

РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

Е. В. ГЕРЦМАН

ВВЕДЕНИЕ В МУЗЫКАЛЬНОЕ АНТИКОВЕДЕНИЕ

ТОМ II

*Музыка в различных сферах жизни
античной цивилизации*

УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ

ИЗДАНИЕ ВТОРОЕ, СТЕРЕОТИПНОЕ



• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ •
• МОСКВА •
• КРАСНОДАР •

Г 41 Герцман Е. В. Введение в музыкальное антиковедение. Том II. Музыка в различных сферах жизни античной цивилизации : учебное пособие / Е. В. Герцман. — 2-е изд., стер. — Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2020. — 524 с. — (Учебники для вузов. Специальная литература). — Текст : непосредственный.

ISBN 978-5-8114-5968-1 (Издательство «Лань», общий)

ISBN 978-5-8114-5970-4 (Издательство «Лань», том 2)

ISBN 978-5-4495-0778-5 (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», общий)

ISBN 978-5-4495-0780-8 (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», том 2)

ISBN 978-5-86845-230-7 (Российский институт истории искусств, общий)

ISBN 978-5-86845-232-1 (Российский институт истории искусств, том 2)

«Введение в музыкальное антиковедение» представляет собой двухтомное издание, адресованное в качестве учебного курса для аспирантов музыкальных и гуманитарных вузов, специализирующихся в области исследования античной музыкальной культуры, а также историков, филологов и всех интересующихся данной тематикой. Каждый том включает в себя также серию учебно-познавательных вопросов, помогающих освоить различные аспекты античной музыкальной жизни. Во втором томе дается обзор важнейших сфер жизни античного общества, связанных с музыкальной культурой.

УДК 781.8
ББК 85.313(0)

Г 41 Gertsman E. V. Introduction to musical antiquity. Vol. II. Music in various spheres of life of ancient civilization : textbook / E. V. Gertsman. — 2nd edition, ster. — Saint Petersburg : Lan : The Planet of Music, 2020. — 524 pages. — (University textbooks. Books on specialized subjects). — Text : direct.

“Introduction to musical antiquity” is a two-volume edition, addressed as a training course for graduate students of music and humanities universities specializing in the study of ancient musical culture, as well as historians, philologists and all those interested in this subject. Each volume also includes a series of educational and cognitive questions that help to learn the various aspects of ancient musical life. The second volume provides an review of the most important spheres of life in ancient society, related to musical culture.

Обложка
А. Ю. ЛАПШИН

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2020

© Е. В. Герцман, 2020

© Федеральное государственное бюджетное научно-исследовательское учреждение «Российский институт истории искусств», 2020

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»,
художественное оформление, 2020

СОДЕРЖАНИЕ

Глава I: Сквозь мифологию	5
§ 1. В аполлоновской орбите	5
§ 2. Первый олимпийский «лиропий»	12
§ 3. Путь к музыкальной толерантности	23
§ 4. Музы на службе мифологического искусствознания	39
§ 5. Два мифологический отголоска	53
Глава II: Между мифом и реальностью	60
§ 1. Орфей, потерявший свою историю	60
§ 2. Сын Гефеста	66
§ 3. Потомки Аполлона	68
§ 4. Расследование одного убийства	74
§ 5. Предание о двух Олимпах	82
§ 6. Выпавший из мифа	93
§ 7. От Демодока до Ариона	96
Глава III: Новоевропейские филологические мифы	108
§ 1. Кто такой «поэт»?	108
§ 2. «Мелос» и проблемы авторства	127
§ 3. Свидетельства «дробления» архаичного художественного метода	132
§ 4. «Двойники» поэтов	137
§ 5. Тайные и презренные соавторы поэтов	145
Глава IV: Первые «установления» музыки	156
§ 1. Все начиналось с Терпандра	157
§ 2. Вокруг кифародического нома	162
§ 3. Информационная чехарда с участием поэтов и музыкантов	166
§ 4. Следующий шаг истории	173
§ 5. Легенда о творческих «уникумах»	178
Глава V: Музыкальное оформление богослужений	190
§ 1. «Список» Страбона в жанровом воплощении	191
§ 2. Спондей	202
§ 3. Просодия и просодий	208
§ 4. Инструментальное сопровождение	212
§ 5. У истоков христианского богослужения	218
§ 6. Противостояние	227
Глава VI: Музыка в военной жизни	239
§ 1. В военном лагере	239
§ 2. Перед походом	245
§ 3. «Музыка» сражения	250
§ 4. Триумф	262

Глава VII: Музыкальное образование	270
§ 1. Союз удовольствия и пользы	273
§ 2. Непрофессиональное обучение	285
§ 3. Учителя музыки	291
§ 4. Не музыкант, но учитель музыки	298
§ 5. Хороведение	310
§ 6. Границы музыкального дилетантства	328
§ 7. Профессиональное обучение кифаристике и авлетике	333
§ 8. Авлетическая педагогика	339
Глава VIII: Первые европейские музыкальные конкурсы	343
§ 1. Пифийские агоны	345
§ 2. Другие агоны предклассического периода	353
§ 3. Агональное творчество	357
§ 4. От «Панафинеев» до «Пифиад»	361
Глава IX: Музыка театра	376
§ 1. Возникновение театра из песни	378
§ 2. Музыка в структуре театральных представлений	382
§ 3. Создатели и исполнители	397
§ 4. Вокальные аспекты	401
§ 5. Инструментальные аспекты	415
§ 6. Свидетельства профессионализма	419
§ 7. Театральные композиторы	425
Глава X: Музыкальный обиход	436
§ 1. Внешняя панорама	436
§ 2. Отношение к музыкантам	449
§ 3. Позор государства	454
§ 4. Владыки в музыкальном интерьере	459
§ 5. Взаимоотношения музыкального искусства с государством и обществом	464
§ 6. Эстетика ретроградности	471
§ 7. Первые европейские авангардисты	482
Учебно-познавательные вопросы	502
Русскоязычная литература по античной музыке	506
Принятые сокращения изданий источников	514

ГЛАВА I СКВОЗЬ МИФОЛОГИЮ

§ 1 В аполлоновской орбите

Хорошо известно, что истоки того или иного явления античной истории зачастую остаются недоступными для научного анализа, поскольку они не нашли отражения в сохранившихся источниках, передающих факты и события, происходившие в различных областях реальной жизни. Тогда на помощь приходит мифология, являющаяся рационально-художественным отражением архаичных воззрений на окружающий мир. Она запечатлела в своеобразной форме ту действительность, которая не была зарегистрирована в дошедших до нас свидетельствах. Ведь в распоряжении науки есть только поздние документы такого рода, не освещающие тот ранний период, когда формировались мифологические представления. Это уже понимали древние ученые, и один из них высказал данную мысль в такой форме (*Strabo*. X 3, 23)¹:

πᾶς δὲ ὁ περὶ τῶν θεῶν λόγος ἀρχαίας ἐξετάζει δόξας καὶ μύθους, αἰνιττομένων τῶν παλαιῶν ὡς εἶχον ἐννοίας φυσικὰς περὶ τῶν πραγμάτων καὶ προστιθέντων αἰεὶ τοῖς λόγοις τὸν μῦθον. ἅπαντα μὲν οὖν τὰ αἰνίγματα λύειν ἐπ' ἀκριβὲς οὐ ῥαδίον, τοῦ δὲ πλήθους τῶν μυθευμένων ἐκτεθέντος εἰς τὸ μέσον, τῶν μὲν ὁμολογούντων ἀλλήλοισ τῶν δ'

Всякое сочинение о богах рассматривает архаичные взгляды и мифы, поскольку древние [люди] туманно выражались, хотя, имея естественные понятия о вещах, всегда придавали повествованиям мифологичность². Точно понять все эти иносказания нелегко. Но если представить беспристрастно³ многие из

¹ Здесь, как и в предыдущем томе, ссылки на источники даются сокращенно (список сокращений прилагается). Каждая ссылка состоит из двух частей: а) сокращенное имя автора, если сохранилось лишь одно его сочинение, если же до нас дошло их два или более, то дается также сокращенное название опуса; б) «римскими» цифрами указаны крупные разделы (номер книги, части, песни), а арабскими — более мелкие (главы, параграфы, поэтические строки). Если в источнике принято деление только на крупные разделы, то для облегчения поиска искомого места указываются страницы (Р) или колонки (col.). Исключение составляют словарь Гесихия и энциклопедия «Суда», в которых статьи размещены в алфавитном порядке. Сведения о всех упоминающихся здесь памятниках письменности были представлены в томе I.

² К сожалению, буквальная передача τὸν μῦθον («мифа») в данном контексте не способна указать на важную особенность авторской мысли. Поэтому пришлось этот же термин представить в некоторой «обработке».

³ В русском переводе трактата Страбона был найден весьма экстравагантный способ передачи выражения ἐκτεθέντος εἰς τὸ μέσον — «...вывести на свет божий» (*Страбон*.

ἐναντιουμένων, εὐπορώτερον ἂν τις δὲ-
ναιτο εἰκάξειν ἐξ αὐτῶν τὰληθές.

[таких] рассказов, подобных другим,
но противоположных [по смыслу],
то кто-нибудь более смекалистый
сможет познать из них истину.

Конечно, путь исследования подобного материала с целью изучения какой-либо стороны архаичной реальности весьма сложен, поскольку мифологическое мышление представляет ее на том уровне, на котором оно способно было отражать и воспринимать действительность. А это обстоятельство требует специальной методологии анализа, способной оградить выводы от упрощенной или ошибочной трактовки данных. Кроме того, весь массив информации сохраняет воззрения различных исторических периодов, когда изменения в быту и мировоззрении влекли за собой и перемены в мифологических представлениях. Такой факт, с одной стороны, дает надежду на понимание важнейших эволюционных процессов, а с другой, усложняет достижение этой цели, поскольку требует особой дифференциации исследуемого материала и способов его освоения. Нужно постоянно помнить, что до нас дошли, в основном, поздние мифологические представления, тогда как ранние оказываются недоступными (за редчайшими исключениями). Это также создает значительные трудности, поскольку необходимо понять, какой путь прошла данная мифологическая ипостась и ее окружение, прежде чем приобрести тот вид и содержание, которые были донесены до нас в преданиях.

Каждая область современного научного знания ищет в мифологии сведения, относящиеся непосредственно к ее компетенции. В этом отношении музыкальное антиковедение не является исключением. Поэтому в настоящем издании комплекс соответствующего материала, в котором отражены данные музыкальной жизни и музыкального мышления, будет именоваться мифологическим музыкознанием. Такое решение принято на основании того, что в архаичный период, когда науки о музыке еще не существовало, мифологические предания выполняли одну из важнейших задач музыкознания — регистрировать факты художественной жизни и давать им объяснение, пусть и в особой мифологической форме. Каждый, начинающий изучение этого материала, может повторить вслед за Плутархом его желание, высказанное им при аналогичной работе: «Мне бы подчинить мифологический вымысел, очищенный разумом, и схватить [подлинную] картину истории» (εἴη μὲν οὖν ἡμῖν ἐκκαθαίρομενον λόγῳ τὸ μυθῶδες ὑπακοῦσαι καὶ λαβεῖν ἱστορίας ὄψιν. — *Plut. Thes.* 1,5).

Приступая к такому анализу, необходимо предупредить об одной его черте: латиноязычные источники, посвященные изложению мифологических аспектов музыки, являются лишь более или менее измененными повторами греческих письменных памятников подобного содержания. Для этого было достаточно причин, многие из которых до сих пор остаются неизвестными. Однако некоторые наблюдения могут прояснить сложившуюся ситуацию.

Ни для кого не секрет, что дошедшие до нас соответствующие латинские тексты, относящиеся к сфере мифологического музыкознания, находятся под сильным влиянием их греческих первоисточников. Не следует скрывать, что это влияние обусловлено общепризнанным (но далеко не всегда отмечаемым) превосходством эллинской культуры на ранних этапах

География в 17 книгах / Перевод, статья и коммент. Г. А. Стратановского; под общ. ред. проф. С. Л. Утченко; ред. перевода проф. О. О. Крюгер. М., 1994 [далее — *Стратанов. География*]. С. 451).

развития латиноязычной интеллектуальной жизни. Кроме того, общеизвестно, что многие авторы, даже в период расцвета Древнего Рима, подражали греческим писателям, особенно в воспроизведении мифологических героев. Достаточно напомнить, что часть пантеона римских богов, которые, согласно преданиям, принимали участие в музыкальной жизни, «списаны» со своих эллинских прототипов, но под другими именами. Вместе с тем, эти латинизированные варианты отражают уже более позднее понимание музыкально-мифологических событий и поэтому теряют многие детали архаики.

Все указанное во многом предопределило методику изучения источников, в процессе которого наиболее ценными оказались не латинские, а греческие материалы.

Основная цель музыкального антиковедения при поисках в мифологической среде особенностей жизни и художественного мышления архаичного периода состоит в освоении того, что не нашло отклика в сохранившихся более поздних специальных источниках. В этом случае объектом анализа становятся не все персонажи легенд, а только те, которые являются отражением музыкальной жизни древнейших эпох.

С этой точки зрения особый интерес представляет, конечно, образ Аполлона (Ἀπόλλων). Как и все главнейшие божества Олимпийского пантеона, он и его сестра-близнец, покровительница охоты, Артемида были детьми Зевса, родившимися от дочери одного из титанов — Лето. Общеизвестно, что музыка не является единственной сферой деятельности Аполлона. Он — древнеэллинский бог света и Солнца, пророческого дара и врачевания, а диапазон его деяний простирается от Аполлона-губителя, стреловержца, насылающего смерть и болезни, до Аполлона-целителя, покровителя путников и мореходов. Не случайно гамма определений, характеризующих его в древнейших источниках, включает в себя целую серию различных эпитетов: «далекомечущий» (ἐκβόλος — *Homer. Il. I 14, 373, 438*), «далекоозящий» (ἐκατηβόλος или ἐκαέρως — *Ibid. I 370, 479; V 439*), «златострелый» (ἀργυρότοξος — *Ibid. Il. II 766; V 449*), «стрелонесущий» (τοξοφόρος — *Нумп. Ном. I 125*), но вместе с тем «лучезарный» (φοῖβος — *Homer. Il. I 43, 64, 182, 457; V 344, 454, VII 452, XII 24*) и многие другие. Поэтому важно понять, каким образом в таком конгломерате аполлоновских занятий оказались все искусства. На последнее обстоятельство следует обратить особое внимание.

Действительно, основываясь на комплексе указанных эпитетов, вряд ли следует сомневаться в том, что самые ранние функции Аполлона были бесконечно далеки от искусства и связаны со стрелометанием, а также со всеми примыкающими сюда сторонами деятельности. Поэтому исследователям предстоит ответить на вопрос, который пока остается безответным: почему для воплощения художественного творчества был выбран стрелометатель Аполлон?

Безусловно, анализ этой сложнейшей проблемы — не дело историка музыки. Вместе с тем, даже без гипотетичных представлений о процессе постепенного преобразования Аполлона в мифологическую ипостась, олицетворяющую покровительство всевозможным искусствам, невозможно понять даже самые общие параметры логики музыкально-исторического бытия той далекой эпохи. Поэтому, рискуя быть подвергнутым справедливой критике, я, тем не менее, должен высказать некоторые соображения по этому поводу. Конечно, они имеют ярко выраженную «музыкальную направленность» и не учитывают других искусств, также связанных с «портретом» Аполлона. Но это сознательный шаг, дающий потенциальную возможность

хотя бы предположительно понять причины становления образа Аполлона-музыканта и покровителя всех музыкантов.

А. Скорее всего, вслед за Аполлоном-стрелометателем и убийцей должен был появиться его новый лик врачевателя — «пеан» (ὁ παῖν — «целитель», «избавитель»). Последняя характеристика запечатлена во многих источниках. Такая метаморфоза могла иметь свою мифологическую логику: божество, способное убивать и ранить, должно было приобрести умение заживать раны. А для врачевания, как известно, в древнейшие времена нередко использовалась и музыка. Конечно, такое «лечение» музыкой не следует понимать буквально и считать, что посредством музыки избавлялись от болезней. Соответствующая по характеру мелодия могла успокоить, несколько «заглушить» боль от ран и на некоторое время помочь отстраниться от горестей жизни. Такая способность музыки известна во все времена и не удивительно, что она была запечатлена в мифологическом образе Аполлона-врачевателя. Поэтому не исключено, что одним из начальных стимулов его сближения с музыкальным искусством стала ипостась целителя.

Б. Известно также, что у античных авторов нередко возникают аналогии между натянутой тетивой лука и струной⁴. Поэтому «златострельный» и «стрелонесущий» Аполлон имел все мифологические основания оказаться связанным со струнными инструментами, которые для древних эллинов служили зачатую олицетворением музыки. Следовательно, и в этом облике Аполлона содержалась возможность для сближения с музыкальным творчеством⁵.

Конечно, приведенные соображения представляют собой лишь попытку наметить только самые основные вехи процесса эволюции, без глубокого их обоснования. Будем надеяться, что впоследствии данная проблема будет изучена более тщательно. Пока же изложенные наблюдения, как представляется, смогут помочь хотя бы приблизительно понять, как в «введении» Аполлона оказалась музыка.

Такой образ не мог не появиться, поскольку для эпохи мифологического мышления невозможно было осмыслить существование музыки без ее «изобретателя» и того, кто первый ею занимался. В дальнейшем при изучении источников еще неоднократно придется сталкиваться с этой особенностью древнего сознания, выражающегося в стремлении во что бы то ни стало найти «первого, который...»⁶. Без этой начальной точки отсчета (не хроноло-

⁴ Эту тенденцию нетрудно проследить в некоторых источниках. Так, например, в одном из сохранившихся фрагментов труда философа Гераклита Эфесского (ок. 540–480 годов до н. э.) можно прочесть о тех, кто «не понимает, как различное согласуется [между] собой, подобно [например] противоположной гармонии лука и лиры» (ὁὐ ζυνιαῖσιν ὅκως διαφερόμενον ἑωυτῶν ὁμολογεῖν παλίντροπος ἀρμονίη ὀκωσπερ τόξου καὶ λύρης. — *Diels H. Die Fragmente der Vorsokratiker. Griechisch und Deutsch. Vierte Auflage. Bd. I. Berlin, 1922. P. 87*). Даже у Аристотеля можно найти такое сравнение: «лук — бесструнная форминга» (τόξον φόρμιγγς ἄχορδος. — *Aristot. Rhet. III 11, 1413a, 1–2*).

⁵ В римской поэзии Аполлон упоминается как тот, «кто укрощает кифару струнами и лук — тетивой» (*qui citharam nervis et nervis temperat arcum. — Ovid. Metam. X 108*).

⁶ В предыдущем томе несколько раз указывалось на «первого, который» играл без плектра (см. том I, гл. VI, § 1), а также на «первого, который» создал сочинение о музыке (там же, § 1). В дальнейшем этот оборот, отражающий одну из особенностей исторического мышления Античности, будет довольно часто появляться, и как своеобразный «ярлык» он заключен в кавычки.

гической, а персонифицированной), исходящей, как правило, от небожителя, а в более поздние периоды — от конкретного музыканта, древним было трудно понять возникновение того или иного явления, а также «уложить» его в контекст представлений об окружающем мире. К сожалению, данные, касающиеся «изобретателя музыки», до нас не дошли, но вряд ли нужно сомневаться, что они когда-то существовали и вполне возможно, что им был Аполлон. Однако сохранились те сведения, которые указывают на первого, ниспославшего благотворное воздействие музыки на человека. Так, в одном из поздних источников, безусловно заимствовавшем свои сообщения из более ранних, сказано (*Ps.-Plut. De mus.* 1135 e, § 14):

ἡμεῖς δ' οὐκ ἄνθρωπόν τινα παρελάβομεν
εὐρετὴν τῶν τῆς μουσικῆς ἀγαθῶν, ἀλλὰ
τὸν πάσαις ταῖς ἀρεταῖς κεκοσμημένον
θεὸν Ἀπόλλωνα.

Мы понимаем, что изобретателем
достоинств музыки [был] не ка-
кой-нибудь человек, а бог Аполлон,
украшенный всяческими благодея-
ниями.

Согласно этому сообщению Аполлон — не изобретатель музыки, а создатель «благ», достигающихся посредством музыки. Здесь под «благами» подразумевается положительное влияние музыки на слушателя.

Знакомство со всем комплексом соответствующих мифологических источников показывает наличие еще одной явной лакуны в сохранившихся материалах. Ведь, следуя за древнейшими представлениями, нужно было ожидать, что сотворение музыки должно выразиться, прежде всего, в возникновении способности к самому естественному и самому доступному виду музицирования — к пению. Судя по всему, именно такое умение должен был продемонстрировать вначале сам «изобретатель» музыки, а затем передать его смертным.

Но подобная трактовка лишь частично соответствует нормам древнейшей жизни, поскольку в ней существовала несколько иная направленность. Отражая музыкальную действительность, мифология запечатлела художественный синкретизм архаичной эпохи, когда музыка, поэзия и танец действовали совместно. Один такой отголосок дошел до нас в поэме Гомера.

Так, например, ахейцы (как называли себя жители Пелопоннеса), поклоняясь Аполлону, исполняли *мольпу* (*Homer. Ill.* 472–473):

Οἱ δὲ πανημέριοι μολπῇ θεὸν ἰλάσκοντο,
καλὸν ἀείδοντες παιήονα, κοῦροι Ἀχαιῶν
(«Изо дня в день они, сыны ахейцев, *мольпой*
умилостивляли бога, распевая прекрасный *пеан*»).

Прекрасная дочь царя феаков Навсикая обольщала Одиссея, исполняя *мольпу*: «Белорукая Навсикая начала *мольпу*» (*Ναυσικάα λευκώλενος ἤρχετο μολπῆς.* — *Homer. Od. VI* 101).

Согласно сложившимся представлениям «мольпа» (ἡ μολπή, по-до-рийски — ἁ μολπά) — один из ранних терминов, обозначавших песню, сопровождаемую танцем, или танец, сопровождаемый песней. Не случайно в некоторых источниках сам Аполлон характеризуется как «мольпаст» (ὁ μολπαστής), то есть автор текста песни, ее певец и танцор. Иначе говоря, по мифологическим представлениям умение «мольпировать» главный олимпийский «мольпаст» передал людям, и это отражено в указанных источниках.

При стремлении охарактеризовать содержание, вкладывавшееся в понятие «мольпа», зачастую проводятся аналогии с «хороводом», как более

понятной нашим современникам художественной формой⁷. Трудно сказать, насколько *хоровод* и *мольна* тождественны, но между ними достаточно много общего — движение, пение и, конечно, распеваящийся текст. Это явное отражение художественного синкретизма, процветавшего в архаичную эпоху.

Однако сохранившиеся литературные памятники не всегда подтверждают такое толкование *мольны*. Ведь даже в той же «Одиссее» Гомера можно найти основание для иной ее трактовки. Так, например, женихи Пенелопы после сытного обеда стали «желать *мольны* и *пляски*» (μεμήλειν μολπή τ' ὄρχηστώς — *Homer. Od. I 152*). Следовательно, в данном фрагменте текста *мольна* — выражение только пения⁸. Ведь вряд ли следует сомневаться, что дошедшие до нас произведения Гомера лишь частично связаны с эпохой архаичного художественного синкретизма, так как они на многих страницах содержат отражение особенностей и более позднего времени (например, использование порознь пения, музыкальных инструментов и танца⁹). Поэтому и процитированный фрагмент с упоминанием *мольны* может свидетельствовать о периоде, когда постепенно художественный синкретизм стал «раскалываться» на отдельные виды искусств или их пары¹⁰.

Аналогичную тенденцию подтверждают и другие мифологические источники. Так, в них обнаруживаются неархаичные музыкальные «амплуа» Аполлона¹¹. Как станет ясно впоследствии, мы застаем уже ситуацию, при которой право «раздавать» людям способность к пению была им передана музам, находившимся на ступень ниже в иерархии Олимпийцев¹². А сам Аполлон выступал тогда уже в качестве создателя предшественника кифары — *форминги*.

Вот фрагмент, косвенно указывающий на Аполлона, как на мастера по изготовлению этого инструмента, и на Муз, дающих способность к пению. Речь идет о кратком гомеровском описании одного дня из жизни ахейцев (то есть эллинов) во время Троянской войны (*Homer. Il. I 601 — 605*):

ὥς τότε μὲν πρόπαν ἡμᾶρ ἐς ἠέλιον
καταδόντα
δαίνυντ', οὐδέ τι θύμος ἐδεύετο δαιτὸς ἐί-
σης,
οὐ μὲν φόρμιγγος παρικαλλέος, ἦν ἔχ'
Ἄπόλλων,
μουσάων θ', αἰ̇ δειδὸν ἀμειβόμεναι ὀπι-
καλῆ.

Так, тогда целый день, [вплоть] до за-
хода солнца
они пировали, [а их] душа не преры-
вала пиршества,
не [только] формингой прекрасной,
которая [досталась им] от Аполлона
и Муз, [а] чередуя пение с прекрас-
ным словом.

⁷ Во всяком случае, в античной поэзии, созданной на рубеже старой и новой эр, боги «водят праздничные хороводы» (*festas duxere choreas*. — *Ovid. Metam. VIII 582*), и покровительницы деревьев, нимфы Дриады, также «водят праздничные хороводы» (*dyades festas duxere choreas*. — *Ibid. VII 746*).

⁸ Приблизительно такого же мнения придерживались некоторые филологи: «Словом «одэ» («ода») обычно выдвигается вперед момент песенного текста, понятие музыкальной стороны которого передается у Гомера словом *мольнэ*, а затем позже термином *мелос*» (*Толстой И. И. Аэды. М., 1958. С. 19*).

⁹ См. далее.

¹⁰ См. гл. III, § 3.

¹¹ См. далее.

¹² Более подробно о музах см. § 3 данной главы.

Этот текст дает основание для нескольких выводов:

либо форминга и умение играть на ней попали к ахейцам в качестве дара Аполлона, а пение и «прекрасное слово» — результат веления Муз,

либо дарами Аполлона являются форминга, способность музицировать на этом инструменте и пение, а Музы подарили ахейцам талант к сочинению стихов, впоследствии превратившихся в песню.

Предполагаемый последний вывод подтверждается фрагментом из одного «гомеровского» гимна, в котором «все музы, чередуясь, прекрасным словом славят дары богов» (Μοῦσαι μὲν θ' ἅμα πᾶσαι ἀμειβόμεναι ὀπὶ καλῆ ὑμνεῦσιν ῥα θεῶν δωρ'. — *Hymn Hom. II 11–13*). Это может означать, что на каком-то этапе Музы были «ответственны» только за поэтическое слово, тогда как собственно музыкальное начало находилось во власти Аполлона.

Более того, в нем оказался и ансамбль певца с инструментальным сопровождением: «С моей помощью согласуют песни со струнами» (*per me concordant carmina nervis — Ovid. Metam. I 518*). Пусть эта черта аполлоновского художественного всеисилия зафиксирована в поздней поэзии, но она также — особенность античного мышления.

Подобные материалы весьма важны для музыкального антиковедения. Ведь они отражают тот период, когда на смену всеобщему и единственному «властителю» музыки, Аполлону, приходят новые легендарные персонажи, призванные «разгрузить» тяжесть всей суммы обязанностей, возложенных мифологией на одно божество. Такие перемены происходят только потому, что они отражают музыкальную реальность, когда господствующий художественный синкретизм постепенно дробится на отдельные виды искусства. Это был не простой и не краткий путь.

Сначала «терцет» слова, музыки и танца стал превращаться в различные «дуэты» искусств. Так, например, получили распространение пение с инструментальным сопровождением без танца. Сохранившиеся сообщения о древнейших певцах, «аэдах» (οἱ ἀοιδοί), не дают оснований считать, что во время исполнения они танцевали. Часто стал практиковаться танец в сопровождении музыкальных инструментов, но без поющего слова. Исторические свидетельства переполнены сообщениями о танцующих авлетах и авлетистках¹³. Более того, инструментальная музыка активно стала заявлять о себе как автономное творчество, способное существовать без слова и без танца. Сообщения о древнейших авлетах Гиагнисе, Марсии и Олимпе¹⁴ со всей очевидностью подтверждают это, вне зависимости от поздних «мифологических наслоений» на образы двух последних. Искусство же слова постепенно сосредотачивалось на поэзии и формировало такие важные театральные жанры как трагедию и комедию¹⁵.

Все говорит о том, что приблизительно в тот же период инструментарий и инструментальная музыка достигли того уровня, при котором требовались особый опыт и умение как мастера-инструменталиста, так и музыканта-исполнителя. Если в архаичную эпоху исполнитель на авлосе — авлет — сам создавал свой инструмент, то потом возникли две автономные специально-

¹³ См. гл. III, § 1; гл. IX, § 2.

¹⁴ Одно из преданий указывает на первых авлетов в такой последовательности: «Первый авлировал Гиагнис, затем — его сын Марсий, а потом — Олимп» (Ἦγαγιν δὲ πρῶτον ἀυλῆσαι, εἶτα τὸν τοῦτου υἱὸν Μαρσύαν, εἶτ' Ὀλυμπόν. — *Ps.-Plut. De mus. § 5*). См. также гл. II, § 1, 4, 5.

¹⁵ См. гл. IX.

сти. Одна включала в себя тех, кто производит инструменты, а другая — исполнителей.

Такие события в музыкальной жизни не могли не найти отражения в мифологии. В связи с подобными переменами на ее горизонте должны были появиться новые фигуры.

§ 2

Первый олимпийский «лиропий»

Брат Аполлона (как сейчас бы сказали — «по отцу») Гермес (Ἑρμῆς) был сыном Зевса и нимфы гор Майи. Согласно мифологическим представлениям, его деятельность была связана со многими направлениями. Он выполнял функции покровителя стад и пастухов, на нем лежала обязанность вестника богов и глашатая, возвещавшего решения Зевса. Одновременно с этим он стал богом торговли. Несмотря на все весьма важные и почитаемые «специальности», Гермес иногда вел себя как искусный воришка и покровительствовал мошенникам, магам и прочим плутам. Он также считался удивительным по мастерству кузнецом и покровителем всех кузнецов. Таким образом, в этом мифологическом персонаже были запечатлены многие области жизни общества архаического периода. Как и в случае с Аполлоном, такая многоликость стала результатом длительного исторического развития мифологических представлений, в течение которых образ Гермеса приобретал новые штрихи. Когда же наступило время «найти» среди олимпийцев создателя самого популярного у эллинов музыкального инструмента, то им мог стать только Гермес¹⁶.

Судя по всему, такому избранию способствовала его деятельность кузнеца. Конечно, с современной точки зрения подобная мысль кажется весьма странной, поскольку между кузнечным делом и изготовлением музыкальных инструментов нет ничего общего. Но для той архаичной эпохи кузнец — крайне важная и почетная специальность, поскольку кузнецы создавали оружие, без которого вообще не мыслилась жизнь общества. В народе существовало убеждение: чем лучше кузнец, тем лучше оружие, которое он производит. Это обстоятельство способствовало тому, что люди, владевшие кузнечной профессией, нередко считались умельцами «на все руки», способными ковать не только оружие, но и производить все — вплоть до различных украшений из драгоценных камней. Поэтому кому как не главному мастеру кузнечного дела можно было поручить изобретение столь популярного и любимого всеми музыкального инструмента, как лира. В одном авторитетном источнике сказано (*Diodor. Sic. I 16, 1*):

Λύραν τε νεύρινην ποιῆσαι τρίχορδον, μνησάμενον τὰς κατ' ἐνιαυτὸν ὥρας· τρεῖς γάρ αὐτὸν ὑποστήσασθαι φθόγγους, ὄξυν καὶ βαρὺν καὶ μέσον, ὄξυν μὲν ἀπὸ τοῦ θέρου, βαρὺν δὲ ἀπὸ τοῦ χειμῶνος, μέσον δὲ ἀπὸ ἔαρος.

[Гермес] создал сухожильную лиру с тремя струнами, подражая временам года, ибо он установил [на лире] три [струны, издававшие три] звука — высокий, низкий и средний: высокий — от лета, низкий — от зимы, а средний — от весны.

¹⁶ В дальнейшем мы убедимся, что Гермесу мифология иногда приписывает также создание духового инструмента «сиринги» (ἡ σὺριγξ) и ее разновидности, известной как «многокаламосная сиринга» (πολυκάλαμος σὺριγξ), а также ударного инструмента, именовавшегося «кроталы» (τὰ κρόταλα).

В этом сообщении смешались воедино и информация об изобретении лиры, и сведения касающиеся древних космологических ассоциаций между временами года и регистрами звучания. Но подобные параллели основывались на существовавших двух типах физико-акустических представлений: высокий звук — результат быстрого движения, а низкий — медленного, тогда как тепло способствует быстрому движению, а холод — медленному. Это была одна из идей пифагорейцев¹⁷. Среди памятников музыкознания аргументации такой точки зрения посвящены два параграфа трактата Псевдо-Аристотеля. В одном из них сказано (*Ps. Aristot. Probl. XI 17*):

Διὰ τί αἱ φωναὶ βαρύτεραι ἡμῖν εἰσὶ τοῦ χειμῶνος; — Ἦ ὅτι παχύτερος ὁ ἀήρ ἐστὶ τότε, καὶ ὁ ἐν ἡμῖν καὶ ὁ ἐκτός; παχύτερου δὲ ὄντος βραδύτερα ἢ κίνησις γίνεται, ὥστε ἡ φωνὴ βαρύτερα. ἔτι ὑπνωτικώτεροί ἐσμεν τοῦ χειμῶνος ἢ τοῦ θέρους, καὶ καθεύδομεν πλείω χρόνον· ἐκ δὲ τῶν ὑπνῶν βαρύτεροί ἐσμεν. ἐν ᾧ οὖν πλείονα χρόνον καθεύδομεν ἢ ἐγρηγόραμεν (οὗτος δὲ ἐστὶν ὁ χειμῶν), ἐν τούτῳ ἂν εἴημεν βαρυφωνότεροι ἢ ἐν ᾧ τοῦναντίον.

Отчего зимой голоса у нас понижаются? — Потому ли, что воздух тогда гуще и в нас, и снаружи? Когда же он гуще движение получается медленнее, а потому голос ниже. Кроме того, зимой мы более сонливы, чем летом, и спим более продолжительное время. После сна же мы более низкоголосые. Итак, продолжительное время, в течение которого мы больше спим, чем бодрствуем (то есть зимой) в это [время] мы более низкоголосые, чем при противоположных обстоятельствах.

Второй фрагмент того же источника является своеобразным дополнением к процитированному (*Ibid. XI 56*):

Διὰ τί τοῦ μὲν χειμῶνος ὀξύτερον φθέγγονται καὶ νήφοντες, θέρους δὲ καὶ μεθύνοντες βαρύτερον; — Ἦ ὅτι ὀξύτερα μὲν ἐστὶν ἢ ταχύτερα, ταχύτερα δὲ ἐστὶν ἢ ἀπὸ συντεταμένου φωνῆ; τῶν δὲ νηφόντων καὶ ἐν τῷ χειμῶνι τὰ σώματα συνέστηκε μᾶλλον ἢ μεθύοντων καὶ ἐν τῷ θέρει. τὸ γὰρ θερμὸν καὶ αἱ ἀλέαι διαλύουσι τὰ σώματα.

Отчего зимой и трезвыми [людьми] звуки произносятся более высоко, а летом и пьяными — более низко? — Потому ли что большая скорость создает более высокое [звучание], а голос от более напряженного [источника характеризуется] большей скоростью? У трезвых и зимой тела более организованы, чем у пьяных и летом, ибо жар и теплота¹⁸ расслабляют тела.

Эти два фрагмента из одного и того же памятника письменности, но фактически противоположного содержания, еще раз подтверждают не только систематические заимствования из самых разных источников (о чем уже довольно подробно говорилось¹⁹), но также показывают как одна и та же идея в Древнем мире нередко могла представляться в совершенно различных смысловых ракурсах.

Отметив истоки космологических ассоциаций, продолжим обсуждение главной проблемы, затронутой в вышеприведенном фрагменте Диодора Сицилийского.

¹⁷ «Быстрое движение — это высокое [звучание], поскольку оно непрерывно ударяет и более стремительно колет воздух, а медленное [движение] — низкое [звучание], ибо оно более вялое» (τὴν μὲν ταχεῖαν κίνησιν ὀξεῖαν εἶναι ἅτε πλήττουσαν συνεχῆς καὶ ὠκύτερον κεντοῦσαν τὸν ἀέρα, τὴν δὲ βραδεῖαν βαρεῖαν ἅτε νοθεστέραν οὔσαν. — *Theon. Smyrn.* P. 61). См. также том I, гл. 6, § 4 «ж».

¹⁸ При переводе пришлось отказаться от pluralis этого существительного.

¹⁹ См. том I, гл. V, § 2.

Интересующая нас сейчас его первая часть действительно отражает архаичную эпоху, поскольку указывает на трехструнный инструмент. Вряд ли можно сомневаться, что первые его образцы могли быть и однострунными, и двухструнными. Не исключено, что такие разновидности также когда-то были зарегистрированы, но свидетельства о них до нас не дошли. Кроме того, они не могли получить широкого распространения, поскольку не отражали сформировавшейся в более позднюю эпоху взаимосвязи между эволюцией лиры и музыкальной системой. Если не углубляться сейчас в эту непростую проблему²⁰, то вкратце она сводилась к пониманию музыкальной системы как своеобразной лиры. Поэтому каждая звуковая ступень системы была представлена в теории музыки струной лиры. Анализ же становления системы показывает, что ее истоки были связаны с начальным осмыслением дифференциации звукового пространства на три высотные области: низкую, среднюю и высокую²¹. Поэтому звуковые ступени, составлявшие систему и рассматривавшиеся как струны лиры, должны были отражать указанную способность к разделению звукового пространства на низкий, средний и высокий регистры. Такой подход предопределил не только мифологическую, но и музыкально-теоретическую логику становления системы, а также начальный профессионально осмысленный строй лиры. Именно поэтому первые образцы лиры, запечатленные в истории, должны были быть трехструнными, а ранняя форма музыкальной системы — трехзвучной. Прочитанный выше источник как раз и отражает такие сложившиеся представления о лире, получившие широкое распространение. Если же когда-то в письменных документах и упоминались однострунные и двухструнные варианты лиры, то с течением времени они были забыты, а сами рукописи, содержавшие сведения о них, уже никого не интересовали и поэтому не сохранились.

Изобретение, осуществленное Гермесом, мифология описывает присутим ей методом: «Родившийся утром, к середине дня он уже кифарил» (ἥως γεγονὼς μέσῳ ἡματι ἐκιδάριζεν. — *Нумн Ном.* III 17). Иначе говоря, как было принято у олимпийских богов, лишь только Гермес родился, в тот же день он приступил к исполнению обязанностей, наложенных на него мифологической задачей: изобрел лиру и к середине дня уже играл на ней²².

Сам же процесс изготовления инструмента традиция представила в соответствии с теми же «мифологическими правилами».

Родившись в пещере, Гермес в тот же день «встретил [черепашу] — именно у наружного входа [пещеры]» (ἢ ῥά οἱ ἀντεβόλησεν ἐπ' αὐλείῃσι θύρησι. — *Ibid.* III 26). Затем действия Гермеса сводились к следующему (*Ibid.* III 47–54):

πῆξε δ' ἄρ' ἐν μέτροισι ταμῶν δόνακας
καλάμοιο.
πειρήνας διὰ νῶτα λιθορρίνοιο χελώνης.

Вырезав стебли тростника по [нужным] размерам, он скрепил [их],
установив на плотной²³ поверхности черепахи.

²⁰ См. том I, гл. IV, § 5 и другие.

²¹ Подробнее об этом см.: *Герцман Е.* Пифагорейское музыкознание. СПб., 2003. С. 192–219.

²² Как станет ясно из дальнейшего изложения материала, глагол «кифарить» (κιδάριζεν) обозначал не только «играть на лире», но и на любом другом струнном инструменте.

²³ Буквально: «каменистой».

ἀμφὶ δὲ δέρμα τάνυσσε βούς πραπίδεςσιν ἑῆσι.
καὶ πήχεις ἐνέθηκ'. ἐπὶ ζυγὸν ἤραρεν
ἀμφοῖν,
ἑπτὰ δὲ συμφώνους οἳ ἐτανύσσατο
χορδάς.
αὐτὰρ ἐπειδὴ τεύξε χεροῖν ἐρατεινὸν
ἄθυρμα.
πλήκτρον ἐπειρήτιζε κατὰ μέρος· ἢ δ' ὑπὸ
χειρὸς
σμερδάλιον κονάβη.

[Затем], натянув воловью шкуру во-
круг перегородки,
он прикрепил ручки, закрепив обе на
перекладине.
Натянута же [им было] семь созвуч-
ных струн.
Так он изготовил [своими] руками
[эту] милую игрушку,
[и] по очереди проверил [струны]
плектром, [другой] рукой
подправляя звучание.

Согласно этому источнику, изготовленная лира имеет уже семь струн, которые в мифологии (а не в музыкальной практике) пришли на смену трехструнному инструменту. Конечно, это не означает, что строй лиры в действительности сразу изменился столь радикально. Безусловно, существовали четырехструнные лиры, также соответствовавшие античным представлениям о музыкальной системе, поскольку ее главной и основной смысловой единицей являлся тетрахорд, лежавший в основе античного музыкального мышления²⁴. Поэтому не случайно мифологическая традиция попала даже в источники по музыкознанию (*Boet. De instit. mus. I 20*)²⁵:

Simplicem principio fuisse musicam
Nicomachus refert adeo, ut quattuor
nervis constaret, idque usque ad Or-
pheum duravit, ut primus quidem nerv-
us et quartus diapason consonantiam
resonarent, medii vero ad se invicem
atque ad extremos diapente ac diates-
saron, nihil vero in eis esset inconso-
num, ad imitationem scilicet musicae
mundanae, quae ex quattuor constat
elementis. Cuius quadrichordi Mercu-
rius dicitur inventor.

Никомах сообщает, что вначале му-
зыка была простой, так как суще-
ствовало [только] 4 струны, и так
сохранялось вплоть до Орфея²⁶. По-
скольку первая и четвертая струны
звучали в созвучии октавы, а средние
[составляли] между собой и по отно-
шению к крайним [струнам интер-
валы] квинты и кварты²⁷, то нужно
думать, что в подражание мировой
музыке, которая [также] состоит из
четырех элементов²⁸, в них ничего не

²⁴ Подробнее об античной музыкальной системе см. Том I (passim).

²⁵ Этот фрагмент и его продолжение уже цитировались (см. том I, гл. V, § 4), но поскольку содержащееся в нем сообщение необходимо учитывать при обсуждении рассматриваемой здесь проблемы, он приводится вторично.

²⁶ В дошедшем до нас трактате Никомаха «Руководство по гармонике» ничего подобного нет. Даже в сочинении Псевдо-Никомаха (*Nicom. Excerpta. I 1*) приведено сообщение несколько отличающееся от того, что утверждает Боэций (оно процитировано в томе I, гл. V, § 4). Однако, как указывалось (см. том I, гл. IV, § 2 «б»), существует предположение, что в распоряжении Боэция было большое сочинение Никомаха, которое не сохранилось. Поэтому содержание обсуждаемого фрагмента Боэция остается рассматривать только как почерпнутое из него.

²⁷ Иначе говоря, строй этого инструмента предполагался таким: $e - a - h - e^1$, то есть звуки, представляющие границы двух отделенных тетрахордов, являвшихся важной частью конструкции музыкальной системы. Это еще раз доказывает, что Боэций описывал ее развитие, а не эволюцию лиры (об этом см. том I, гл. IV, § 2 «б», а также § 5).

²⁸ Подразумеваются огонь, вода, земля и воздух, рассматривавшиеся античными учеными как главные элементы жизни (см. том I, гл. IV § 1 «г»; гл. V § 3, а также

было несозвучного. Считается, что создатель этого четырехструнного — Меркурий²⁹.

Однако лиры с пятью или шестью струнами в источниках практически не упоминаются, по той же причине, по которой они молчат об однострунном и двухструнном инструментах (см. выше), поскольку такие разновидности не отражали структуру античной музыкальной системы, ассоциировавшейся с лирой. Единственное сообщение, сохранившееся о пятиструнном инструменте (пентахорде — τὸ πεντάχορδον) можно найти у Поллукса. Но, по его словам, это не эллинский инструмент, а «изобретение скифов, подвешивается же он на ремнях из бычьей шкуры» (Σκυθῶν μὲν τὸ εὐρημα, καθήλται δ' ἰμάσιν ὄμοιοῖσιν. — *Polluc. IV 60*). Однако когда нужно было представить исторический процесс развития музыкальной системы от четырехзвучной до семизвучной, то были найдены персонажи, которым приписывалось изобретение пяти и шестиструнной лиры (*Boet. De instit. mus. I 20*):

Quintam vero chordam post Coroebus Atyis filius adiunxit, qui fuit Lydorum rex. Hyagnis vero Phryx sextum his apposuit nervum. Sed septimus nervus a Terpandro Lesbio adiunctus est secundum septem scilicet planetarum similitudinem.

Затем Кореб, сын Атиса, который был царем лидийцев³⁰, добавил пятую струну. Фригиец же Гиагнис³¹ добавил к ним шестую струну. А седьмая струна была присоединена Терпандром Лесбосским³², нужно думать, для уподобления семи планетам³³.

сноску 138 и относящийся к ней текст; гл. VI § 1). Судя по источникам, формирование такого мировоззрения проходило постепенно. Диоген Лаэртский, описывая воззрения знаменитого эллинского ученого Фалеса Милетского (приблизительно 625–545 годы до н. э. до н. э.), основателя ионийской школы, с которой фактически начинается доступная для познания история европейской науки, писал: «Началом всех вещей он считал воду» (ἀρχὴν δὲ τῶν πάντων ὕδωρ ὕλεστήσατο. — *Diog. Laert. I 27*). А излагая взгляды Гераклита Эфесского (VI–V века до н. э.), признанного родоначальника диалектики, тот же автор указывал, что «первоэлемент — огонь» (πῦρ εἶναι στοιχεῖον. — *Ibid. IX 8*). А выдающийся представитель элейской школы Парменид (ок. 540/515–470 годы до н. э.) уже был склонен верить, что «существует два первоэлемента — огонь и вода» (δύο τε εἶναι στοιχεῖα, πῦρ καὶ γῆν. — *Ibid. IX 21*). И, наконец, Емпедокл из Акраганта (490–430 годы до н. э.) смело утверждал, что первоначальные элементы — огонь, вода, земля и воздух *Diels H. Op. cit. P. 214*).

²⁹ Как известно, в древнеримской мифологии Меркурий первоначально являлся покровителем торговли, но впоследствии стал отождествляться с эллинским Гермесом, которому приписывалось изобретение лиры. Поэтому для древних римлян Меркурий в той же «ипостаси» выглядел вполне естественно.

³⁰ Более 20 лет тому назад я дал такой комментарий к этому предложению Боэция: «Как пишет Геродот (*Historia I 7 и VII 74*), Атис, сын Манеса, имел двух сыновей — Лиду, якобы основавшего племя лидийцев, и Тирсена, отправившегося во главе лидийских переселенцев в Италию (*Ibid. I 94*). У некоторых авторов имя второго сына Атиса — “Торреб” (Τόρρηβος, см.: *Meyer Ed. Atys // Paulys Real-Enzyklopädie der classischen Altertumswissenschaft. Neue Bearbeitung. Viertes Halbband. Stuttgart, 1896. Col. 262*). Вполне возможно, что в источнике, которым пользовался Боэций, “Торреб” было заменено на “Кореб” (Coroebus)» (*Герцман Е. Музыкальная боэциана. СПб., 1995. С. 446*).

³¹ О нем см. гл. II § 5.

³² О нем см. гл. IV § 1.

³³ Еще одна музыкально-космологическая параллель, подразумевающая связь между семизвучной музыкальной системой и известными в древности семью планетами: кроме Луны и Солнца — Меркурий, Венера, Марс, Юпитер, Сатурн.

Семиструнный инструмент появляется на страницах письменных памятников весьма часто, так как он служил неким прототипом формы музыкальной системы, состоящей из двух соединенных тетрахордов и занимавшей в античном музыкознании важное место³⁴.

Во всяком случае, упоминание семиструнной лиры в процитированном фрагменте из «гомеровского» гимна (см. выше, *Hymn Hom.* III 47–54), свидетельствует о мифологической традиции более позднего происхождения. Это подтверждается и другими аспектами текста, так как в руках Гермеса уже оказывается *плектр*, с помощью которого он «подправлял звучание», а вернее — бряцал плектром по струнам. Так он убеждался в их верной настройке, и если его что-то неудовлетворяло, то, очевидно, «подтягивал» или «ослаблял» натяжение струн. Следовательно, в анализируемом тексте подразумеваются все действия профессионального музыканта.

Знакомство с конструкцией лиры, описанной в данном источнике, показывает, как трудно было в поэтическом тексте передать детали устройства инструмента. Более отчетливо они представлены в прозе римлянина Лукиана Самосатского. В его сочинении эллинский Гермес заменен Гефестом, хотя, согласно сложившейся традиции, в римской мифологии Гермес получил имя Меркурия. Очевидно, влияние эллинской традиции в мифологических пересказах было так велико, что Лукиан сознательно (или бессознательно) отдал предпочтение фонетической близости имен Гермеса и Гефеста. В этом тексте, пародийно описывающем взаимоотношения олимпийцев, сам Аполлон рассказывает как произошло «открытие» (*Luc. Dial. Deor.* 7, 4):

Χελώνην που νεκρὰν εὐρὼν ὄργανον ἀπ' αὐτῆς συνεπήξατο· πήχεις γὰρ ἐναρμόσας καὶ ζυγῶσας, ἔπειτα κολλάβους ἐμπήξας καὶ μαγάδα ὑποθεῖς καὶ ἐντεινάμενος ἑπτὰ χορδὰς ἐμελώδει πάνυ γλαφυρόν, ὃ Ἦφαιστε, καὶ ἐναρμόνιον, ὡς κάμῃ αὐτῷ φθονεῖν πάλαι κιθαρίζειν ἀσκοῦντα.

[Гефест] где-то нашел мертвую черепаху, [и] изобрел из нее [музыкальный] инструмент. Приладив и соединив ручки [будущего инструмента], он затем вонзил [в черепаху] колки, [и] положив в основу подставку, натянул семь струн. [И], Гефест, заиграл³⁵ весьма искусно и гармонично, так что я, издавна [способный] искусно кифарить, позавидовал ему³⁶.

Основной вывод, вытекающий из всех приведенных мифологических повествований, заключается в том, что в образе Гермеса-Гефеста был отражен тот период музыкальной практики, когда мастер по изготовлению инструментов и музыкант-исполнитель совмещались в одном лице. От этого этапа развития музыкальной культуры Античности до нас не дошли исторические свидетельства. Поэтому крайне сложно утверждать, что не было ни одного случая, когда исполнитель приобретал инструмент у мастера, а последний не умел на нем играть (или играл очень плохо). Но типичной была ситуация, при которой они соединялись в одной профессии. Однако рано или поздно усовершенствование конструкции инструментов достигло тако-

³⁴ Даже Еврипид в одной из своих трагедий говорит о пении «под семизвучный хелис» (*παρά τε χέλους ἑπτατόνου*. — *Eurip.* HF 683–684). «Хелис» — транслитерация греческого слова ἡ χέλυς («черепаха»). Это отголосок мифа об изобретении лиры Гермесом.

³⁵ Буквально: «завучал».

³⁶ О противоречии в заключительном части процитированного фрагмента см. далее.

го уровня, что потребовалась особая специализация в этой области. Нечто подобное произошло и в инструментальном исполнительстве, где усложнилась техника и значительно выросло качество художественного музицирования. А это вынуждало целиком и полностью сосредоточиться на отдельных аспектах некогда общей работы, поскольку иначе невозможно было выдержать непростую конкуренцию как среди мастеров-ремесленников, так и среди музыкантов-исполнителей. Подобное соперничество всегда давало о себе знать³⁷. Поэтому распад общей профессии был предопределен объективными обстоятельствами. Мифология же не могла пройти мимо такой метаморфозы музыкальной жизни, и это потребовало серьезных изменений в уже сложившихся легендах. Последний из приведенных фрагментов Лукиана Самосатского содержит в себе скрытые симптомы таких перемен.

Возвращаясь к этому источнику, следует обратить внимание, что в нем присутствует явная несогласованность событий, поскольку Аполлон не мог «издавна искусно кифарить», так как Гермес еще не изобрел лиру. Но здесь действовала мифологическая логика не подвластная реальной. Кроме того, при создании этого произведения перед писателем стояли особые художественные задачи, а не точное соблюдение «исторической последовательности», которой он мог в данном месте пренебречь или просто не заметить указанной детали. Основной задачей, очевидно, ставшей актуальной на определенном этапе развития мифологического мышления (конечно, не во времена Лукиана, передававшего древнее предание, а намного ранее) явилось каким-то образом связать Аполлона с инструментом, а иначе говоря, приблизить «властителя музыки» к конкретному музицированию. Ведь в реальной жизни хорошо или плохо умел петь каждый, а вот играть на каком-либо музыкальном инструменте мог только тот, кто был действительно профессиональным музыкантом (любительское «бряцание» на лире во время попок в этом случае не учитывалось).

Чтобы аннулировать сложившееся несоответствие с действительностью в мифологическом сценарии сформировался даже определенный сюжет, завязка которого основывалась на зависти Аполлона не к Гермесу изобретателю лиры, а к его умению «кифарить». При таком подходе можно было проложить «смысловой мост» между двумя разными эпохами: древнейшей, когда изготовитель инструмента и исполнитель воплощались в одном персонаже, и более поздней, когда эти две специальности «разошлись». Действительно, при такой «интриге», с одной стороны, сохранялась ситуация, отражавшая новую реальность музыкальной жизни, а с другой, открывался путь для первых шагов Аполлона на пути к непосредственному музицированию. Тем самым закреплялась идея автономности производителя инструмента и музыканта-практика.

Так была выполнена мифологическая задача, и Аполлон предстал в легендах уже как музыкант-инструменталист. Однако он играет не только на лире, но и на других струнных инструментах: таких, как древняя форминга и исторически более поздняя кифара. Автор «гомеровских» гимнов часто упоминает, что «Лучезарный Аполлон кифарит» (ὁ Φοῖβος Ἀπόλλων ἐγκιθαρίζει. — *Hymn Hom. II 23*) и приводит целую сцену с музицирующим Аполлоном (*Hymn Hom. II 4–7*):

³⁷ См. далее гл. VIII.

εἶσι δὲ φορμίζων Λητοῦς ἐρικυδέος υἱὸς
φορμιγγί γλαφυρῇ πρὸς Πυθῶ πετρήεσσαν.

ἄμβροτα εἶματ' ἔχων τεθωμένα τοῖο φόρ-
μιγγί

χρυσέου ὑπὸ πλήκτρου καναχὴν ἔχει
ἱμερόεσσαν.

Преславный сын Лето, бряцая
на искусной форминге у скалистой
Пифо³⁸,

[был] одет в душистую одежду бес-
смертных, [а] его форминга

издавала золотым плектром сладост-
ный звук.

В том же ракурсе представляет Аполлона Лукиан в «Диалогах богов». Когда Гера и Латона беседуют об Аполлоне, то вторая говорит: «Он кифарит во время пира, поражая всех» (ὁ δὲ κιθαρίζη ἐν τῷ συμπόσιῳ θαυμαζόμενος ὑφ' ἀπάντων. — *Luc. Dial. Deor.* 16, 2).

Знакомясь с такими источниками, обязательно следует учитывать особенности мифологического творчества и помнить, что формирование предания — весьма длительный процесс. Чаще всего он протекает в разные периоды и в своеобразной калейдоскопической форме, когда на значительном по продолжительности историческом времени перекрещиваются, соединяются и изменяются различные мифологические традиции. Та же самая тенденция наблюдается и в приведенных источниках. Например, в творчестве Лукиана Самосатского мы сталкиваемся как с поздней традицией (Аполлон уже играет на инструменте), так и с более ранней (когда он только завидует играющему Гермесу). А в древнем «гомеровском» гимне засвидетельствован лишь поздний вариант, где Аполлон уже музицирует на форминге, и ни словом не упоминается о прежнем его внеинструментальном облике. Такая особенность становления, развития и бытования мифологических традиций, которые постоянно связаны с изменениями в реальной жизни и с переменами в породившем их мышлении.

Для понимания особенностей источников по мифологическому музыкознанию, значительный интерес представляет фрагмент из сочинения Аполлодора, связанный, опять-таки, с описанием изобретения лиры (*Apollod. Bibl.* III 10, 2):

Μαῖα μὲν οὖν ἢ πρεσβυτάτη Διὶ συν-
ελθοῦσα ἐν ἄντρῳ τῆς Κυλλήνης Ἑρμῆν
τίκτει. οὗτος ἐν σπαργάνοις ἐπὶ τοῦ λίκ-
νου κείμενος, ἐκδύς εἰς Πιερίαν πα-
ραγίνεται, καὶ κλέπτει βόας ἃς ἔνεμεν
Ἀπόλλων. ἵνα δὲ μὴ φωραθεῖη ὑπὸ τῶν
ἰχνῶν, ὑποδήματα τοῖς ποσὶ περιέθηκε,
καὶ κομίσας εἰς Πύλον τὰς μὲν λοιπὰς
εἰς σπήλαιον ἀπέκρυψε, δύο δὲ καταθύ-
σας τὰς μὲν βύρσας πέτραις καθήλωσε,
τῶν δὲ κρεῶν τὰ μὲν κατηνάλωσεν ἐψη-
σας τὰ δὲ κατέκαυσε. καὶ ταχέως εἰς

Вступившая в связь с Зевсом старшая
[дочь Атланта³⁹] Майя, родила Герма-
са в пещере, [близ горы] Киллены⁴⁰.
[Вначале младенец] лежал в колыбе-
ли, в пеленках, [а затем], сбросив [их],
он оказывается в Пиерии и ворует
коров, которых пас Аполлон. Чтобы
он не был изобличен [в воровстве] по
следам [от коровьих копыт, Гермес]
надел им на копыта⁴¹ сандалии и увел
[стадо] в Пилос. Заколов двух [ко-
ров], он прибил их шкуру к камням,

³⁸ Пифо (Πυθῶ) — древнее название местности, расположенной у подножия горы Парнас, в Фокиде, где находился город Дельфы.

³⁹ Как известно, согласно мифологии, Атлант (Ἄτλας) — титан, державший на своих плечах небесный свод.

⁴⁰ Киллена (Κυλλήνη) — горная цепь на северо-восточной границе Аркадии — области, расположенной в центре Пелопоннеса.

⁴¹ Буквально: «на ноги».

Κυλλήνην ὄχετο. καὶ εὕρισκεὶ πρὸ τοῦ ἄντρου νεμομένην χελώνην. ταύτην ἐκκαθάρας, εἰς τὸ κύτος χορδὰς ἐντείνας ἐξ ὧν ἔθυσσε βοῶν, καὶ ἐργασάμενος λύραν, εὔρε καὶ πλήκτρον.

Ἄπολλων δὲ τὰς βόας ζητῶν εἰς Πύλον ἀφικνεῖται, καὶ τοὺς κατοικοῦντας ἀνέκρινεν. οἱ δὲ ἰδεῖν μὲν παῖδα ἐλαύνοντα ἔφασκον, οὐχ ἔχειν δὲ εἰπεῖν ποῖ ποτὲ ἠλάθησαν διὰ τὸ μὴ εὐρεῖν ἵχνος δύνασθαι.

μαθῶν δὲ ἐκ τῆς μαντικῆς τὸν κεκλοφότα πρὸς Μαῖαν εἰς Κυλλήνην παραγίνεται, καὶ τὸν Ἑρμῆν ἠτιάτο. ἦ δὲ ἐπέδειξεν αὐτὸν ἐν τοῖς σπαργάνοις. Ἄπολλων δὲ αὐτὸν πρὸς Δία κομίσας τὰς βόας ἀπήτει. Διὸς δὲ κελεύοντος ἀποδοῦναι ἠρνεῖτο. μὴ πείθων δὲ ἄγει τὸν Ἄπολλωνα εἰς Πύλον καὶ τὰς βόας ἀποδίδωσιν. ἀκούσας δὲ τῆς λύρας ὁ Ἄπολλων ἀντιδίδωσι τὰς βόας.

Ἑρμῆς δὲ ταύτας νέμων σύριγγα παλιν πηξάμενος ἐσύριζεν. Ἄπολλων δὲ καὶ ταύτην βουλόμενος λαβεῖν, τὴν χρύσῃν ῥάβδον ἐδίδου ἦν ἐκέκτητο βουκολῶν. ὁ δὲ καὶ ταύτην λαβεῖν ἀντὶ τῆς σύριγγος ἔθελε καὶ τὴν μαντικὴν ἐπελθεῖν· καὶ δοῦς διδάσκεται τὴν διὰ τῶν ψήφων μαντικὴν.

Наш современник, привыкший к сказочно-мифологическим повествованиям уже не должен удивляться тому, что их герои чудом «оказываются» или «переносятся» в совершенно иную географическую точку. Для таких

⁴² При переводе пришлось разбить одно предложение на два и переставить их местами. Причиной такой перестройки послужила неприемлемая последовательность изложения действий Гермеса в источнике. В нем сначала речь идет об «остальных» (λοιπὰς) коровах, а лишь потом — о двух заколотых. С точки же зрения элементарной логики информация об «остальных» коровах должна появиться во вторую очередь.

⁴³ В русском варианте этого предложения, вопреки подлинному тексту источника, дается нечто иное: «играя на свирели, которую сам изготовил» (*Аполлодор*. Мифологическая библиотека. Издание подготовил В. Г. Борухович. М., 1993. С. 63).

[одну часть] мяса он уничтожил, а [другую] съел, [предварительно] сварив. Остальных же [коров] он спрятал в пещере⁴². [Потом] он быстро перенесся в Киллену, [где] перед пещерой обнаружил обитающую [там] черепаху. Очистив ее, он натянул на [ее] тело кишки из коров, которых убил, а изготовивши [таким образом] лиру, [затем] изобрел и плектр.

Аполлон же, разыскивая коров, вступает в Пилос и расспрашивает жителей [о коровах]. Они говорили, что видели мальчика, погнавшего [их]. Но они не могут сказать, куда он скрыл [коров], так как не обнаружено [никакого их] следа.

Однако обученный мантике [Аполлон понял, где] похищенное. Он явился в Киллены, к Майе, и обвинил [в воровстве] Гермеса. Она же показала его, [лежащего] в пеленках. Тогда Аполлон, отправился к Зевсу [и] потребовал [вернуть] коров. Зевс велел возвратить [похищенное, но Гермес все] отрицал. Не убедив [его, тот], ведет Аполлона в Пилос и возвращает коров. Но услышав лиру Аполлон отдает коров.

Пасущий [их] Гермес, вновь, захотел посвистеть на сиринге⁴³. Аполлон же, желая получить и ее, согласился дать [за этот инструмент] золотой волшебный жезл, который он приобрел когда [пас] коров. А [Гермес] пожелал вместо сиринги получить его и [еще] познать мантику. И [Аполлон] приобщает [его] к дару мантики с помощью камешков.

персонажей нет ничего невозможного. Однако процитированный раздел весьма показателен с точки зрения результатов, получающихся при передаче преданий подобного рода.

Прежде всего, нетрудно увидеть серьезную смысловую лакуну в тексте, который не сообщает о том, что Аполлон «услышав лиру, отдает коров», хотя ни словом не упоминается, что Гермес (или кто-то другой) играл на ней. Этот пропуск может быть вызван двумя причинами. Либо составитель (или переписчик) текста пропустил что-то, либо эта легенда была настолько хорошо известна, что в сознании современников пропущенный эпизод подразумевался «само собой».

Кроме того, рассматривая мифологические образы как свидетельства истории музыки, поданные в своеобразной форме, очень трудно соединить облик сияющего Аполлона, творца и исполнителя возвышенной музыки, с пастухом, пасущим стадо коров. Очевидно, исследователям еще предстоит дать ответ на этот вопрос. Складывается впечатление, что такой поворот сюжета был задуман только для того, чтобы «столкнуть» Аполлона с Гермесом, ради объяснения связи между божеством, олицетворяющим некое абстрактное художественное творчество, с непосредственной практикой музыканта и его инструментом. Иначе говоря, необходимо было «привести» музыканта-исполнителя к мастеру по изготовлению музыкальных инструментов.

Далее, оказывается, что Гермес изобрел не только лиру, но и плектр, что свидетельствует о мифологической трактовке исторического процесса, в котором плектр появился позже. Очевидно, это либо более поздний вариант мифа, либо его пересказ, возникший в среде, не понимавшей особенностей эволюции соответствующих сторон инструментальной практики.

Наконец, согласно приведенному источнику Гермес умел играть не только на лире, но и на сиринге. Это, безусловно, вновь поздняя «вставка», когда легенда передавалась уже весьма свободно, совмещая в одном изложении разновременные дополнения и изменения.

Таким образом, анализ подобных источников должен учитывать многие обстоятельства их возникновения и развития.

Казалось бы, установив градацию между ремесленником-Гермесом и музыкантом-Аполлоном, можно было бы на мифологической традиции «остановиться», постоянно закрепляя именно такое толкование своих персонажей. Но это противоречило бы природе мифологического мышления, которое находится в постоянном движении, что запечатлено в одном из преданий о дуэте Гермеса и Аполлона (*Paus. Gr. descr. V 14, 8*):

...Ἀπόλλωνος καὶ Ἑρμοῦ βωμός ἐστιν ἐν κοινῷ, διότι Ἑρμῆν λύρας, Ἀπόλλωνα δὲ εὐρετὴν εἶναι κιθάρας.

...существует общий алтарь Аполлона и Гермеса, потому что изобретение Гермеса — лира, а Аполлона — кифара⁴⁴.

Высказанная здесь идея об Аполлоне — изобретателе кифары, очевидно, возникла как продолжение архаической традиции, также отражающей одну

⁴⁴ Это предложение в русском переводе дается с добавленной фразой, отсутствующей в тексте источника: «у эллинов есть о них сказание» (*Павсаний. Описание Эллады. Перевод и вступительная статья С. П. Кондратьева. [В дальнейшем — Павсаний. Описание Эллады.] Том II. М., 1994. С. 40*). Такое добавление ничего не меняет в содержании фрагмента, но вряд ли следует так относиться к памятнику письменности.

из сторон музыкальной жизни. Если отталкиваться от нее, то изобретение лиры Гермесом знаменует собой некий начальный этап инструментального музицирования. Но, как известно, вслед за архаичной формингой и древней формой лиры появилась более усложненная и подлинно профессиональная кифара. А когда встал вопрос о необходимости указать ее изобретателя, без которого античное мышление плохо ориентировалось в хронологическом пространстве, то первым и единственным кандидатом на эту роль мог быть только Аполлон. Он уже овладел мастерством игры на лире, и сама судьба велела ему стать изобретателем кифары.

Следует отметить, что такова мифологическая традиция многих народов: выявлять среди важнейших, издавна сформировавшихся областей жизни, ее музыкальную сферу. Если у одних, как у эллинов и римлян, подобная тенденция выражается в образах богов, то у других — в действиях людей, проявивших себя на этом поприще на заре истории. Так, Иосиф Флавий, рассказывая начальную историю иудеев, явно заимствованную из Пятикнижия («Γένεσις» 4, 21), упоминает о сыновьях одного из библейских патриархов — Ламеха (*Joseph. Ant. Jud. I 2, 2*):

Τούτων Ἰώβηλος μὲν ἐξ Ἴδαας γε-
γονώς σκηνάς ἐπήξατο καὶ προβατεῖαν
ἠγάπησεν, Ἰούβαλος δέ, ὁμομήτριος δ' ἦν
αὐτῷ, μουσικὴν ἤσκησε καὶ ψαλτήρια
καὶ κιθάρας ἐπενόησεν.

Среди них⁴⁵ Иовел, родившийся из
[чрева] Ады, строил шатры и любил
скотоводство, а Иувал, едино-
утробный с ним, занимался музыкой
и придумал псалтирий и кифару⁴⁶.

Во всяком случае, такие свидетельства являются подтверждением важности музыки для жизни общества.

Возвращаясь же к проблеме анализа ее мифологизации в Античности, не следует думать, что сюжетная линия Гермеса-музыканта оборвалась, как только он передал Аполлону изобретенную им лиру. До II века было в ходу предание, согласно которому «создатель поэмы о Европе⁴⁷ говорит, что первоначально Гермес научил Амфиона⁴⁸ пользоваться лирой» (ὁ δὲ τὰ ἔπη τὰ ἐς Εὐρώπην ποιήσας φησὶν, Ἀμφίωνα χρῆσασθαι λύρα πρῶτον Ἐρμοῦ διδάξαντος. — *Paus. Gr. descr. IX 5, 4*). До более поздних времен сохранилась легенда о том, что Гермес обучал игре на лире и Орфея (*Nicom. Excerpta. 1*):

τὴν λύραν τὴν ἐκ τῆς χελώνης φασὶ τὸν
Ἴρμῆν εὐρηκέναι καὶ κατασκευάσαντα
ἑπτάχορδον παραδεδοκέναι τὴν μάθησιν
τῷ Ὀρφεῖ.

Говорят, что Гермес изобрел лиру из
панциря черепахи и, установив геп-
тахорд, передал умение [игры на этом
инструменте] Орфею.

Таким образом, несмотря на то, что в основном своде мифологии Гермес предстал уже лишь как изобретатель лиры и был избавлен от функции

⁴⁵ Среди детей Ады, одной из жен Ламеха.

⁴⁶ В русском переводе упомянутые Иосифом Флавием инструменты оказались «лютней и арфой» (*Иосиф Флавий. Иудейские древности. Перевод с греческого Г. Г. Генкеля. Т. I. СПб. 1900. С. 11, по переизданию «КРОН-Пресс», 1994 г.*). То же самое и в английской версии этого сочинения — harps and lutes (*Josephus Flavius. Jewish antiquities. Books I–IV // Josephus with an English translation by H. St. Thackeray (The Loeb classical library). Harvard University Press, 1961. P. 31.*

⁴⁷ Автор этого не сохранившегося сочинения неизвестен. Европа — мифологический персонаж, дочь финикийского царя Агенора, похищенная Зевсом и родившая от него Миноса, ставшего впоследствии царем Крита.

⁴⁸ О нем см. § 5 данной главы.

играющего музыканта, — в отдельных мифологических течениях он выступал также как педагог выдающихся легендарных и полубогатых инструменталистов-исполнителей. Ведь всем было хорошо известно, что, не умея играть, невозможно обучать этому сложному делу. Поэтому для приобщения к музыке тех, кто попал в число мифологических или полумифологических персонажей, нужно было найти учителя. А он мог быть только из более «старшего» мифологического семейства (и по возрасту и по рангу). Гермес был достаточно подходящей для этого фигурой, так как, согласно некоторым преданиям, он не только изобрел лиру, но и умел играть на ней. Этим, очевидно, был обусловлен выбор его в качестве учителя Орфея.

Параллельно расширялся образ Гермеса-изобретателя. Одна из мифологических традиций, переданная Афинеем на рубеже II–III веков, сообщает, что «Гермес изобрел многокаламусную *сирингу*» (πολυκάλαμον σύριγγα Ἐρμῆν εὐρέϊν. — *Athen.* IV 184a, § 82)⁴⁹. Но ведь это уже не струнный инструмент, а духовой, и значит, это предание свидетельствует об иной мифологической волне в новых исторических условиях, когда нужно было найти первого изобретателя духовых инструментов.

Таковы перипетии музыкально-мифологических повествований. Но все они в той или иной степени отражают представления, обусловленные реальной житейской ситуацией, бытовавшей в различные исторические периоды в сознании современников.

§ 3

Путь к музыкальной толерантности

Мифологические источники запечатлели и многие другие стороны художественной жизни, вплоть до особенностей некоторых музыкальных воззрений.

Так, очевидно, на протяжении длительного исторического периода эллины и римляне были столь привержены собственным музыкальным традициям, что не воспринимали ничего иного. Существует достаточно много свидетельств об эпохе негативного отношения к музыке даже тех народов, материале их окружали. Эта отрицательная реакция касалась музыкального материала, организованного по иным нормам и основанного на интонациях, отличавшихся от звучавших издавна в их отечестве. Римский историк Курт Руф упоминает египетских «женщин и девушек, поющих [при богослужениях] по старинному обычаю какую-то бессвязную песнь» (*matronae virginesque patrio more inconditum quoddam carmen canentes.* — *Ruf. Hist.* IV 7, 24)⁵⁰. Такая характеристика, как «бессвязная песнь», была вызвана непониманием сохранившихся в музыкальном оформлении египетских религиозных культов архаичных традиций, которые радикально отличались от бытовавших во времена автора этого сообщения. Более того, в распоряжении науки есть свидетельства о негативном отношении эллинов даже к современной им музыке, но сформировавшейся на основе традиций музыкальной культуры иного народа. Согласно тому же автору Александр Македонский заставлял пленных

⁴⁹ «Каламос» (ὁ κάλαμος) — тростник, из которого по распространенному в древности мнению (далеко не всегда соответствующему действительности) изготавливалась сиринга.

⁵⁰ Латинский текст приводится по изд.: *Rufini Aquileiensis presbyteri Historia monachorum seu Liber de vitis patrum* 19 // PL 21, col. 391–462.

женщин «петь нестройные и отвратительные для ушей иностранцев песни» (*canere inconditum et abhorrens peregrinis auribus carmen.* — *Ibid.* VI 1, 5).

Судя по всему, такая черта существовала издавна и не могла не отразиться в мифологии, а знаменитое предание о музыкальном противостоянии Аполлона и Марсия блестяще подтверждает это. Но чтобы его проанализировать, необходимо затронуть ряд связанных с данной легендой проблем, как мифологических, так и музыкально-исторических.

Согласно преданию знаменитая дочь Зевса (а по некоторым данным — Океана), Афина — богиня победоносной войны и мирного процветания, считалась также покровительницей наук, ремесел и искусств, хотя прямого отношения непосредственно к музыке не имела. Во всяком случае, об этом свидетельствует весь свод мифологических источников. Исключение составляют лишь две легенды. В одной из них Афина помогла Гераклу прогнать Стимфалийских птиц, вскормленных богом войны Аресом и имевших медные клювы, когти, крылья и перья, которые они метали как стрелы (*Apollod. Bibl.* II 5, 6):

χάλκεα κρόταλα αὐτῷ δίδωσιν Ἀθηνᾶ
παρὰ Ἡφαίστου λαβοῦσα. ταῦτα κρούων
ἐπὶ τινος ὄρους τῇ λίμνῃ παρακειμένου,
τὰς ὄρνιθας ἐφόβει.

Афина дала ему⁵¹ медные кроталы⁵², полученные [ею] от Гефеста⁵³. Ударяя ими на какой-то горе, находящейся близ озера, [Геракл] испугал птиц.

Начало другого мифа представлено не вполне ясно. Согласно ему однажды Афина или изобрела, или нашла, или забрала у Силена⁵⁴ знаменитый духовой инструмент эллинов и римлян, носивший у этих народов различное название: у первых он именовался «авлосом» (ὁ αὐλός), а у вторых — «тибией» (*tibia*). Богиня попробовала играть на нем и стала со всей силой дуть в инструмент, «но, разглядывая вид [своего] лица, [отражающегося] в какой-то реке, она рассердилась и отбросила авлосы» (θεασαμένην δὲ τοῦ προσώπου τὴν ὄψιν ἐν ποταμῷ τινὶ δυσχερᾶναι καὶ προέσθαι τοὺς αὐλοῦς. — *Plut. De coh. Ira* 456b, § 6)⁵⁵. Как известно, отсутствие профессионализма при игре на духовых инструментах приводит к тому, что щеки могут надуться и лицо сильно искажается. Поэтому ничего другого не следовало ожидать даже от богини, впервые взявшей в руки инструмент (*Athen.* XIV 616e, § 7):

περὶ μὲν γὰρ αὐλῶν ὃ μὲν τις ἔφη τὸν
Μελανιπίδην καλῶς ἐν τῷ Μαρσύᾳ δι-
ασύροντα τὴν αὐλητικὴν εἰρηκέναι περὶ
τῆς Ἀθηνᾶς:

В отношении авлосов кто-то заметил, что Меланнипид в «Марсии», прекрасно высмеивая авлетику, сказал об Афине [так]:

⁵¹ То есть Гераклу.

⁵² «Кроталы» (τὰ κρόταλα; *лат.* *crotala*, от κροταλίζω — «трепещать», «грохотать») — ударный инструмент, состоявший из двух полых раковин, или глиняных черепков, либо кусков дерева, а впоследствии и металла. Звук возникал при их ударе друг о друга. Кроталы применялись не только в оргиастических культах Великой Матери богов Кибелы и Диониса, но и нередко в культе Артемиды. Существовало много разновидностей этого инструмента.

⁵³ Это еще один случай пересказа мифа, в котором вместо Гермеса в качестве создателя музыкального инструмента указывается Гефест. То есть здесь мы сталкиваемся с тем же вариантом, который был отмечен уже при анализе процитированного текста Лукиана (см. выше: *Luc. Dial. Deor.* 7, 4).

⁵⁴ Мифологический персонаж из окружения Диониса.

⁵⁵ Здесь и во многих других источниках (см. том I, гл. III, сноску 15) термин «авлос» используется часто во множественном числе, поскольку каждый профессио-

ἅ μὲν Ἀθήνα

«Афина же

τῶργαν ἔρριψέν θ' ἱεράς ἀπὸ χειρὸς

отбросила инструменты от святой
руки [своей и]

εἶπέ τ' ἔρρετ' αἴσχεα, σώματι λύμα,

сказала: “Убирайтесь уродливости,
[творящие] позор телу [моему]”».

Некто Марсий, гуляя по полям родной Фригии, «обнаружил авлосы, которые бросила Афина из-за того, что они делали [ее] вид безобразным» (οὗτος γὰρ εὐρὼν ἀλούς, οὗς ἔρριπεν Ἀθηνᾶ διὰ τὸ τὴν ὄψιν αὐτῆς ποιεῖν ἄμορφον. — *Apollod. Bibl. I 4, 2*). Марсий взял инструмент в руки, приложил к устам, и раздались замечательные звуки, образовавшие чудесную мелодию. Дело в том, что Марсий был из семьи потомственных авлетов и очевидно перенял от своего отца, знаменитого авлета Гиагниса, выдающиеся музыкальные способности (правда, в некоторых источниках Гиагнис предстает как учитель Марсия). Как известно, то, что невозможно в реальной жизни, достижимо в мифологии, и данное предание в этом отношении не исключение. Однако, чтобы лучше понять тот музыкально-исторический отблеск, который запечатлен в этом мифе, необходимо обратиться, прежде всего, к свидетельствам древних авторов.

Так кто же такой Марсий?

Согласно части античных воззрений он не был мифологическим персонажем, а вполне реальным музыкантом. Существовала особая традиция, считавшая его членом авлетического «триумvirата», в который входили кроме него такие знаменитые мастера-авлеты, как Гиагнис и Олимп. По мнению одних авторов, «первым авлировал Гиагнис, затем — его сын Марсий, потом — Олимп» (Ἦγαγιν δὲ πρῶτον ἀλλῆσαι, εἶτα τὸν τούτου υἱὸν Μαρσύαν, εἶτ' Ὀλύμπου. — *Ps. Plut. De mus. 1132, § 5*). Правда, другие писатели упоминали «Марсия [как] сына Олимпа» (τὸν Ὀλύμπου παῖδα Μαρσύαν. — *Apollod. Bibl. I 4, 2*). Но эти расхождения не играют решающей роли, поскольку они находятся в едином смысловом русле, подтверждая не только реальность существования Марсия, но и его причастность к художественной деятельности плеяды выдающихся музыкантов Античности⁵⁶.

Более того, музыкально-историческая традиция приписывает Марсию вполне определенный ряд конкретных деяний. Так, согласно Афинею, грамматик и историк рубежа старой и новой эры «Метродор Хиосский в “Троянцах”⁵⁷ утверждает, что сирингу и авлос изобрел Марсий в Келенах⁵⁸, хотя прежде сиринговали на одном тростнике⁵⁹» (Μητρόδορος δ' ὁ Χίος ἐν Τρωϊκοῖς σύριγγα μὲν φησιν εὐρεῖν Μαρσύαν καὶ ἀλλὸν ἐν Κελαιναῖς, τῶν πρότερον ἐνὶ

нальный авлет имел в своем распоряжении несколько инструментов, отличавшихся регистрами звучания, а нередко — и диапазонами. Этого требовали обстоятельства музыкальной жизни, поскольку авлет всегда должен был быть готов по заказу или по принуждению исполнять любой музыкальный материал, неодинаковый по звуковому диапазону и регистрам. Для такого комплекса инструментов у авлетов даже был специальный футляр. Гесихий Александрийский представляет его так: «авлотерия — футляр для авлосов» (ἀλλητηρία: αὐλῶν θήκη. — *Hesych. s. v.*).

⁵⁶ О личности и творчестве Гиагниса и Олимпа часто будет упоминаться на страницах монографии, но особенно подробно о них см. гл. II, § 5.

⁵⁷ Очевидно, это название исторического сочинения.

⁵⁸ Келены (Κελαιναί) — город во Фригии (область, расположенная в Малой Азии).

⁵⁹ То есть играли на сиринге, состоящей всего из одной трубки, тогда как в исторически более поздних ее вариантах их было достаточно много. См. далее.

καλάμῳ συριζόντων. — *Athen.* IV183ε, § 81). В этой информации под термином «сиринга» подразумевается «многоростниковый» инструмент, то есть «поликаламос» (ὁ πολυκάλαμος), все тростники которого «Марсий [скрепил] воском» (Μαρσύαν δὲ τὴν κηρόδετον. — *Ibid.* IV 184α, § 82). Как пишет Афиней, об этом сказал «стихотворец Эвфорион в [сочинении] «О композиторах» (Εὐφορίων δ' ὁ ἐποιοῖς ἐν τῷ περὶ μελοποιῶν. — *Ibid.*). Павсаний же писал, что фригийцы, живущие в Келенах, «верят, что авлема⁶⁰ “метроа”⁶¹ — изобретение *Марсия*» (ἐθέλουσι δὲ καὶ εὔρημα εἶναι τοῦ Μαρσύα τὸ Μητρώον ἀλλήμα. — *Paus. Gr. descr.* X 30, 9).

Существовала еще одна линия в рассказах о Марсии, которую передал Плутарх (*Plut. De coh. Ira.* 6, 456b–c):

καὶ ὁ Μαρσύας, ὡς ἔοικε, φορβειᾶ τι καὶ περιστομίῳ τοῦ πνεύματος τὸ ῥαγδαῖον ἐγκαθεῖρξε καὶ τοῦ προσώπου κατεκόσμησε καὶ ἀπέκρυσσε τὴν ἀνωμαλίαν.

Марсий, как кажется, приделал некую форбею⁶² с отверстиями для напора воздуха⁶³ и устранил [искривление] лица и [тем самым] устранил аномалию⁶⁴.

«Форбея» (ἢ φορβειᾶ) — особая кожаная лента с небольшим отверстием. Она обвязывалась вокруг лица авлета так, чтобы рот музыканта совмещался с отверстием. Считается, что такое приспособление способствовало концентрации струи воздуха, а, следовательно, и улучшению качества звука. Не исключено также, что форбея предохраняла губы авлета от травм.

Сейчас не имеет решающего значения, действительно ли Марсий осуществил все, что ему приписывается. Важно, что он представляется в источниках реальным музыкантом, активно участвовавшим в художественной жизни общества.

Более того, еще во времена Платона (если верить знаменитому философу) постоянно звучала музыка, считавшаяся сочиненной Марсием. Сам Платон неоднократно упоминает о ней. Так, в одном из своих сочинений он передает впечатление, которое оказывало на него прослушивание произведений Марсия. Пусть его оценка с современной точки зрения выглядит весьма странной и явно проявляющей низкий уровень понимания им музыкального искусства⁶⁵, но в данном свидетельстве важна сама регистрация звучащей музыки Марсия: «Он очаровывает людей инструментами [и] силой [исходящей] из уст. И еще ныне [он тот], который [завораживает] если

⁶⁰ «Авлема» (τὸ ἀλλήμα) — сольная пьеса для авлоса. Об этом жанре см. гл. II, § 5.

⁶¹ Инструментальное произведение, посвященное фригийской богине Великой Матери богов Кибеле, считавшейся в языческом пантеоне матерью всего живущего на земле.

⁶² О форбее см. далее.

⁶³ В опубликованном русском переводе эта фраза дана так: «...связал посредством своего рода недоуздка избыток дыхания» (*Плутарх. О подавлении гнева / Перевод Я. Боровского // Плутарх. Сочинения. М., 1983. С. 447*). Очевидно, комментарии здесь излишни.

⁶⁴ Такая транслитерация греческого слова кириллицей, как представляется, лучше всего передает направленность содержания текста.

⁶⁵ Эта черта красной нитью проходит через все письменное наследие Платона и ей не следует удивляться, так как сам философ изредка (но далеко не всегда) признавал свою недостаточную компетентность в вопросах музыкального искусства: «Не сведущ я ... в гармониях» (Ὁὐκ οἶδα ... τὰς ἁρμονίας — *Plat. Resp.* III 399a). В таких вопросах он полагался на софиста Дамона и говорил своим собеседникам, что об этом «мы посоветуемся с *Дамоном*» (μετὰ Δάμωνος βουλευσόμεθα. — *Ibid.* III 400b).

[кто-то] играет каждое [его произведение]» (ὁ μὲν γε δι' ὀργάνων ἐκήλει τοὺς ἀνθρώπους τῇ ἀπὸ τοῦ στόματος δυνάμει. καὶ ἔτι νυνὶ ὅς ἂν τὰ ἐκείνου αὐλῆ. — *Plat. Symp.* 215c). Иначе говоря, в век Платона музыка Марсия оказывала сильное воздействие даже на музыкантов, исполняющих ее. Эту же мысль он высказывает также и другими словами (*Ibid.*):

Τὰ οὖν ἐκείνου ἐάν τε ἀγαθὸς αὐλητὴς αὐλῆ ἐάν τε φαύλη αὐλητρίς, μόνα κατέχεσθαι ποιεῖ καὶ δηλοῖ τοὺς τῶν θεῶν τε καὶ τελετῶν δεομένους διὰ τὸ θεῖα εἶναι.

Авлирует ли его⁶⁶ [произведения] талантливый авлет или бездарная авлетистка, оно⁶⁷ создает то, что захватывает единичными [впечатленими] и выявляет нуждающихся в божественных и священных [влияниях], посредством божественных деяний.

Другими словами, по реакции слушателя на музыку Марсия можно судить о том, что собой представляет сам человек.

К вырисовывающейся на основании анализа источников картине можно лишь добавить, что в некоторых случаях произведения, приписывающиеся Олимпу, Платон считал принадлежавшими Марсию: «То, что авлировал Олимп, я считаю [произведениями] Марсия, его учителя» (ἃ γὰρ Ὀλυμπος ἤυλει, Μαρσίου λέγω, τούτου διδάζοντος. — *Ibid.* 215e).

Конечно, все это не могло быть сказано о мифологическом персонаже. Но, очевидно, именно слава Марсия и популярность его произведений способствовали тому, что он был избран мифологией для воплощения указанной выше черты художественной жизни: противостояния отечественного и иноземного на ранних исторических этапах развития. Кроме того, с той же целью использована состязательность, характерная для древнеэллинического общества⁶⁸, и процесс конфликта был воплощен в форме конкурса.

В одних источниках даже отсутствует изложение каких-либо конкретных причин или серьезного повода для «столкновения» разных музыкальных культур, а содержание освещающейся «музыкальной части» конкурса выглядит почти комично. Например, в одном из них сообщается следующее (*Apollod. Bibl.* I 4, 2):

...ἦλθεν εἰς ἔριν περὶ μουσικῆς Ἀπόλλωνι. συνθεμένον δὲ αὐτῶν, ἵνα ὁ νικήσας ὁ βούλεται διαθῆναι τὸν κτήσαντα, τῆς κρίσεως γενομένης τὴν κίθαραν στρέψας ἠγωνίζετο ὁ Ἀπόλλων καὶ <τὸ>⁶⁹ αὐτὸ ποιεῖν ἐκέλευε τὸν Μαρσύαν τοῦ δὲ ἀδυνατοῦντος εὐρεθεὶς κρείσσων ὁ Ἀπόλλων κρεμάσας Μαρσύαν ἐκ τινος ὑπερτενοῦς πίτυος ἐκτεμών τὸ δέρμα οὕτως διέφθειρεν.

...[Марсий] пошел на соперничество в музыке с Аполлоном. Они договорились, что победитель поступит с побежденным как захочет. При проведении соревнования Аполлон состязался, перевернув кифару [и] заставил Марсия сделать это. Обнаружив, что [тот] неспособен [к этому], более сильный Аполлон повесил Марсия на какой-то высокой сосне, сорвав [с него] кожу.

Действительно, музыкальная сторона состязания выглядит более чем странно. Аполлон что-то делал со своей кифарой, выражающееся причастием от

⁶⁶ То есть Марсия.

⁶⁷ Подразумеваются, скорее всего, τὸ ἔργον («дело», «творчество») Марсия.

⁶⁸ Подробнее об этом см. гл. VIII, § 1.

⁶⁹ Вставка моя: как представляется, содержание фрагмента больше требует τὸ αὐτὸ («то же самое», то есть соревноваться), чем αὐτὸ («это»).

глагола στρέφω, семантика которого ограничивается такими действиями, как «переворачивать», «крутить», «вращать»⁷⁰. В результате Аполлон превращается в некоего эквилибриста, беспрерывно вращающего своим инструментом. Более того, как следует из текста, он «заставил» (ἐκέλευε) делать то же самое и Марсия. А если учитывать, что тот играл на духовом инструменте, с которым подобное жонглирование вообще невозможно, то станет ясно, что процитированное описание заимствовано из поздней традиции, когда многие мифологические сюжеты воспринимались уже с иронией.

Более подробное описание этого конфликта дано Апулеем, у которого повествование начинается с рождения Марсия, как сына выдающегося авлета Гиагниса (*Apul. Flor. 3*):

Eo genitus Marsyas, quum in artificio patrisaret tibicinii, Phryx ceteŕra et barbarus, vultu ferino trux, hispidus, illutibarbus, spinis et pilis obsitus, fertur (pro nefas!) cum Apolline certavisse, Thersites cum decoro, agrestis cum erudito, bellua cum deo.

Musae cum Minerva dissimulamenti gratia iudices adstitere, ad deridendam scilicet monstri illius barbariem, nec minus ad stoliditatem puniendam. Sed Marsyas, quod stultitiae maximum specimen est, non intelligens se deridiculo haberi, priusquam tibus occiperet inflare, prius de se et Apolline quaedam deliramenta barbart effutivit: laudans sese, quod erat et coma relacinus, et barba squalidus, et pectore hirsutus, et arte tibicen, et fortuna egenus; contra Apollinem, ridiculum dictu, adversis virtutibus culpabat: quod Apollo esset et coma intonsus, et genis gratus, et corpore

Рожденный им⁷¹, Марсий, хотя и подражал отцу в мастерстве тибиста, [но] в других отношениях [оставался] фригийцем и варваром: со злобным диким [и] косматым лицом, с немойтой бородой, поросший колючками и волосами. Говорят, что он, чудовище, соревновался с Аполлоном, [то есть] Терсит⁷² [состязался] с красотой, невежество — со знанием, страшилище — с богом.

Ради шутки, судьями стали Музы и Минерва⁷³. Разумеется, помимо высмеивания варварства этого урода, не менее должна была быть наказана [и его] глупость. Однако Марсий (а это является наибольшим доказательством [его] глупости) не понимал, что он является посмешищем. Прежде чем начать дуть в тибий, он нес некую варварскую бессмыслицу о себе и Аполлоне. Восхваляя себя, обладавшего ниспадающими назад локонами, неопрятной бородой, мохнатой грудью, искусством тибиста и неприглядной судьбой, [он выступил] против Аполлона, ведя смешные раз-

⁷⁰ А согласно свидетельству одного источника, в одной из комедий Фринида (V век до н. э.) это же причастие используется при обозначении более непристойных действий, при которых персонифицированная Музыка жалуется на насилие, осуществляемое над ней композиторами-новаторами: «Фринид же, имея двенадцать гармоний в пентахордах, всю развратил меня, гибая и переворачивая» (Φρῦνις δ' ἴδιον στρόβιλον ἐμβάλων τινα κάμπτων με καὶ στρέφων ὅλην διέφθορον. — *Ps.-Plut. De mus. 30*). Полностью этот фрагмент приводится в гл. X, § 6.

⁷¹ То есть Гиагнисом.

⁷² Терсит (Θερσίτης) — один из греков, осаждавших Троию (*Homer. Il. II 212*), отличался безобразной внешностью. Автор «Илиады» так и представляет его — ἄκοσμός («безобразный»).

⁷³ Минерва — древнеримский вариант эллинской Афины.

glabellus, et arte multiscius, et fortuna opulentus.

Jam primum, inquit, crines ejus remulsis antiis, et promulsis capronis anteventuli et propenduli: corpus totum gratissimum, membra nitida; lingua fatidica, seu tute oratione, seu versibus malis, utrobique facundia aequipari.

Quid? quod et vestis textu tenuis, tactu mollis, purpura radians? Quid? quod et lyra ejus auro fulgurat, ebore candicat, gemmis variegat? Quid? quod et doctissime et gratissime cantillat? Haec omnia, inquit, blandimenta nequaquam virtuti decora, sed luxuriae accommodata; contra corporis sui qualitatem per se maximam speciem ostentare.

risere Musae, quum audirent hos genus crimina, sapienti exoptanda, Apollini objectata: et tibicinem illum certamine superatum, velut ursum bipedem, corio **execto**, nudis et laceris visceribus **reliquerunt**. Ita Marsyas in poenam cecinit, et cecidit. Enimvero Apollinem tam humilis victoriae puditum est.

Основная идея текста представлена в его начале. Это противопоставление варварского и эллинского, уродливости и красоты, невежества и знания. Главный критерий, использующийся для обоснования выводов: уродливость внешности Марсия и красота Аполлона. Что же касается самой музыки и ее исполнения, то об этом — почти полное молчание, за исключением одной маленькой фразы, выражающей возмущение Марсия тем, что лира Аполлона «звучит самым умелым и наимприятнейшим образом» (*doctissime et gratissime cantillat*). Это означает, что сам Марсий не принимает и не понимает подлинной красоты того искусства, которым занимается. От-

говоры [и] обвиняя [его] в противоположных качествах: что Аполлон обладает неподстриженными волосами, приятным видом, безволосой грудью, обширным знанием в искусстве и могущественной судьбой.

Уже сначала [Марсий] говорит, [что] его⁷⁴ волосы, прядями торчащие вверх и свисающие вниз, приглажены, все [его] тело полностью самое приятное, члены красивые, [его] вещая речь — либо прозаическая, либо стихотворная — в обоих случаях совершенно одинакова.

Зачем [все это]? Почему одежда [Аполлона] из утонченной ткани, мягкая при прикосновении [и] сияющая багрянцем? Зачем [она ему]? Почему лира его сверкает золотом, белеет слоновой костью, пестрит самоцветными камнями? Поэтому и звучит она самым умелым и наимприятнейшим образом. Все это, продолжал [Марсий], красивые прелести, никоим образом [не способствуют] добродетели, а приводят к изнеженности. В своем же теле, наоборот, он обнаруживал качества наилучшего образца.

Засмеялись Музы, когда услышали обвинения такого рода, предьявляемые Аполлону, [но] желаемые [любим] мудрецом. А этого тибиста, побежденного в соревновании, освежевали словно двуногого медведя [и] бросили с непристойно [висящими] мясными внутренностями. Так Марсий доигрался до наказания и был убит. Конечно, Аполлон стыдился столь ничтожной победы.

⁷⁴ То есть Аполлона.

сюда читатель должен был догадаться, что музыка, исполняемая Марсием, прямо противоположна аполлоновской, то есть некрасивая и неприятная.

Кроме того, само соревнование и его судьи представлены, по выражению автора, «шутливо» (*dissimulamenti*). Действительно, разве могли Музы, дочери Аполлона⁷⁵, воспитанные в подлинно эллинском духе, выступить против своего отца и против традиционных отечественных музыкально-эстетических норм? Ну, а отрицательное отношение Минервы-Афины к инструменту Марсия было хорошо известно благодаря приведенному выше популярному мифу. Всего этого мог не понимать, по мысли автора текста, только такой наивный человек как Марсий, а его наивность представлена как элементарная глупость.

Миф о соревновании Аполлона с Марсием был широко распространен и нашел отражение даже в античной живописи. Сохранилось описание картины, на которой был изображен Марсий перед казнью, а ее содержание кратко высказано в нескольких словах: «отброшен [уже] ненужный авлос, больше не авлировать ему» (ἔρριπται τε αὐτῷ ὁ αὐλὸς ἄτιμος μὴ αὐλεῖν ἔτι. — *Philostrat. Jun. Imag.* 2, 1).

Знакомясь с такими материалами, прежде всего нужно обратить внимание на главную особенность описываемого соревнования: оно происходит между Аполлоном-кифаристом и Марсием-авлетом. При переносе подобного конкурса в современность он подобен состязанию между скрипачом и трубачем, виолончелистом и тромбонистом или между фаготистом и литавристом, у которых инструменты обладают разными техническими и художественными возможностями. Иначе говоря, с точки зрения музыкальной логики оно полностью бессмысленно.

Еще более усиливает трагикомическую ситуацию информация о «новаторстве» Аполлона — играть на «перевернутом» инструменте. Тот, кто имеет хотя бы малейшее представление о музыкально-исполнительской практике, может оценить это сообщение лишь как нелепость. Во-первых, нужно уяснить, что подразумевается под «перевернутой лирой»: изменение ее положения «по горизонтали», при котором струны, находившиеся слева от исполнителя, оказываются справа, или «по вертикали», когда нижнее основание лиры оказывается наверху? В любом случае такие «трюки» возможны только для всемогущего божества — Аполлона. Что же касается его соперника, авлета Марсия, то, приняв предложение Аполлона, он должен был бы дуть в нижнюю часть трубки авлоса, где нет никакого отверстия для прохождения струи воздуха. Вряд ли идея о «перевернутой лире» возникла внутри мифологической традиции. Скорее всего, она была создана каким-либо из неудачных популяризаторов мифологических знаний ради заполнения возникшей в них лакуны, поскольку сведения об основном поводе для конфликта между Аполлоном и Марсием не сохранились или представлялись ему малоубедительными.

Так что же все-таки лежало в основе противостояния и зачем мифологии понадобилось столкнуть главного олимпийского музыканта Аполлона с выдающимся авлетом Марсием?

Дело в том, что Марсий был родом из Фригии (нынешняя Турция), отличавшейся от остальных эллинских районов многими чертами своей культуры. Для понимания степени этого отличия достаточно вспомнить, что,

⁷⁵ Об этом см. § 4 настоящей главы.

по свидетельству некоторых древних историков, именно из Фригии и других районов Малой Азии на Пелопоннес пришел культ Диониса — мифологизированного символа ежегодно пробуждающейся и умирающей природы, бога вина и виноделия, веселья и радости. Принято считать, что это произошло не ранее VII века до н. э. С чужеземным культом было связано иное, чем у пелопоннесцев, отношение к нравственным устоям, когда свобода духа и нравов практически не имела границ. Это было новое течение не только религиозной, но и общественной жизни, нередко сопровождавшееся такими обозначениями, как «фригийское». Как известно, внедрение дионисизма зачастую происходило весьма сложно и в течение достаточно продолжительного периода, поскольку вызывало активное сопротивление защитников традиционных устоев.

С культом Диониса в Элладу попала и сопровождавшая его музыка. По свидетельству источников, она радикально отличалась от издавна звучавшей здесь. Согласно представлениям эллинов фригийские мелодии были эмоционально неистовыми, а играть и петь по-фригийски означало исполнять стремительную и бурную музыку, что ассоциировалось с исступленностью, когда исполнитель и слушатель входят в поглощающий их экстаз. Конечно, за всеми этими сообщениями скрывается весть о другом интонационном содержании дионисийской музыки, отличной от традиционной эллинской. Свидетельства античных источников не дают возможности сомневаться в этом, хотя информацию о радикальном интонационном различии трудно найти. Здесь дело не в отсутствии понятия «интонация» в античных специальных памятниках, а в том, что в дошедших до нас материалах эта проблема освещается не профессионалами, способными указать на различия конкретных музыкальных категорий, а в общей литературе. Вот только одно из высказываний по этому поводу (Strabo. X 3, 14):

Καὶ Σειληνὸν καὶ Μαρσύαν καὶ Ὀλύμπου συνάγοντες εἰς ἓν καὶ εὐρετὰς αὐλῶν ἱστοροῦντες πάλιν καὶ οὕτως τὰ Διονυσιακὰ καὶ Φρύγῖα εἰς ἓν συμφέρουσι...

Представляя Силена, Марсия и Олимпа в единении и вновь рассказывая [о них как] изобретателях авлосов, [поэты] сводят воедино дионисийство и Фригию...

Кроме того, поклонение богу вина и виноделия не обходилось без обильных возлияний. При этом вино, песня и пляска помогали хотя бы на время забыть горести и печали, а также отказаться от условностей, внушенных традиционными обычаями и воспитанием. Те же средства — вино, песня и пляска — способствовали проявлению искренних, не скованных никакими предрассудками, порывов души и тела, которые в обычной обстановке постоянно умирялись и подавлялись. Вакхический экстаз и восторг в равной мере охватывал и мужчин, и женщин, для которых уже не было ничего невозможного и недоступного при стремлении удовлетворить свое сакральное желание оплодотворения. Ведь оно является главной идеей дионисийского культа, воплощающего ежегодное возрождение всего живого. А фригийская музыка в виде песен и их инструментального аккомпанемента не только сопровождала подобные ритуалы, но и создавала соответствующую звуковую ауру, способствовавшую свободному проявлению всех «дионисийских наклонностей».

Эта разгульная и оргиастическая музыка, пришедшая из Малой Азии, являлась наиболее ярким воплощением «фригийской гармонии», которая в архаические времена с трудом воспринималась на Пелопоннесе даже без

всего остального «дионисийского антуража». Уже много столетий спустя, у древних римлян, музыкальное оформление культа Диониса ассоциировалось с вполне определенным характером. Вот как появление Диониса описывает Овидий (*Ovid. Metam. IV, 391–394*):

tympana cum subito non apparentia raucis	внезапно незримые тимпаны пронзительными
obstrepuere sonis et adunco tibia cornu	загремели звуками и из изогнутого тибии корна ⁷⁶
tinnulaque aera sonant...	звонко зазвучала медь ⁷⁷ .

Как отголосок столь негативной реакции, в Элладе появилось предание, передающееся многими авторами. Причем, его главными героями становятся люди разных исторических периодов. В одних случаях это знаменитый Пифагор Самосский (VI век до н. э.), а в других — Дамон Афинский (V век до н. э.), прославившийся новшествами в музыкальном воспитании⁷⁸. «Мораль» этих рассказов сводится к тому, что фригийская музыка способствует бесчинствам и разгульной жизни, тогда как отечественная, дорийская, — прямо противоположному.

Подобные правоучительные повествования являются свидетельством существования в определенный исторический период мнения, что фригийская музыка будоражит и возбуждает молодежь, провоцируя ее на безумства.

Иначе говоря, перед нами один из самых популярных конфликтов, происходивших всегда в истории музыкального искусства, между старым и новым. В более поздние времена эти два направления чаще всего формировались внутри одной музыкальной культуры⁷⁹. На заре же эллинской музыкальной цивилизации то же самое противостояние приняло форму защиты национальных музыкальных традиций от распространения иноземного влияния. Вместе с тем, если не учитывать различных политических, псевдонравственных, псевдодуховных и прочих наслоений, в основе таких конфликтов лежит трудность восприятия новых или незнакомых средств музыкальной выразительности⁸⁰. Однако об этом источники, как правило, молчат. При их анализе удалось обнаружить только одну «профессиональную претензию» к Марсию со стороны традиционного музыкального мышления (*Plut. Quast. conv. VII 8, 712d, § 4*):

οἰόμενοι καὶ τὸν Μαρσίον ἐκεῖνον ὑπὸ τοῦ θεοῦ κολασθῆναι, ὅτι φορβεῖα καὶ αὐλοῖς ἐπιστομίσας ἑαυτὸν ἐτόλμησε	Представляется, что и тот Марсий был наказан богом, потому что, закрыв уста себе форбеей ⁸¹ и авлосом,
--	---

⁷⁶ О термине *cornu* см. гл. VI, сноску 8.

⁷⁷ То есть зазвучали медные духовые инструменты. Здесь пришлось отказаться от *pluralis* латинского текста.

⁷⁸ Подробнее о нем см. гл. VII, § 4.

⁷⁹ Впоследствии будет продемонстрировано, как в античном обществе даже государство принимало активное участие в таком конфликте. См. гл. X, § 5.

⁸⁰ Как известно, поздняя история музыки и даже новоевропейская также не избежали подобных конфликтов. Чтобы убедиться в этом, достаточно вспомнить противостояние «пиччинистов» и «глюкинистов» во Франции XVIII века, проходившее под знаменем защиты зарождающейся французской оперы. К этому же типу конфликтов относится длительная критика джаза, которая проводилась в советской России в 20–30 годы XX столетия.

⁸¹ «Форбея» (ή φορβεῖα) — особая кожаная лента, обвязывавшаяся вокруг лица авлета таким образом, что рот исполнителя совмещался с небольшим отверстием,

ψιλῶ μέλει διαγωνίζεσθαι πρὸς ὄδην καὶ κιθάραν. он сам осмелился состязаться чистой музыкой с пением и кифарой.

Высказанная здесь причина конфликта основана на противопоставлении инструментальной музыки (ψιλῶ μέλει — буквально: «голым мелосом») и вокальной, сопровождаемой любимой эллинами лирой или более поздней кифарой (и им подобными инструментами). Действительно, как показывает комплекс источников, на протяжении продолжительного исторического периода инструментальная музыка не воспринималась как автономный вид музыкального искусства⁸². Произведения же Марсия — исключительно инструментальные, что также вызывало отрицательную реакцию, соединенную со всеми остальными сторонами конфликта, и только усугубляло его⁸³.

В такой ситуации Аполлон и Марсий — самые удобные фигуры для персонализации возникшего конфликта. Действительно, первый — воплощение подлинно эллинской музыкальной самобытности и мастер игры на самом распространенном отечественном инструменте — лире, а второй — такое же совершенное выражение фригийской национальной музыки. К сожалению, до нас не дошли мелодии Марсия, поскольку они просто не могли сохраниться. Однако всё, окружающее его имя, говорит о том, что он считался истинно национальным фригийским композитором.

Так, в древности существовало мнение, что подлинное имя Марсия несколько иное: «Некоторые же говорят, что Марсий [правильно] зовется Массесом, но другие не [согласны с ними], а [называют его] Марсием» (τὸν δὲ Μαρσύαν φασὶ τινεὺς Μάσσην καλεῖσθαι, οἱ δ' οὐ, ἀλλὰ Μαρσύαν... — *Ps.-Plut. De mus.* 1133, § 7). Вполне возможно, что это настоящее имя музыканта, которое было впоследствии эллинизировано ради более легкого введения его творчества в эллинскую музыкальную культуру.

Кроме того, по свидетельству источников, фригийцы, жившие в Келенах, утверждали, что протекающая через их город река была названа в честь авлета — Марсием. По убеждению самих фригийцев, они смогли отразить нападение своих врагов галатов, только потому что им помог Марсий, па-

проделанным в ленте (очевидно, это обстоятельство и дало название ἡ φορβεῖά, происшедшее от глагола φέρβω — «кормить»). Указанное отверстие в форбее могло способствовать концентрации струи воздуха, а, следовательно, и улучшению качества звука. Не исключено также, что лента предохраняла губы авлета от травм. Во всяком случае, она была одним из важнейших профессиональных атрибутов авлета «и того, кто охвачен форбеей, называли “перевязанный *форбеей*”» (καὶ φορβεῖα δὲ προσήκει τοῖς ἀυλοῦσι, καὶ τὸν τῆ φορβεῖα κατελιημμένον ἔλεγον ἐμπεφορβεῖωμένον. — *Polluc.* IV 70–71). К сожалению, в опубликованном русском переводе процитированного фрагмента Плутарха этот важный термин не упомянут (см.: *Плутарх. Заistolные беседы / Перевод Я. М. Боровского. Ленинград, 1990. С. 131*).

⁸² Конечно, исключая такие «прикладные» формы музыки, как сопровождение спортивных соревнований, передвижений войск и их лагерной жизни и т. д., причины многовекового отрицательного отношения к инструментальной музыке как разновидности художественного творчества будут постепенно обсуждаться в различных разделах данной монографии.

⁸³ Никого не должно смущать, что представленная «профессиональная претензия» обнаружена в сочинении писателя, жившего на рубеже I–II веков, когда описываемый конфликт остался далеко в прошлом и о нем сохранились лишь мифологические воспоминания. Высказанная Плутархом мысль могла быть заимствована им из какого-нибудь древнего источника. Кроме того, всегда нужно помнить, что исчисление мифологического времени и реального основано на принципиально различных основаниях.

мять о котором была воплощена в названии реки, протекавшей в городе, в котором он родился (*Paus. Gr. descr. X 30, 5*):

Οἱ δὲ ἐν Κελαιναῖς Φρύγες ἐθέλουσι μὲν τὸν ποταμόν, ὃς διέξεισιν αὐτοῖς διὰ τῆς πόλεως, ἐκαῖνόν ποτε εἶναι τὸν αὐλητὴν· ἐθέλουσι δὲ καὶ εὐρημα εἶναι τοῦ Μαρσύου τὸ Μητρῶον αὐλημα. Φασὶ δέ, ὡς καὶ τὴν Γαλατῶν ἀπώσαιντο στρατιάν, τοῦ Μαρσύου σφίσιν ἐπὶ τοὺς βαρβάρους ὕδατί τε ἐκ τοῦ ποταμοῦ καὶ μέλει τῶν αὐλῶν ἀμύναντος.

Фригийцы в Келенах склонны [верить], что река, которая проходит у них через город, некогда [ассоциировалась] с тем авлетом⁸⁴. Они также склонны [верить], что авлема «Метроа»⁸⁵ — творение Марсия. Они утверждают, что изгнали войско галатов, потому что Марсий сражался с ними против варваров водами из реки и музыкой авлосов.

Это подтверждает и стих Овидия: «Имя Марсия носит прозрачайшая река Фригии» (*Marsya nomen habet, Phrigiae liquidissimus amnis. — Ovid. Metam. VI 400*). Не стоит большого труда понять: имя не всякого музыканта становится названием главной реки страны и творчество не каждого музыканта вспоминают, когда Отечеству грозит опасность.

Комплекс даже таких данных позволяет считать, что музыка Марсия была истинным воплощением национального фригийского искусства.

Как доказали ученые, должно было пройти много времени для акклиматизации дионисийского течения на Пелопоннесе. Только после этого Дионис был принят на Олимпе, и возникла легенда о его рождении. Ее участниками стали эллинский Зевс, его ревнивая жена Гера и смертная женщина Семела, которая, согласно мифу, и родила Диониса. Но это произошло уже тогда, когда его культ вошел в древнегреческий богослужебный обиход, а вместе с ним и фригийская музыка постепенно стала неотъемлемой частью эллинской музыкальной культуры. Как следствие происшедшей метаморфозы, авлос, являвшийся наилучшим инструментальным воплощением фригийского музыкального материала, впоследствии не только оказался столь же популярным инструментом, как и лира, но и получил широкое развитие. Это доказывает история всей античной музыкальной цивилизации. Редко какое государственное, общественное или даже семейное мероприятие обходилось без авлоса. Авлет и тибист стали популярными специальностями для огромного числа музыкантов (мужчин и женщин). Среди них были и те, которые навсегда вошли в историю музыки как выдающиеся мастера. Многочисленные художественные соревнования, проходившие в Элладе и Древнем Риме, не обходились без специализированного конкурса для выявления лучшего исполнителя на этом инструменте. В знаменитой же античной трагедии авлос стал почти обязательным инструментом, и о нем даже писались книги⁸⁶. А сам термин «фригийский» из ругательного превратился в определение конкретного музыкального стиля, у которого было достаточно много поклонников, хотя имелись и противники (см.: *Plat. Resp. 399a; Aristot. Polit. VIII V 8 1340b 5; VIII VII 8 1342b 3–10*). Древнее же музыкознание присвоило одной из тональностей музыкальной системы название «фригийская».

⁸⁴ Буквально: «была тем авлетом».

⁸⁵ «Метроа» (μητρῶα [scil. μέλη] — буквально: «материнские [мелосы]»). Словом «метроон» (μητρῶον — «материнское») в древнеэллинском обиходе именовался храм Великой Матери богов Кибелы. Поэтому жанр древнеэллинской инструментальной музыки, посвященный Кибеле, также носил название «метроа».

⁸⁶ См. том I, гл. III (*passim*), а также гл. IX данного тома.

Интересно выяснить, как прореагировала античная мысль на происшедшие перемены. Конечно, в «классический период»⁸⁷ остались еще приверженцы старого, утверждавшие неизменные традиционные художественные идеалы (*Plat. Resp.* III 399e):

Οὐδέν γε, ἦν δ' ἐγώ, καινὸν ποιοῦμεν.
ὦ φίλε, κρίνοντες τὸν Ἀπόλλω καὶ τὰ τοῦ
Ἀπόλλωνος ὄργανα πρὸ Μαρσύου τε καὶ
τῶν ἐκείνου ὀργάνων.

Дружище, я думаю, что мы не делаем ничего нового, считая Аполлона и инструменты Аполлона предпочтительнее Марсия и его инструментов.

Однако постепенно образ Марсия стал «реабилитироваться», и чтобы снять с него обвинения, утратившие свое значение, нужно было вывести его из мифа о конфликте с Аполлоном. Это было сделано путем замены Марсия другими мифологическими персонажами.

Так, среди них был один из участников «свиты» Диониса — Сатир. Он почти всегда выступает как пьяный старик, игравший на пастушеской сиринге и постоянно пристававший к нимфам. Иногда этот персонаж использовался для передачи образа авлета таким, каким он воспринимался среди массы слушателей: напряженного, с надутыми щеками и вздувшимися жилами. Вот описание статуи авлета Сатира (*Callistr.* Stat. descr. 1, 1):

...τῆς δεξιᾶς βάσεως τὸν ταρσὸν τὸν ὀπισθεν ἐξαίρων μετεχειρίζετο καὶ αὐλὸν καὶ πρὸς τὴν ἤχην πρῶτος ἐξανίστατο· τῇ μὲν γὰρ ἀκοῇ μέλος οὐ προσῆπτεν αὐλοῦντος οὐδὲ ἦν ὁ αὐλὸς ἔμφωνος, τὸ δὲ τῶν αὐλοῦντων πάθος διὰ τῆς τέχνης εἰς τὴν πέτραν εἰσήκτο. εἶδες ἂν ὑπανισταμένας καὶ φλέβας ὡς ἂν τινος γεμιζομένας πνεύματος καὶ εἰς τὴν ἐπήχησιν τοῦ αὐλοῦ τὴν πνοὴν ἐκ στέρων τὸν Σάτυρον...

...изображенный с поднятой сзади ступней правой ноги, он держал в руках авлос и главное [внимание] уделял звуку⁸⁸. Мелос авлирующего слухом не воспринимался⁸⁹ [и] авлос оставался беззвучным, но благодаря искусству [мастера] состояние тех, кто авлирует, передалось в камне. Ты мог бы увидеть и вздувшиеся жилы, как [бывает при выходе] воздуха из какого-то наполненного [органа] и при вдувании в резонансную трубку⁹⁰ авлоса из груди Сатира...

⁸⁷ Это определение условно дано историческому периоду V–IV веков до н. э., когда работали такие выдающиеся философы, как Сократ, Платон, Аристотель, Теофраст и многие другие. В то же время создавали свои произведения знаменитые драматурги — Софокл, Эсхил и Еврипид, а также комедиограф Аристофан. Эта эпоха выдвинула и многих других блестящих представителей античной культуры.

⁸⁸ Фраза πρὸς τὴν ἤχην πρῶτος ἐξανίστατο содержит возможность для неоднозначного толкования. Так, в опубликованном русском переводе она представлена в таком виде: «и, казалось, готов был первым при звуке ее тронуться с места» (см.: *Филлострат*. Старший и Младший. Картины. *Каллистрат*. Описание статуй. Перевод, введение и комментарии С. П. Кондратьева. Томск, 1996. С. 133). Правда, с такой передачей текста трудно согласиться.

⁸⁹ В указанном русском переводе (см. предыдущую сноску) τὸ μέλος выступает как «песня» (см. там же). Понять это можно только метафорически, поскольку в противном случае получается, что вокальное произведение (песня) исполняется на духовом инструменте (авлосе).

⁹⁰ Хотя со строго органологической точки зрения эпитет «резонансная» весьма сомнителен, в данном случае перевод обусловлен семантикой глагола ἐπήχεω («отвечать отголоском», «давать отзвук»), от которого произошло присутствующее в тексте существительное ἡ ἐπήχησις.

В некоторых преданиях именно Сатир, а не Марсий, предупреждает Афины, что ей «не к лицу» играть на авлосе (*Plut. De coh. Gra. 6, 456b*):

καὶ γὰρ τὴν Ἀθηνᾶν λέγουσι οἱ παίζοντες
αὐλοῦσαν ὑπὸ τοῦ Σατύρου νουθετεῖσθαι
καὶ μὴ προσέχειν...

θεασαμένην δὲ τοῦ προσώπου τὴν ὄψιν
ἐν ποταμῷ τινὶ δυσχερᾶναι καὶ προέσθαι
τοῦς αὐλοῦς

καίτοι παραμυθίαν ἢ τέχνη τῆς ἀμορφίας
ἔχει τὴν ἐμμέλειαν.

Говорят, что играющая на авлосе
Афина не обратила внимания на пре-
достережение Сатира...

Но увидев [свое] лицо [отраженное]
в какой-то реке, обладательница
божественной природы разгневалась
и отбросила авлосы.

А ведь искусство обладает музыкаль-
ностью для утешения уродливости.

У Овидия, в одном разделе его «Метаморфоз», место Марсия занимает Сатир, «тритонийский тростник»⁹¹ которого был побежденный сыном Латоны⁹², был наказан» (*quem Trotoniaca Latous harundine victum adfecit poena. — Ovid. Metam. VI 383–384*). Как мы видим, здесь уже не только нет Марсия, но и наказывается не сам Сатир, исполнитель на сиринге, а тростник, из которого делался этот инструмент. В другом же разделе того же сочинения Овидия вместо Марсия в конфликте с Аполлоном выступает древнеэллинический козлоногий и рогатый аркадский бог лесов, пастбищ, скота и пастухов — Пан.

Как известно, согласно основной легенде он является невольным создателем этого пастушеского инструмента. Влюбившись в дочь речного бога Ладона, нимфу Сирингу, он постоянно преследовал ее. В один из таких моментов, когда Пан уже достигал ее, нимфа обратилась за помощью к богам, которые мгновенно превратили ее в тростник. Преследователь же, бежавший за ней и не успевший обнять нимфу, тяжело вздохнул, и его дыхание коснулось тростника, который издал жалобно-свистящий звук. Так Пан стал создателем пастушеского инструмента, а сам миф оказался запечатленным во многих литературных жанрах. Описывая кульминационный момент предания, Овидий представляет Пана, прижимающего к себе «болотные тростники» (*calamos palustres. — Ovid. Metam. I 706*), но думающего, что он обнимает тело нимфы Сиринги. Аристофан в одной из своих комедий упоминает «козлоногого Пана, играющего на звучащем тростнике» (*κεροβάτας Πάν, ὁ καλομόρφογγα παίζων. — Aristoph. Ran. 230*). А в трагедии Еврипида хор говорит о «сладкозвучном Пане, дующем в гармоничные каламосы» (*εὐαρμόστοις ἐν καλάμοις Πάνα μούσαν ἀδύθροον πνέοντ'. — Eurip. Elect. 702–704*).

Но в поздней античной литературе этот персонаж оказался на месте Марсия в конфликте с Аполлоном (*Ovid. Metam. XI 148–150*):

Pan ibi dum teneris iactat sua carmina
nymphia
et leve cerata modulatur harundine
carmen
asus Apollineos prae se contemnere
cantus.

Там Пан соблазняет своими песнями
юных нимф
и легко скрепленный воском трост-
ник играет [его] песнь,
[но] он отважился песнь Аполлона
оценить ниже своей.

⁹¹ Тростник, из которого делали сирингу. По свидетельству источников, он рос на озере Triton (в Ливии), на берегах которого якобы родилась Минерва (эллиническая Афина).

⁹² То есть Лето — мать Аполлона. Λατώ — дорийский вариант Λητώ.

Так из мифа о конфликте с Аполлоном постепенно выводился Марсий, замененный второразрядными мифологическими персонажами, действия которых не воспринимались в качестве серьезного акта. Да и авлос, воплощавший некогда фригийскую музыкальную культуру, был заменен на примитивную пастушескую сирингу. И хотя она также духовой инструмент, «препятствующий» пению, которое для эллинов было «важнейшим из искусств», сиринга никогда не вызывала их негодования. Более того, само сюжетное окончание конфликта в легенде либо смягчается, либо вообще умалчивается. Для осмысления происшедших перемен необходимо учитывать также, что введенные вместо Марсия в эту мифологическую трагикомедию Сатир и Пан зачастую воспринимались как комические персонажи. Сохранилось описание одной скульптуры, наглядно подтверждающей это. На ней вместе с нимфой, но уже не с Сирингой, а с Эхо⁹³, был изображен Пан, ревнующий ее к недалеко расположившемуся от них Сатиру, играющему на сиринге (*Callistr. Stat. descr. 1, 5*):

παρειστήκει δὲ ὁ Πάν γανύμενος τῇ αὐλητικῇ καὶ ἐναγκαλισάμενος τὴν Ἥχώ, ὡσπερ οἶμαι δεδιώς, μὴ τινα φθόγον ἔμμουσον ὁ αὐλὸς κινήσας ἀντηχεῖν ἀναπέσει τῷ Σατύρῳ τὴν Νύμφην.

[Здесь же]⁹⁴ Пан, наслаждающийся авлетикой [Сатира] и обнимающий [нимфу] Эхо. Как я думаю, он словно опасался, чтобы авлос неким музыкальным звучанием, произведенным Сатиром, не вызвал [ответного] волнения нимфы.

Следовательно, выступление Пана или Сатира в роли Марсия окончательно снизило не только драматизм предания, но и его значение как выражение мифологической концепции вполне определенной эстетической направленности.

По некоторым признакам, с течением времени миф о соревновании Аполлона и Марсия в обиходе стал восприниматься как некая сатирическая притча, в которой прежний победитель Аполлон выступает уже как весьма сомнительный герой. Так, Лукиан Самосатский в своих «Диалогах богов», критикуя персонажей олимпийского пантеона, приводит разговор между женой Зевса Герой и одной из его многочисленных возлюбленных — Латоной, матерью Аполлона. Обращаясь к Латоне, Гера говорит (*Luc. Dial. Deor. 16, 2*):

Ἐγέλασα, ᾧ Λητοῖ ἐκεῖνος θαυμαστός, ὃν ὁ Μαρσύας, εἰ τὰ δίκαια αἰ Μοῦσαι δικάσαι ἤθελον, ἀπέδειρεν ἄν αὐτὸς κρατήσας τῇ μουσικῇ νῦν δὲ κατασοφισθεὶς ἄθλιος ἀπόλωλεν ἀδίκως ἀλούς.

Смешно, Латона. Он⁹⁵, [такой] замечательный, которого Марсий, если бы Музы захотели судить по справедливости⁹⁶, одолев того в музыке, содрал бы кожу [с Аполлона]. Ныне же, оказавшись несправедливо осужденным, несчастный [Марсий] погиб.

⁹³ Нимфа «Эхо» — мифический персонаж, отражающий не музыкальные аспекты действительности, а представляющий собой попытку объяснения известного физико-акустического феномена. Именно поэтому нимфа Эхо «удваивает голоса и повторяет услышанные слова» (*ingeminat voces auditaque verba reportat. — Ovid. Metam. III 369*).

⁹⁴ То есть на одной скульптуре с Сатиром.

⁹⁵ Подразумевается Аполлон.

⁹⁶ Намек на один из вариантов мифа, в котором судьями на соревновании Аполлона и Марсия выступают Музы, рожденные самим Аполлоном и воспитанные в соответствии с его музыкальными идеалами. Подробное описание этого мифа см.: *Герцман Е.* Музыка древней Греции. СПб., 1995. С. 103–109.

Вполне возможно, что подобные саркастические представления бытовали среди значительной части античного общества.

Следовательно, внедрение дионисийско-фригийского начала в эллинскую музыкальную культуру отражалось в мифологии постепенным смягчением жесткого конфликта между Марсием и Аполлоном, а также дальнейшей заменой выдающегося авлета персонажами, приносящими в старый миф динамическую разрядку. И, наконец, источники сообщают о том, что впоследствии произошло то, что во времена архаики было невысказано — вхождение авлоса в культ Аполлона. Вот одно из свидетельств этого (*Ps.-Plut.* 1135–1136, § 14):

Οὔτε γὰρ Μαρσύου ἢ Ὀλύμπου ἢ Ἰάγνιδος, ὡς τινες οἴονται, εὖρημα ὁ αὐλός, μόνη δὲ κιθάρα Ἀπόλλωνος, ἀλλὰ καὶ αὐλητικῆς καὶ κιθαριστικῆς εὐρετῆς ὁ θεός· δῆλον δ' ἐκ τῶν χορῶν καὶ τῶν θυσιῶν, ὡς προσῆγον μετ' αὐλῶν τῷ θεῷ, καθάπερ ἄλλοι τε καὶ Ἀλκαίῳ ἐν τινι τῶν ὕμνων ἱστορεῖ. Καὶ ἡ ἐν Δήλῳ δὲ τοῦ ἀγάλματος αὐτοῦ ἀφίδρυσις ἔχει ἐν μὲν τῇ δεξιᾷ τόξον, ἐν δὲ τῇ ἀριστερᾷ Χάριτας, τῶν τῆς μουσικῆς ὀργάνων ἐκάστην τι ἔχουσαν· ἡ μὲν γὰρ λύραν κρατεῖ, ἡ δ' αὐλούς, ἡ δ' ἐν μέσῳ προκειμένην ἔχει τῷ στόματι σύριγγα.

Ведь изобретение авлоса не [деяние] Марсия, Олимпа или Гиагнаиса, как некоторые думают; [ибо не] только кифара — [изобретение] Аполлона, но [сей] бог — изобретатель и авлетики, и кифаристики. Это очевидно из хоров и церемоний жертвоприношений, которые проводились в честь бога [Аполлона] с авлосами, как рассказывают другие и [поэт] Алкей в каком-то из гимнов. И установленная его⁹⁷ статуя в Дельфах держит в правой руке лук, а в левой — харит⁹⁸, каждая из которых владеет каким-то из музыкальных инструментов: одна лиру, а другая — авлос, а находящаяся в середине держит в устах сирингу.

Здесь содержится целый комплекс доказательств объединения фригийского авлоса с греческой кифарой и указание на Аполлона как изобретателя не только кифаристики (сольной игры на струнном инструменте), но и авлетики (сольное музицирование на авлосе). Более того, авлос стал инструментом, участвующим в богослужениях, посвященных Аполлону.

Так завершилось противостояние, продолжавшееся достаточно длительный исторический период.

Подобное расширение музыкально-эстетического кругозора можно наблюдать и в свидетельствах, посвященных иным аспектам художественных пристрастий. Например, на протяжении долгого времени в сферу «аполлоновской музыки», то есть той, которая, по мнению современников, выражает подлинно «эллинский дух», не принимались жанры, предназначенные для погребального ритуала. Они были неприемлемы, поскольку не соответствовали светлому, радостному и жизнеутверждающему началу аполлоновского понимания бытия. По свидетельству Плутарха, в одной из несохранившихся трагедий Еврипида приверженец таких воззрений говорит (*Plut. De E.* 394b–c, § 21):

ῥοιβαὶ νεκρῶν φθιμένων
αἰοδαί, τὰς χρυσοκόμας

Возлияния умершим [и] мертвецов
отпевание, [обладатель] златокуд-
ростей

⁹⁷ То есть Аполлона.

⁹⁸ Хариты — вначале божества плодородия, а позднее — богини красоты, радости, а также олицетворение женского очарования.

Ἄπολλων οὐκ ἐνδέχεται⁹⁹.

Аполлон не принимает.

В продолжение этого текста в том же произведении можно прочесть (Ibid.):

καὶ πρότερος ἔτι τούτου ὁ Στησίχορος

И еще раньше, до него⁹⁹, [поэт] Стесихор [заметил]:

ἄλλα τοι μάλιστα
παιγμοσύνας τε φιλεῖ μολπὰς τ' Ἄπολλων,

«весьма и больше всего
игры и пение с пляской любит Аполлон,

κάδεα δὲ στοναχὰς τ' Αἴδας ἔλαχε¹⁰⁰.

а рыдания остаются на долю Аида».

Однако в трагедии Еврипида уже констатируется совершенно иное понимание аполлоновского искусства (*Eurip. HF. 349–352*):

Αἴλινον μὲν ἐπ' εὐτύχει

скорбное причитание вслед за
счастьем

μολπᾷ Φοῖβος ἰαχεῖ,
τὰν καλλίφθόγγον κιθάραν
ἐλαύνων πλήκτρῳ χρυσέῳ.

с танцем исполняет Феб,
прекраснозвучную кифару
ударяя золотым плектром¹⁰⁰.

Аналогичным образом заканчиваются всегда конфликты, возникающие при эволюции музыкального мышления: воспринимаемое сначала как нечто новое, необычное и даже неприемлемое с течением времени входит в музыкальное сознание и постепенно становится нормой для новых поколений. Однако рано или поздно на горизонте искусства вновь возникают новые, неизведанные интонации и все повторяется по прежнему сценарию. В результате победителями всегда оказываются те, кто в положении Марсия, а проигравшими остаются аполлоновцы, приверженцы традиционности и неизменности художественного мышления.

§ 4

Музы на службе мифологического искусствознания

Таким образом, на протяжении длительного времени образ Аполлона отражал все, касающееся музыки. Ограничения были обусловлены пределами, доступными мифологическому сознанию и его способностью запечатлеть это на своих скрижалях. Очевидно, отмеченное в мифах в основном соответствовало как реальности, так и потребностям мышления эпохи. Действительно, в архаичный период художественного синкретизма все искус-

⁹⁹ То есть до Еврипида.

¹⁰⁰ В опубликованном русском переводе этого фрагмента (см.: *Еврипид. Геракл // Еврипид. Трагедии. Перевод с древнегреческого И. Анненского. Т. I. М., 1969. С. 418*) Аполлон играет не плектром, а смычком, как современный скрипач, альтист или виолончелист. Кроме того, он играет не на «своем» инструменте (кифаре, или лире), а на «цевнице», то есть на русском *духовом* инструменте, именуемом также «кувиклы» (об этом инструменте см.: *Вертков К. Русские народные музыкальные инструменты. Л., 1975. С. 33*):

По струнам цевницы златой
Смычком Аполлон ударяет,
И светлые песни сменяет
Тоскливый напев гробовой.

Следовательно, читатель, знакомясь с сочинением Еврипида в таком стихотворном переводе, должен представить себе некое гибридное устройство: духовой инструмент со струнами, на котором играют смычком. Это свидетельство полного непонимания античного источника.

ства, получившие впоследствии название «мусических» (μουσικοί), представляли собой некий единый феномен, составленный из трех важнейших смысловых единиц:

*поющего или декламирующегося слова,
музыки распевов текста и инструментального сопровождения,
танца, передающего в движениях идеи текста, сообщаемые в нем со-
бытия, а также характер музыки.*

Средства художественной выразительности, приобретенные к тому времени в этих трех искусствах, функционировали совместно. Поэтому не составляло особого труда приписать их действие одному божеству — величественному Аполлону. Если же учитывать, что в его образе были отражены первые шаги аналитического искусствознания, воплощавшиеся в мифологизированной форме и неспособные осмыслить еще многие явления художественного творчества, то такая ситуация с «единобожием» в рамках политеизма вполне отвечала потребностям эпохи.

Однако с течением времени, как уже указывалось¹⁰¹, художественный синкретизм стал раскалываться на отдельные автономные искусства. Это вынудило мифологическое искусствознание ввести новых «действующих лиц» в легенды и предания, чтобы с их помощью представить сложившуюся новую перспективу музыкальной жизни. Конечно, традиционному сознанию ничто не мешало связать вновь появляющиеся виды искусства все с тем же Аполлоном. Однако мифологическое мышление, как и любое другое, развивается, и именно это обстоятельство должно было вслед за разложением художественного синкретизма дифференцировать «творческую деятельность» Аполлона и передать часть возникших функций другим персонажам. Но у такой перестройки были свои препятствия.

Мифологические «действующие лица», принимающие на себя новые области деятельности, не могли выходить за границы Олимпа. Более того, по неписанным законам мифотворчества при таких изменениях не следовало создавать новых легенд, поскольку они, естественно, не вызывали доверия, тогда как древние, освященные временем и традицией, воспринимались зачастую как отражение подлинной реальности. В согласии с установившимися правилами в подобных случаях старые персонажи либо расширяли свою деятельность, либо видоизменяли ее.

Для мифологического воспроизведения новых тенденций художественной действительности использовалось древнее предание, повествовавшее о возникновении группы божеств, именованных музами¹⁰². Процесс их появления на Олимпе был идентичен тому, который происходил с главными божествами эллинов. Вспомним, что вначале древнейшее верховное божество Уран родил гигантов, завладевших миром, а затем один из них, Зевс, восставший против Урана, победив самого Урана и его сыновей-гигантов, сам стал «производить» богов нового поколения. Таким же образом появились и музы, то есть при непосредственном участии властителя мира Зевса. Сама же легенда о древнейших музах дошла до нас благодаря Павсанию, рассказывающему, что согласно поэту VII века до н. э. Мимнерму эти музы делились на старших и младших: первые

¹⁰¹ См. § 1 данной главы.

¹⁰² В связи с вполне определенной тематикой данной работы в ней рассматривается только музыкальная «деятельность» муз, но не обсуждаются остальные, такие, например, как пророчества, хотя и при занятиях ею использовалась музыка.

были дочерьми Урана, а вторые — дочерьми Зевса (*Paus. Gr. descr. IX 29, 2*)¹⁰³. К сожалению, об этом мифе не сохранилось больше никаких данных. Поэтому остается неизвестно, сколько было муз в каждой их группе, каковы были их имена и какими видами деятельности они занимались.

Диодор Сицилийский считал, что «Музы названы от [выражения] “осведомлять людей”» (μουεῖν τοὺς ἀνθρώπους — *Diodor. Sic. IV 7, 4*). А согласно энциклопедии «Суда» «Муза — познание; [это слово произошло] от глагола «мо» (μῶ) — “осведомлять”, так как она¹⁰⁴ оказывается причиной всякого образования» (Μοῦσα· ἡ γνῶσις ἀπὸ τοῦ μῶ ζητῶ· ἐπειδὴ ἀπάσης παιδείας αὕτη τυγχάνει αἰτία). Сейчас не играет существенной роли действительно ли древние верно понимали этимологию этого слова. Важно, что в их сознании оно было связано с образованием.

Больше известен уже несколько измененный миф. Согласно ему в архаичные времена существовали только три музы: Мелета (Μελέτη — «обучение»), Мнема (Μνήμη — «память») и Аэда (Ἀοιδή — «пение»). При первом знакомстве с этой информацией возникает мысль о том, что мифология таким образом зарегистрировала комплекс трех искусств, при котором создание конкретного произведения и его исполнение требуют обучения, активного участия памяти и умения петь.

Однако такое предположение имеет достаточно много уязвимых сторон, поскольку «говорящие» имена этих трех муз не помогают осмыслить то соединение искусств, которое допускается в данном предположении. В самом деле, если считать, что трио муз отражало указанный выше терцет искусств эпохи художественного синкретизма (слово, музыка и танец), то многое остается неясным: почему установлена муза, «отвечающая» за пение, но отсутствуют музы поэзии и танца? Кроме того, хорошо известно, что любой союз искусств не является содружеством равных, а представляет собой иерархическую систему, в которой главенствует какое-то одно искусство, тогда как остальные находятся в разной степени подчинения. Ни у кого не должно вызывать сомнений, что в архаичные времена таким гегемоном являлось слово, без которого было немыслимо понимание и восприятие любого поэтико-музыкально-танцевального произведения. Вместе с тем, дошедшие до нас имена трех древних муз не подтверждают этого. Поэтому складывается впечатление, что миф соотносился не только с художественными реалиями. На это совершенно ясно указывают две музы, деятельность которых была связана с обучением и памятью. Если же данные о трех музах соотносить с вышеприведенными древними представлениями об этимологии слова Μοῦσα, возможно ведущего происхождение от таких понятий, как «познание» и «образование», то картина становится более понятной. В таком случае нужно признать, что трио муз отражает эпоху, когда их деятельность была направлена, прежде всего, на образование, где память играла важную роль. Появление же музы Аэды может свидетельствовать о том, что это предание мифологически воссоздает сферу античной педагогики, занятой воспитанием посредством пения. В связи с этим вспоминаются слова Плутарха (*Plut. Sept. Sap. Conv. 156b — c, § 13*):

ἔτι δὲ μᾶλλον ἀρχιτέκτων μέμψαιτ' ἄν ἡμᾶς ἔργον αὐτοῦ μὴ ναῦν μηδ' οἰκίαν А еще очень рассердился бы на нас зодчий, если бы мы заявили, что его

¹⁰³ Этот фрагмент будет приведен далее.

¹⁰⁴ То есть Муза.

ἀποφαίνοντας, ἀλλὰ τρυπήσαι ξύλα
καὶ φυράσαι πηλόν· αἱ δὲ Μοῦσαι καὶ
παντάπασι, εἰ νομίζοιμεν αὐτῶν ἔργον
εἶναι κιθάραν καὶ ἀλύους, ἀλλὰ μὴ τὸ
παιδεῦν τὰ ἦθη καὶ παρηγορεῖν τὰ πάθη
τῶν χρωμένων μέλεσι καὶ ἁρμονίαις.

дело [строить] не корабль и не зда-
ние, а просверливать бревна и месить
глину. Совсем так же [отнеслись бы
к нам] Музы, если бы мы считали,
что их дело — кифара и авлосы, а не
воспитание нравов и [стремление]
унимать страсти посредством мело-
сов и гармоний.

В этом высказывании все соответствует преданию: воспитание, память и пение. Последнее из этого перечня подразумевает музыку вообще. Вместе с тем, смысловую направленность самого мифа, дошедшего до нас только в виде имен муз, пока весьма трудно связать с эпохой трех искусств, и поэтому он еще нуждаются в серьезном изучении.

О том, что воспитание нравов было на определенном этапе истории главным занятием муз, свидетельствует знаменитое предание об аэде Фамире. По версии Гомера (*Homer*. III. II 594–600), события этого мифа происходили у города Фриоса (Φρύος)¹⁰⁵:

...ἔνθα τε μοῦσαι
ἀντόμεναι Θάμυριν τὸν Θρήικα παῦσαν
ἀοιδῆς,
Οἰχαλίηθεν ἰόντα παρ' Εὐρύτου Οἰ-
χαλιῆος·
στεῦτο γὰρ εὐχόμενος νικησέμεν, εἴ περ
ἂν αὐτοὶ
μοῦσαι ἀείδοιεν, κοῦραι Διὸς αἰγιόχοιο.

αἱ δὲ χολωσάμεναι πηρὸν θέσαν, αὐτὰρ
ἀοιδῆν
Θεσπεσίην ἀφέλοντο καὶ ἐκλέλαθον
κιθαριστύν.

...там Музы,
встретив фракийца Фамира, остано-
вили певца,
шедшего из Эхалии¹⁰⁶, от Эврита Эха-
лийского.
Он горделиво заявлял, что победит,
если [даже] сами
Музы, дочери щитоносного Зевса, за-
поют.
Озлобленные, они ослепили [его],
а также пения
божественного лишили и [заставили]
полностью забыть кифаристику.

В другом источнике сказано то же самое, но иными словами (*Apollod.* Bibl. I 3, 3):

Θάμυρις δὲ κάλλει διενεγκὼν καὶ
κιθαρωδία περὶ μουσικῆς ἤρισε Μοῦ-
σαις συνθέμενος, ἂν μὲν κρείττων εὐ-
ρεθῆ πλησιάσειν πάσαις ἂν δὲ ἠττηθῆ,

Фамир, отличавшийся красотой
и [замечательной] кифародией¹⁰⁷,
вздумал соревноваться с Музами
в музыке: если обнаружится, что он

¹⁰⁵ Подразумевается упомянутый ранее Фриос (Φρύος). По мнению филологов, это город, находившийся на западе Пелопоннеса (Зайцев А. И. Примечания // Гомер. Илиада. Перевод Н. И. Гнедича. Л., 1990. С. 442).

¹⁰⁶ Очевидно, речь идет о местности в Фессалии, расположенной на северо-востоке Греции (см. комментарий, указанный в предыдущей сноске).

¹⁰⁷ «Кифародия» (ή κιθαρωδία от ή κιθάρα — «кифара» и ή ᾠδή — «песня») — искусство пения в сопровождении кифары или другого струнного инструмента, а исполнитель такой музыки — «кифарод» (ὁ κιθαρωδός). В русской литературе этот термин с производимой iota subscriptum превратился в «кифареда». Скорее всего, это влияние латинского варианта citharoedus, при котором φ превратилась в дифтонг ое, читающийся как «оэ» (либо немецкое ö), а для «благозвучия» превращенный в «е». При такой пертурбации теряются этимологические следы слова. В термине же «кифарод», соответствующем греческой фонетике, явно заметны составляющие — «кифара» и «ода».

στερηθήσεσθαι, οὐ ἂν ἐκεῖναι θέλωσι. καθυλέρτεραι δὲ αἱ Μοῦσαι γινόμεναι καὶ τῶν ὀμμάτων αὐτὸν καὶ τῆς κιθάρας ἐστέρησαν.

лучший, то каждой побежденной [придется] отдаться [ему], если же они [выиграют соревнование], то захотят лишить [его чего-то по своему усмотрению]. Рожденные превосходящими [в искусстве] Музы лишили его зрения и кифары.

Таким образом, за самохвалство Музы ослепили Фамира, лишили его дара пения и возможности играть на кифаре¹⁰⁸. Как представляется, это предание связано с ситуацией не только запечатленной в трех музах, основная цель которых — воспитание, но и с той, которая сформировалась внутри музыкального сообщества. Ведь музы, согласно некоторым мифам, матери ряда выдающихся музыкантов и учителя всех, кто посвятил себя музыке. Поэтому, по бытовавшим представлениям, ученику безнравственно утверждать, что он превосходит учителя в мастерстве. Это впоследствии стало нормой среди музыкантов-профессионалов и, очевидно, вообще для эллинского общества. Такое отношение к данной проблеме можно заметить даже у Аристотеля, который, рассказывая о смене поколений эллинских композиторов и упоминая мастеров V века до н. э. Фринида Митиленского и его ученика Тимофея Милетского, писал: «...если бы не было Тимофея, мы не имели бы [образцов] ценной композиции, а если бы не было *Фринида*, то не было бы *Тимофея*» (εἰ μὲν γὰρ Τιμόθεος μὴ ἐγένετο, πολλὴν ἂν μελοποιίαν οὐκ εἶχομεν· εἰ δὲ μὴ Φρῦνις, Τιμόθεος οὐκ ἂν ἐγένετο. — *Aristot. Metaph. I Π 1 993 b 14–16*). Конечно, такое отношение к этому вопросу не отрицало тех случаев (известных в каждой музыкальной культуре), когда ученик действительно превосходил своего учителя. Но это уже оценка самого исторического процесса, а не нравственных взаимоотношений между учителем и учеником.

Свидетельства показывают, что существовало мнение, согласно которому музы регулировали даже жанровые направления творчества того или иного композитора (*Plat. Ion. 534b–d*):

ἄτε οὖν οὐ τέχνη ποιοῦντες καὶ πολλὰ λέγοντες καὶ καλὰ περὶ τῶν πραγμάτων, ...ἀλλὰ θεῖα μοῖρα, τοῦτο μόνον οἷός τε ἕκαστος ποιεῖν καλῶς, ἐφ' ᾧ ἡ Μοῦσα αὐτὸν ὠρμησεν, ὁ μὲν διθυράμβους, ὁ δὲ ἐγκώμια, ὁ δὲ ὑπορχήματα, ὁ δ' ἔπη, ὁ δ' ἰάμβους· τὰ δ' ἄλλα φαῦλος αὐτῶν ἕκαστός ἐστιν. οὐ γὰρ τέχνη ταῦτα λέγουσιν, ἀλλὰ θεῖα δυνάμει, ἐπεὶ, εἰ περὶ ἐνὸς τέχνη καλῶς ἠπίστατο λέγειν, κἂν περὶ τῶν ἄλλων ἀπάντων διὰ ταῦτα δὲ ὁ θεὸς ἐξαιρούμενος τούτων τὸν νοῦν τούτοις χρῆται ὑπηρεταῖς καὶ τοῖς χρησμοδοῖς καὶ τοῖς μάντεσι τοῖς θεοῖς, ἵνα ἡμεῖς οἱ ἀκούοντες εἰδῶμεν, ὅτι οὐχ οὗτοί εἰσιν οἱ ταῦτα λέγοντες οὕτω πολλοῦ

В результате, создавая и воплощая много прекрасного о деяниях [древних]... не [с помощью] искусства, а при божественном участии, [получается, что] каждый хорошо творит только то, на что его направила Муза: одного — на дифирамб, другого — на энкомии, третьего — на гипорхеми, четвертого — на эпические сказания, пятого — на ямбы. Но каждый из них ничтожен в других [жанрах]¹⁰⁹. Они воплощают эти [замыслы] не искусством, а божественной силой. Если бы они могли [с помощью] искусства прекрасно воплощать [образы] в сфере одного [жанра], то они [до-

¹⁰⁸ Некоторые дополнительные свидетельства о Фамире см. в следующей главе (§ 3), поскольку часть его мифологического образа связана с ее тематикой.

¹⁰⁹ По содержанию и по грамматической форме τὰ ἄλλα совершенно очевидно, что речь идет о τὰ γένη, которые здесь обозначают «жанры».

ἄξια, εἰς νοῦς μὴ πάρεστιν, ἀλλ' ὁ θεὸς αὐτός ἐστιν ὁ λέγων, διὰ τούτων δὲ φθέγγεται πρὸς ἡμᾶς.

бились бы успеха] и во всех остальных. Но ради этого¹¹⁰ бог, изъяв их разум, пользуется [ими как] некими спутниками, предсказателями или божественными пророками, чтобы мы, слушая, понимали, что не они (у которых отсутствует разум) творят столь восхитительно¹¹¹, а само вещающее божество через них обращается к нам.

Вообще анализ источников показывает, что музы стали олицетворением некоего «положительного» искусства. Ведь, как известно, в каждую эпоху одни направления художественного творчества оцениваются позитивно, а другие — негативно. Судя по всему, это явление — результат многих обстоятельств и в самых разных случаях зависит от состояния общества и уровня развития, а также от бытующих художественных традиций и направлений. Античность дает достаточно много примеров градации искусства на «хорошее» и «плохое». Подобное деление обусловлено принципами, на которых базировались вкусы людей. Но трактовка даже самых разных точек зрения чаще всего зависела от собственного понимания влияния каждого произведения на «нрав» (τὸ ἦθος) человека.

Эта тенденция в большей или меньшей степени заявляет о себе во все периоды истории античной музыки. Не могла пройти мимо нее и мифология. Так, у Плутарха можно найти совет, как избавиться от влияния вредной музыки: «Но всякий раз как мы встречаем Сирен, необходимо призвать Муз» (ἀλλ' ὅσῳκις ἂν εἰς τὰς Σειρῆνας ἐμπέσωμεν, ἐπικαλεῖσθαι δεῖ τὰς Μούσας. — *Plut. Quast. conv.* VII 5, 706d, § 4). Совершенно очевидно, что в этой рекомендации музы — воплощение положительного влияния музыки, а сирены — отрицательного. Но, как бы там ни было, даже «отрицательная музыка» — все же музыкальное искусство. А если это так, то она и ее воплощение сиренами также должны быть связаны с Аполлоном и музами, поскольку без них никакое мифологическое понимание любой музыки невозможно. Поэтому, как утверждает важнейший источник по мифологии, «от Талии и Аполлона родились корибанты, а от Мельпомены и Ахелоя¹¹² — сирены» (Θαλείας δὲ καὶ Ἀπόλλωνος ἐγένοντο Κορύβαντες, Μελπομένης δὲ καὶ Ἀχελφῶος Σειρῆνες. — *Apollod. Bibl.* I 3, 4).

Это сообщение представляет две группы мифологических персонажей.

К первой относятся «корибанты» (οἱ κορύβαντες, от κορύσσω — «вдохновлять», «возбуждать») — служители сирийской богини Кибелы, сопровождавшие ее звуками тимпан и кимвалов. Чтобы понять их «музыкальный портрет», достаточно обратиться к одному из фрагментов Платона (*Plat. Ion.* 536c–d):

...οἱ κορυβαντιῶντες ἐκείνου μόνου αἰσθάνονται τοῦ μέλους ὀξέως, ὃ ἂν ἦ τοῦ θεοῦ ἐξ ὅτου ἂν κατέχωνται, καὶ εἰς ἐκεῖνο τὸ μέλος καὶ σχημάτων καὶ

...те, кто корибантствуют, воспринимают остро только тот мелос, который мог быть от [того] бога, каким они словно одержимы. И в этом мелосе

¹¹⁰ То есть ради того, чтобы самому божеству обращаться к слушателям и зрителям.

¹¹¹ Представляется, что традиционный перевод оборота οὕτω πολλοῦ ἄξια (буквально: «достоинство столь многого») здесь нарушит возвышенный стиль изложения.

¹¹² Ахелой — речное божество.

ῥημάτων εὐποροῦσι, τῶν δὲ ἄλλων οὐ
φροντίζουσι.

они достигают успеха в телодвижениях и словах, а другими [мелосами] не интересуются.

Следовательно, корибантствующие ассоциировались с определенной музыкой, обладающей особым эмоциональным своеобразием¹¹³. Конечно, несмотря на то, что согласно одной из мифологических традиций, приведенной у Аполлодора (см. выше), они рождены музой Талией и Аполлоном, корибантов трудно соотнести к поклонникам «аполлоновской музыки», — серьезной, торжественной и благородной, благотворно влияющей на нравы¹¹⁴. Но вместе с тем это все же музыка характерная, как сказано у Платона, для культа какого-то бога. Здесь словно подразумевается вполне конкретная мысль: хотя эта музыка невысокого качества, ею не следует вовсе пренебрегать. Совершенно иное — сирены и их музыка.

Происшедшие, как утверждает в приведенном источнике, от музыки Мельпомены и «невысокородного» речного божества, они уже своим рождением, согласно мифологическим воззрениям, были обречены представлять музыку, но «нисшего сорта» (очевидно, ее качество «подпортил» отец, не имевший никакого отношения к искусству). Более того, все античные источники единогласно признают, что музыка сирен пагубно влияет на нравы. Не случайно Одиссей в гомеровской поэме, перед плаванием мимо острова Сирен, был предупрежден о том, что (*Hom. Od. XII 40–45*):

...αἶ ῥά τε πάντας
ἀνθρώπους θέλγουσιν, ὃ τέ σφεας εἰσαφί-
κηται.
ὅς τις ἀιδρεῖη πελάση καὶ φθόγγον ἀκού-
σῃ
Σειρήνων, τῷ δ' οὐ τι γυνὴ καὶ νήπια τέκ-
να
οἴκαδε νοστήσαντι παρίσταται οὐδὲ
γάνυνται,
ἀλλὰ τε Σειρήνες λιγυρῆ θέλγουσιν
ἄοιδῆ
ἦμεναι ἐν λειμῶνι.

...они как-то всех

людей, которые к ним прибывают, очаровывают.

А кто по неведению приближается [к ним] и слышит звучание [голосов] Сирен, тому никакой жены и малых детей

при возвращении¹¹⁵ домой не видать и не радоваться,

[поскольку] Сирены обольстят [его] сладким пением

на лугу.

Зная об этом, Одиссей оградил своих спутников от тлетворного влияния порочной музыки, залив им уши воском, а себя велел привязать, чтобы, слушая приятный голос сирен, не иметь возможности направить корабль к их острову.

Несколько иначе поступил Орфей, который, по мифологической версии, участвовал в походе аргонавтов за золотым руном (*Apollod. Bibl. I 7, 3*):

¹¹³ Даже в немзыкальной сфере «корибантствующие» имели определенную репутацию. Так, в комедии Аристофана один слуга говорит другому, реагируя на его небдуманное предложение: «...разве ты сошел с ума или [просто] корибантствуешь?» (*ἀλλ' ἢ παραφρονεῖς ἐτεὸν ἢ κορυβαντιᾶς*; — *Aristoph. Vesp. 8*).

¹¹⁴ Такое несоответствие между разными мифологическими традициями — обычное явление.

¹¹⁵ К сожалению, при переводе не удалось сохранить грамматическую форму греческого подлинника. Однако надеюсь, что на содержании данной строки стиха это не отразилось.

παραπλέοντων δὲ Σειρήνας αὐτῶν Ὀρ-
φεὺς τὴν ἐναντίαν μῦθσαν μελωδῶν τοὺς
Ἄργοναύτας κατέσχε.

Когда они¹¹⁶ плыли [мимо острова]
Сирен, Орфей занял аргонавтов, рас-
певая музыку, контрастную [напе-
вам сирен]¹¹⁷.

Так он оградил аргонавтов от порочной музыки сирен, сделав это удобным для него способом: громко распевая песню не только иного характера, но и иначе влияющую на нрав.

Мифологический контраст между музами и сиренами подчеркивается еще и тем, что первые — небожители Олимпа, тогда как «девицы Сирены — девы Земли» (παρθέναι Χθονὸς κόραι Σειρήνες. — *Eurip. Hel.* 168). А, как известно, именно на земле может происходить все, отрицательно влияющее на нравы людей.

Таким образом, положительное воздействие на нравственные нормы издавна входило в обязанности муз, однако на новом этапе развития античной художественной жизни оно стало не основным. Ведь наступила эпоха, когда количество автономных искусств явно увеличилось. Кроме старого терцета (поэзия, музыка и танец) на художественной арене Античности появился театр со своими различными жанрами — трагедией и комедией. Такие же индивидуальные виды формировались и в музыке, поскольку здесь кроме сольного и хорового пения стали процветать кифаристика и авлетика. Та же самая ситуация возникла и в поэзии, где особенно выделялись гимны и всякие прославления, а также любовная лирика. Все эти «расслоения» даже внутри одного искусства, по сложившимся представлениям, требовали соответствующего олимпийского «шефа». Кроме того, необходимо было как-то отметить в мифологии факт существования как уже упоминавшихся дуэтов искусств, так и тех областей деятельности, которые также создавали свои художественные образы, но не относились к мусическим искусствам. Например, любая история (ἡ ἱστορία), название которой для древнего человека обозначало просто «рассказ», «повествование», создавалась из суммы либо уцелевших исторических описаний, либо из преданий, а также нередко просто на основании слухов о конкретном историческом деятеле. Комплекс такого материала позволял создать образ той или иной личности, а также отобразить характерные черты эпохи. Ведь подобные художественные воплощения поэзия, музыка и танец создавали своими особыми средствами. Однако не следует думать, что при формировании новых мифологических воззрений античная мысль осознавала такие детали. Скорее всего, мифологизация происходила почти незаметно для ее регистрации, вызванная неким подсознательным «сигналом», воспитанным многовековой традицией, игравшей важную роль при формировании таких воззрений. Нужно думать, что этот процесс осуществлялся без рационального анализа, способного обнаружить новый объект, не освещенный мифологией.

¹¹⁶ То есть аргонавты (Ἀργοναῦται) — мифологические герои, отправившиеся в Колхиду на корабле «Арго» (Ἀργώ) для поисков золотого руна.

¹¹⁷ В одном из русских переводов последняя фраза представлена так: «распевая встречную мелодию» (*Аполлодор*. Мифологическая библиотека / Перевод, предисловие и комментарии А. Шапошникова. М., 2006. С. 81). Остается непонятным, при чем здесь «встречная мелодия», которую можно понимать только как звучащую при торжественной встрече. Сразу же вспоминаются знаменитый «Встречный марш лейб-гвардии Императорского Преображенского полка» или знаменитые аналогичные по жанру произведения для военных оркестров С. А. Чернецкого и Н. П. Иванова-Радкевича.

Иначе говоря, возникла острая необходимость отразить в мифологической картине новую художественную реальность. Так, в конечном счете, был создан миф о девяти музах. Но поскольку в мифологии невозможно было показать их внезапно появившимися *ex nichil*, было сотворено несколько специальных сюжетов, посвященных рождению муз.

В одном из них рассказывалось следующее (*Paus. Gr. descr. IX 29, 2*):

Οἱ δὲ τοῦ Ἀλωέως παῖδες ἀριθμὸν τρεῖς, καὶ ὀνόματα αὐταῖς ἔθεντο Μελέτην, καὶ Μνήμην, καὶ Ἀοιδήν.

Χρόνω δὲ ὑστερόν φασι Πιέρον Μακεδόνα, ἀφ' οὗ καὶ Μακεδόσιν ὀνόματα τὸ ὄρος, τοῦτον ἐλθόντα ἐς Θεσπιάς, ἐννέα τε Μούσας καταστήσασθαι, καὶ τὰ ὀνόματα τὰ νῦν μεταθέσθαι σφίσι. ταῦτα δὲ ἐνόμιζεν οὕτως Πιέρος, ἢ σοφώτερα οἱ εἶναι φανέντα, ἢ κατὰ τι μάντευμα, ἢ παρὰ τοῦ διδασχθεῖς τῶν Θρακῶν· δεξιότερον γὰρ τὰ τε ἄλλα ἐδόκει τοῦ Μακεδονικοῦ τὸ ἔθος εἶναι πάσαι τὸ Θράκιον, καὶ οὐχ ὁμοίως ἐς τὰ θεῖα ὀλίγωρον. εἰσὶ δ' οἱ καὶ αὐτῶ θυγατέρας ἐννέα Πιέρω γενέσθαι λέγουσι, καὶ τὰ ὀνόματα, ἅπερ ταῖς θεαῖς, τεθῆναι καὶ ταύταις· καὶ ὅσοι Μουσῶν παῖδες ἐκλήθησαν ὑπὸ Ἑλλήνων, θυγατρίδους εἶναι σφῶς Πιέρου.

Дети Алоэя¹¹⁸ считали, что число Муз составляет три, и установили им [такие] имена: Мелета, Мнема и Аэда.

Говорят, что позже пришел в Теспии¹¹⁹ Пиер Македонец, по имени которого македонцами названа гора¹²⁰. И им было установлено девять Муз, да к тому же он изменил их имена¹²¹. Пиер поступил так, либо потому что это более мудрое [решение], или из-за какого-то предсказания, либо, согласно наставлениям фракийцев, поскольку в древности фракийское племя считалось более умным, чем македонцы, и точно так же [фракийское племя] было весьма обстоятельно в божественных делах. Люди говорят [также], что у этого Пиера было девять дочерей, а данные им имена — как у богинь. А те, которые были названы эллинами «детьми Муз», приходились внуками Пиеру.

Как мы видим, в этом фрагменте повествование начинается с уже известных трех архаичных муз. Но в последующем замысловатом изложении не совсем понятно, как Пиером Македонцем «были установлены» (*καταστήσασθαι*) девять муз и какая связь между ними и его дочерьми, кроме общих имен. Не исключено, что этот рассказ оказался столь «туманным» потому что он дошел до Павсания уже в неполном или искаженном виде.

Другой мифологический рассказ более конкретен, поскольку в нем музы, как и большинство олимпийских богов, появляются, подобно людям, «традиционным способом» (*Apollod. Bibl. I 3, 1*):

¹¹⁸ Алоэй — сын (по другой версии — внук) Посейдона, у которого была два сына, отличавшихся необычайным ростом и силой. Они хотели попасть на Олимп. Однако Аполлон убил их своими стрелами.

¹¹⁹ Город в Беотии на юго-восточном склоне горы Геликон.

¹²⁰ Имеется ввиду Пиерия (Πιερία) — область в юго-западной Македонии, считающаяся родиной Орфея и, согласно мифологии, излюбленное место пребывания муз, которые из-за этого нередко именуется «Пиеридами» (Πιερίδες).

¹²¹ τὰ ὀνόματα τὰ νῦν μεταθέσθαι σφίσι. Подразумевается изменение количества древнейших муз и их имен. В указанном выше русском переводе эта фраза переведена иначе: «и дал им те имена, которые они носят и доньше» (*Павсаний. Описание Эллады. Т. II. С. 369*). Представляется, что кроме очевидной семантики глагола μετατίθημι («изменять», «заменять») в данном случае νῦν выполняет функцию не наречия («ныне»), а усилительной частицы. Эти соображения дали основание заменить νῦν на нῦν.

Ζεὺς δὲ ἐκ τῆς Ἥρας τέκνοί Ἦβην Εἰλείθυιαν Ἀργήν.

...ἐκ δὲ Μνημοσύνης Μούσας, πρώτην μὲν Καλλιόπην, εἶτα Κλεὼ Μελπομένη Εὐτέρπην Ἐρατὴν Τερψιχόρην Οὐρανίαν Θάλειαν Πολυμνίαν.

В этом повествовании все совершается по извечным олимпийским правилам, и такое представление было понятно самому широкому слою эллинов.

Весьма показательно, что новая плеяда муз произошла не только при участии главного божества Олимпа, Зевса, но и от Мнемосины, в основе имени которой лежит «Мнема» (Μνήμη — «память»), принадлежавшее одной из муз более старшего поколения. К сожалению, не сохранились никакие материалы, способные прояснить как «Мнема» превратилась в «Мнемосину». Вполне возможно, что это преобразование получилось от соединения двух параллельных мифологических традиций, в которых одна и та же муза именовалась по-разному. Во всяком случае, совершенно очевидно, что таким образом мифология стремилась представить процесс развития идеи о музах как некую единую последовательность.

Согласно процитированному фрагменту первой Зевс родил Каллиопу (Καλλιόπη), имя которой произошло от существительного «каллос» (τὸ κάλλος — «красота») и глагола «эпо» (ἔπω — «говорить», «декламировать»). Следовательно, Каллиопа — «прекраснодекламирующая». Не является ли это указанием на то, что декламация, а не пение стихов (как нередко принято считать) была одной из ранних форм художественного творчества?¹²³ Однако в поздней античной поэзии Каллиопа «бряцает на кифаре [под] голоса» (ad cithram vocalia moverat. — *Ovid. Metam. V 333*) и «сопровождает песни бряцающимися струнами» (percussis subiungit carmina nervis. — *Ibid. V 339*).

Истоки имени музы истории «Клио» (Κλειώ) восходят к глаголу «клео» (κλέω) — «прославлять». Можно предположить, что не последнюю роль в появлении такого имени сыграли обстоятельства, согласно которым важное значение в древнейших обществах придавалось прославлению деяний как мифологических, так и реальных героев.

Как показывает анализ источников, имя музы трагедии Мельпомены (Μελπομένη) произошло от глагола «мельпо» (μέλω), означавшего «прославлять с пением и танцами». Таким образом, первоначально Мельпомена — это «поющая и танцующая».

В основе имени музы лирической поэзии Евтерпы (Εὐτέρπη) лежат два составляющих: элемент εὖ, который при самостоятельном функционировании способен выступать и в качестве наречия (εὖ — «хорошо»), и как существительное (τὸ εὖ — «добро», «благо»). Второе составляющее имени Ев-

Зевс родил от Геры Гебу, Эйлитию, Аргу¹²².

...а от Музы Мнемосины первой [Зевс родил] Каллиопу, затем Клио, Мельпомену, Евтерпу, Эрато, Терпсихору, Уранию, Талию, Полигимнию.

¹²² Геба — богиня юности, Эйлития — богиня деторождения, Арга — охотница, прогневившая бога Солнца Гелиоса, который превратил ее в лань. По непонятной причине в обоих русских переводах «Мифологической библиотеки» Аполлодора (см. сноски 44 и 119) имя Ἀργή переведено как Арес или Арей, что является двумя вариантами принятой русской транскрипции имени бога войны.

¹²³ На это предположение следует обратить особое внимание, поскольку оно подтвердится при последующем анализе соответствующего материала. См. гл. III, § 1 и 2.

терпа ведет свое происхождение от глагола «терпо» (τέρω — «услаждать»). Следовательно, первоначально это имя подразумевало «хорошо услаждающая».

Муза любовной поэзии «Эрато» (Ἐρατώ) получила свое имя от глагола «эрао» (ἐράω — «страстно любить»). От него же возникло и имя бога любви Эрота (Ἔρως).

Терпсихора (Τερψιχόρα), покровительница танцев и хороводов, получила имя в результате соединения двух существительных «терпсис» (ἡ τέρψις — «удовольствие») и «хорос» (ὁ χορός — «хоровод»). Поэтому первоначально Муза Терпсихора — «получающая (или дающая) удовольствие посредством хороводов».

Прозвище «Урания» (Οὐρανία) полностью идентично прилагательному «урания» (οὐρανία) — «небесная», и совершенно естественно ей поручено «заведовать» астрономией.

«Талия» (Θαλία — «цветущая») — муза комедии.

Имя последней из упомянутых муз — Полигимнии (Πολύμνια) образовано из прилагательного «полис» (πολύς — «многочисленный») и глагола «гимнео» (ὑμνέω — «славить»), а иначе — «многопрославляющая».

Этот краткий обзор этимологии имен муз продемонстрировал, что в их основе лежало стремление передать своеобразие той области творчества, в которой та или иная муза должна «работать». Иногда их имена выражают особенность восприятия искусства.

Вместе с тем, анализ источников показывает, что нередко одна и та же муза являлась олицетворением нескольких художественных сфер деятельности, а в некоторых случаях ряд муз занимается теми искусствами, которые, согласно другим сообщениям, «не подведомственны» им. Например, Эрато с успехом «руководила» не только любовной поэзией, но также гимнами и хороводами, то есть вторгалась в область Терпсихоры. Клио была покровительницей не только истории, но и хороводов. По некоторым свидетельствам, сама Терпсихора занималась не хороводами, что ей предписано по этимологии имени, а авлетикой или кифаристикой. Не проще обстоит дело и с остальными музами.

Столь неоднозначное понимание задач, осуществлявшихся музами, вызвано целым рядом обстоятельств.

Нельзя забывать о том, что предпринятая мифологическим искусствоведением градация искусств представляет собой первый опыт такой дифференциации, который установился не сразу, а постепенно. Ведь эллины привыкли к существованию единого и в их сознании неделимого искусства, включавшего в себя поэзию, музыку и танец, которых они длительный исторический период не мыслили самостоятельными. Новая же реальность требовала иного подхода. Поэтому вначале трудно было расстаться с традиционным пониманием муз как отражением художественного творчества, вмещающего в себя цикл различных искусств. При стремлении же следовать за новшествами возникала необходимость выявить характерные стороны каждого из них. Однако на древнем этапе развития мифологического искусствознания это было сделать крайне трудно, так как весь предшествующий исторический опыт не способствовал такому анализу. На столь не простом пути возникали всякие варианты параллелей между музами и видами искусств. Кроме того, дошедшие до нас сведения могли быть скомпилированы из разных источников неоднотипного содержания и разного происхождения.

Даже в поздние периоды, как известно, искусства зачастую действовали сообща. Поэтому и относительно эпохи их размежевания нельзя категорически утверждать абсолютную автономию каждого. Поэтому нередко мы получаем сообщения, в которых указываются музы конкретных искусств, а аксессуары другого искусства, но причастные к деятельности той же музыки. Одно из таких положений можно найти в речах софиста IV века Темистия (*Themist. Orat. XXI 255*):

οὐδὲν ματαποιεῖται τῆς κιθάρας ἢ Καλλιόπη οὐδὲ ἡ Θάλεια τῶν αὐλῶν οὐδὲ τῆς λύρας ἢ Τερψιχόρη, ἀλλ' ἐκάστη τὸ αὐτῆς ἀγαπᾷ συμβάλλεσθαι εἰς τὸν χορὸν καὶ συνεισφέρειν, καὶ ἄδουσιν ἀμειβόμεναι ἀλλήλας...

Каллиопа не присваивает [себе] кифару, Талия — авлосы, а Терпсихора — лиру, но каждая [из них] присоединяется своей любовью к хороводу и участвует [в нем], ибо [музы] поют, чередуясь друг с другом...

Это своеобразное напоминание о том, что художественная декламация, являвшаяся «владением» Каллиопы, часто осуществлялась под кифару. В комедиях же, «руководимых» Талией, звучали авлосы, тогда как исполнение хороводов, проходивших под наблюдением Терпсихоры, сопровождалось брацанием лиры.

Все это свидетельствует не только о трудностях, стоявших перед мифологическим искусствознанием при стремлении дифференцировать деятельность муз, но и о том, что оно всегда стремилось не порывать связь с живой художественной практикой. Во всяком случае, такую оценку можно отнести к периоду расцвета мифологического творчества.

Так, на протяжении длительного исторического периода участие муз в художественной жизни многими воспринималось как нечто реальное. Например, Павсаний приводит одно из таких свидетельств (*Paus. Gr. descr. IX 12, 3*):

Ἑλλήνων δὲ τοῖς ἀποδεχομένοις ᾄσαι Μούσας ἐς τὸν Ἀρμονίας γάμος, τὸ χωρίον ἐστὶν ἐπὶ τῆς ἀγορᾶς, ἔνθα δὴ φασι τὰς θεὰς ᾄσαι.

Для тех из эллинов, которые верят, что на свадьбе Гармонии¹²⁴ пели Музы, то на площади [даже] есть место где, [как] они говорят, пели богини.

И это не единственное свидетельство подобного рода.

По бытовавшим в Античности представлениям, только музы были источником как выдающихся творческих способностей, так и подлинных художественных достижений. Более того, создателями знаменитых музыкальных и прочих произведений, современникам представлялись лишь «передатчиками» того, что им внушали музы. По мнению Платона, если кто-то хорошо творит в каком-то определенном жанре, значит, добиться успеха именно в нем ему помогла муза. Так, знаменитый философ излагает историю о том, как некий халкидонец Тинних (Τύννιχος ὁ Χαλκιδεύς) за всю свою жизнь не создал ничего достойного внимания, за исключением одного-единственного песнопения, оказавшегося поистине великим. В этом Платон видит божественное провидение (*Plat. Ion. 534d–535a*):

μεγιστὸν δὲ τεκμήριον τῷ λόγῳ Τύννιχος ὁ Χαλκιδεύς, ὃς ἄλλο μὲν οὐδὲν πόποτ' ἐποίησε ποίημα, ὅτου τις ἂν ἀξιώσειε μνησθῆναι, τὸν δὲ παίωνα ὃν πάντες ἄδουσι.

Лучшее доказательство сказанному — Тинних Халкидский, который никогда не создал сочинения, от которого запомнилось бы что-то достой-

¹²⁴ Гармония — жена Кадма, дочь бога войны Ареса и богини любви Афродиты.

σχεδόν τι πάντων μελῶν κάλλιστον, ἀτεχνῶς, ὅπερ αὐτὸς λέγει, εὖρημα τι Μοισᾶν. ἐν τούτῳ γὰρ δὴ μάλιστα μοι δοκεῖ ὁ θεὸς ἐνδείξασθαι ἡμῖν, ἵνα μὴ διστάζωμεν, ὅτι οὐκ ἀνθρώπινα ἐστὶ τὰ καλὰ ταῦτα ποιήματα οὐδὲ ἀνθρώπων, ἀλλὰ θεῖα καὶ θεῶν, οἱ δὲ ποιηταὶ οὐδὲν ἄλλ' ἢ ἐρμηνεῖς εἰσὶ τῶν θεῶν, κατεχόμενοι ἐξ ὅτου ἂν ἕκαστος κατέχηται. ταῦτα ἐνδεικνύμενος ὁ θεὸς ἐξεπίτηδες διὰ τοῦ φαυλοτάτου ποιητοῦ τὸ κάλλιστον μέλος ᾄσεν.

Таким образом, сам Тинних был убежден, что его творчеством при создании пеана руководила муза. Ну а Платон делает вывод, касающийся всех творцов музыкальных произведений, которые, по его мнению, без божественных влияний не могут обойтись при создании подлинно великих образцов искусства. А музы здесь занимали особое положение. Именно поэтому с древнейших времен было принято в самом начале создания почти любого художественного произведения обращаться к музам за помощью. Так, Гомер, предваряя описание событий, связанных с приключениями Одиссея, начинает поэму с просьбы, обращенной к музе: «Муза, поведай мне о многогранном муже» (Ἄνδρα μοι ἔννεπε, μοῦσα, πολύτροπον. — *Homer. Od. I 1*). Отсюда читатель знал, что поэт будет пересказывать только то, что сообщает ему об Одиссее муза. Аналогичным образом открывается вторая поэма Гомера: «Богиня, воспой гнев пелеида¹²⁶ Ахиллеса» (Μῆνιν ἄειδε, θεά, Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος. — *Homer. Il. I 1*).

Уже спустя много столетий, возможно, на закате Античности (и не исключено, что даже в Византии), Аристид Квинтилиан, поддерживая традицию, в одном из начальных разделов своего трактата «О музыке» написал (*Arist. Quint. De mus. I 3*):

Ἦδη δὲ καὶ ἡμῖν ἐκτέον τοῦ πρόσω θεὸν μουσηγέτην κατὰ νόμον κατὰ νόμον καλεσαμένους. τοῖς μὲν γὰρ ποιηταῖς,

ное, а [только] пеан, поющийя всеми. Быть может это [единственное] нечто вполне прекрасное из всех его мелосов. О нем он сам говорит: «Некое изобретение Музы». В нем¹²⁵, как мне больше всего кажется, бог показывает нам, чтобы мы не сомневались, что не человеческие эти прекрасные творения и не от людей [они попали к нам], а божественные и от богов. [Известные] же [их] творцы — не что иное как те, которые передают [произведения] от богов. Каждый из них одержим [тем божеством], от которого он наполняется [вдохновением]. Бог продемонстрировал это, представляя прекраснейший мелос посредством самого слабого творца.

Теперь нам можно двигаться далее, к тем [темам]¹²⁷, призвав, по обычаю, бога Мусагета¹²⁸. Ведь творящими

¹²⁵ То есть и в этом высказывании Тинниха, и в самом случае, о котором повествуется в тексте.

¹²⁶ Πηληϊδης — то есть сын Пелея (Πηλεὺς), царя мирмидонов. Согласно греческой мифологии это ахейское племя, жившее в Фессалии, люди которого якобы отличались небольшим ростом, поскольку по воле Зевса произошли от муравьев — «мирмекес» (μύρμεκες). Считалось, что отсюда и ведется их наименование — «мирмидоны» (Μυρμιδόνες). Правда, в русской транскрипции принято этот народ именовать «мирмидонянами». Самым знаменитым героем этого племени был Ахилл.

¹²⁷ Аристид Квинтилиан кратко их перечислил в самом начале своего сочинения.

¹²⁸ Мусагет (ὁ μουσηγέτης, от существительного ἡ μοῦσα — «муза» и глагола ἀγώ — «вести») — «ведущий муз» или, как обычно переводят, «предводитель муз».

καὶ ταῦτα μὴδὲν μουσικῆς πέρι δια-
πονούμενοις, μικρῶ δέ τιτι ταύτης μορίῳ
πράξεων παλαιῶν ἀφήγησιν ποιούμενοις,
Μοῦσαι τε καλοῦνται καὶ Ἀπόλλων
Μουσῶν ἐπιστάτης.

[и] усердно трудящимися не только
в сфере музыки, но и создающими из-
ложение деяний древних [даже] в ка-
кой-то малой его части, призываются
Музы и глава Муз Аполлон.

Здесь для верного описания научного материала автор говорит о необходимости призвать на помощь не только муз, но и Аполлона.

Как же в новых условиях музыкального развития распределялись художественные функции между Аполлоном и музами?

Источники позволяют сделать один главный вывод: ни у муз, ни у Аполлона нет определенной сферы «ответственности». В одних случаях инструментальная музыка отведена Аполлону, а пение — музам, в других же вариантах все наоборот. Пиндар утверждает, что «златая форминга — общее достояние Аполлона и темноволосых Муз» (Χρυσέα φόρμιγξ, Ἀπόλλωνος καὶ ἰοπλοκάμων σύνδικον Μοισᾶν κτέανον. — *Pind. Pyth. II 1–2 // Pind. Carm.*). В таком высказывании проявляется связь между Аполлоном и музами, которые якобы совместно «направляют» творчество, связанное с музицированием на форминге. Но большинство источников дифференцируют их деятельность. Так, например, один из «гомеровских» гимнов открывается следующими словами (Hymn Hom. XXV 2–3):

Ἐκ γὰρ Μουσᾶων καὶ ἐκηβόλου Ἀπόλ-
λωνος

ἄνδρες ἄοιδοὶ ἔασιν ἐπὶ χθονὶ καὶ κίθα-
ρισταί.

Ведь от Муз и далекоразящего Апол-
лона

на земле происходят певчие мужи
и кифаристы.

Здесь в двух группах, одна из которых олимпийцы (музы и Аполлон), а вторая — смертные (певчие и кифаристы), первые места отведены музам и певчим, а вторые — Аполлону и кифаристам. Такие параллели не случайны, так как встречаются во многих источниках. Поэтому Пиндар в одной из своих «Немеевских од» говорит, что тем, кто отличался благородными поступками, «пел на Палионе¹²⁹ прекрасный хор муз, а среди [них] — Аполлон, добывающий золотым плектром семязычкового [звучания]» (κείνοισ ἀεὶδ' ἐν Παλίῳ Μοισᾶν ὁ κάλλιτος χορός, ἐν δὲ μέσας φόρμιγγ' Ἀπόλλων ἐπτάγλωσσον χρυσέφ πλακτρῷ διώκων. — *Pind. Nem. V 23–25 // Pind. Carm.*). Таким образом, Аполлон здесь выполняет функцию аккомпаниатора, которая подана в весьма запутанной форме, где нужно отделять поэтический вымысел от сути самой информации. Действительно, прилагательное ἐπτάγλωσσον («семязычковое») подразумевает семь αἱ γλώσσα («язычки») тростей для авлоса. Но представить авлос, снабженный семью такими тростями, невозможно и, следовательно, это поэтическая метафора, подразумевающая «семизвучное». Но если речь идет о струнном инструменте, то такое «семизвучие» можно трактовать как иносказание о семи струнах. К духовому же инструменту, обладавшему тростями, оно не имеет никакого отношения. Однако, несмотря на это, поэтический результат очевиден, поскольку Пиндар смешал две разновидности инструментария, подтвердив его упоминанием плектра — принадлежности исключительно струнного инструмента. И все это ради отражения «аккомпаниаторской» деятельности Аполлона.

¹²⁹ Πάλιον, или Πήλιον — гора на полуострове Магнесия в Фессалии.

Не следует думать, что в ансамбле с музами она всегда ограничивалась игрой на инструментах. Иногда Аполлон не только играет, но и поет. Вот небольшая зарисовка Апулея (*Apul. Metamor. VI 24*):

...Apollo cantavit ad citharam, Venus
suavi musicae suppari gressu formosa
saltavit... Musae quidem chorum
cananerent, tibias inflarent, Satyras et
Paniscus ad fistulam dicerent.

...Аполлон пел под кифару, прекрасная Венера танцевала, подстраиваясь под движение приятной музыки ... при этом Музы пели хором, звучали авлосы, Сатир и маленький Пан¹³⁰ играли на фистуле¹³¹.

Следовательно, Аполлон и музы во многих случаях были «взаимозаменяемы». Это говорит об отсутствии строгой систематизации между ними. Такой вывод подтверждает и свидетельство словаря Гесихия, в котором сказано: «Музы — [это] эротические песни, иносказания и [всякие] искусства» (μοῦσαι ἐρωτικά καὶ ὄψαι. οἱ δὲ αἰνίγματα καὶ τέχνας). Следовательно, на каком-то этапе развития музы олицетворяли певческие жанры самой разнообразной тематики. Это также можно квалифицировать как результат процесса эволюции мифологической идеи о музах.

§ 5

Два мифологических отголоска

Невозможно оставить без внимания и отраженное в мифологии участие музыки в трудовом процессе. Для воплощения этой стороны жизни музыкального искусства в преданиях возник образ кифарода Амфиона (*Ἀμφίων*), сына Зевса и дочери речного бога Асопа — Антиопы. Он запечатлен в хорошо известной легенде о двух близнецах — Зете и Амфионе. Первый обладал громадной силой, а второй — замечательным голосом. Как сказано в одном источнике: «Зет занялся тем, что пас коров, а Амфион упражнялся в кифародии с лирой, подаренной ему Гермесом¹³² (*Zēthos mēn oū ēπεμελεῖτο βοοφορβίων Ἀμφίων δὲ κίθαρωδίαν ἤσκει, δόντος αὐτῷ λίραν Ἑρμοῦ. — Apollod. Bibl. III 4, 5*). Сюжет мифа приводит братьев в крепость Кадмею (*Καδμεία*), некогда построенную сыном финикийского владыки Агенора, — Кадмом (*Κάδμος*). Став царями Кадмеи, братья задумали расширить и укрепить крепость, чтобы в ней поместились также люди, жившие и вне ее стен. Для этого нужно было оградить их от возможных набегов врагов, и юные монархи решили обнести весь разросшийся город высокой стеной. Когда закипела работа, которую по мифологическому замыслу осуществляли сами владыки, могучий Зет с необыкновенной легкостью поднимал громадные камни, переносил их и укладывал ровными рядами. Совсем иначе работал Амфион. Взяв в руки лиру, он заиграл, а затем запел так божественно, что совершилось чудо: «камни повиновались лире Амфиона» (*ἐπακολούθησάντων τῇ Ἀμφίονος λύρα τῶν λίθων. — Ibid.*), то есть они сами передвигались и укладывались, образуя мощную и неприступную

¹³⁰ Paniscus — diminutivus genus («уменьшительная форма») для имени Pan.

¹³¹ Fistula — латинское наименование того духового инструмента, который в древней Греции именовался «сирингой» или «сиринксом» (σῦριγξ).

¹³² В одном из русских переводов (см. сноску 117) эта фраза представлена так: «...Амфион же упражнялся в игре на кифаре (а лиру ему подарил сам Гермес)». Но в греческом тексте — «кифародия» (ἡ κίθαρωδία), то есть пение под аккомпанемент струнного инструмента, а не сольная игра на кифаре.

стену вокруг древней Кадмеи, и новый расширенный город получил название Фивы (столица Беотии, на реке Исмене). Причем, один анонимный источник сообщает важную деталь о его стенах, рассказывая об «Амфионе Фиванском, который в соответствии с семью струнами [лиры] воздвиг семивратные Фивы» (Ἀμφίωνα τὸν Θηβαῖον, ὅς ἐπὶ τῶν ἑπτὰ χόρδων ἑπταπύλους τὰς Θήβας ᾠκοδόμησεν. — *Ps.-Nicom. Excerpta*. 1). Эти стены существовали долгое время, пока Александр Македонский, уже вне мифа, не разрушил их (как считается, в 335 году до н. э.).

Сохранилось описание картины, посвященной Амфиону (*Philost. Maior. Imag. I 10, 1*):

Τῆς λύρας τὸ σόφισμα πρῶτος Ἑρμῆς πῆξασθαι λέγεται κεράτιον δυοῖν καὶ ζυγοῦ καὶ χέλυος καὶ δοῦναι μετὰ τὰν Ἀπόλλω καὶ τὰς Μούσας Ἀμφίονι τῷ Θηβαίῳ τὸ δῶρον, ὁ δὲ οἰκῶν τὰς Θήβας οὐπὼ τετειχισμένης ἀφῆκε κατὰ τῶν λίθων μέλη καὶ ἀκούοντες οἱ λίθοι συνθέουσι· ταῦτα γὰρ τὰ ἐν τῇ γραφῇ.

Говорят, что Гермес первый [осуществил] изобретение лиры, скототив [устройство] из двух рогов, перемычки и черепахи, и после Аполлона и Муз он подарил ее Амфиону Фиванскому. Тот же пришел [в Фивы] тогда, когда [город] еще не был обнесен каменной стеной¹³³ с помощью мелосов, но [впоследствии] камни, слушая [Амфиона, сами] возводили стену. Так [это представлено] на картине.

В этом описании отдельный фрагмент посвящен влиянию музыки на камни (*Ibid. I 10, 5*):

Τὰ δὲ τῶν λίθων πῶς ἔχει, πάντες ἐπὶ τὴν ᾠδὴν συνθέουσι καὶ ἀκούουσι καὶ γίνονται τεῖχος. καὶ τὸ μὲν ἐξωκοδοῖται, τὸ δὲ ἀναβαίνει, τὸ δὲ ἄρτι κατεβάλλοντο. φιλότιμοι καὶ ἦδεῖς οἱ λίθοι καὶ θητεύοντες μουσικῇ, τὸ δὲ τεῖχος ἑπτάπυλον, ὅσοι τῆς λύρας οἱ τόνοι.

А как обстоит дело с камнями? Все они собираются, слушают [музыку Амфиона] и выстраивается стена. Некоторые [камни] лежат, а другие [сами] взлетают, ну а иные опускаются вниз. [Действительно], удивительны установленные музыкой [камни], а стена — семивратная, сколько струн¹³⁴ у лиры.

Музыкальный аспект этой легенды — возведение стен посредством музыки — отражает известную всем эпохам ситуацию, когда песня становилась постоянным спутником трудовой жизни. В таких случаях она всегда укрепляла бодрость, способствовала ритмической размеренности работы и тем самым облегчала труд. Миф о постройке фиванской стены с помощью песни является иносказанием, в котором из обширной смысловой цепи оставлены только два звена. Вместо комплекса, состоящего из участников строительства, камней для будущих стен, звучащей песни и результатов работы сохранились лишь камни и песня. Сам же человек-труженик изъят из этого ряда. Благодаря такой операции процесс работы приобрел фантастический вид. Поэтому камни, «воодушевленные» песней, смогли самостоятельно возводить стену.

Но коль скоро в центре предания оказалось пение кифарода, то рано или поздно оно не могло не обрасти другими подробностями, так или иначе

¹³³ Буквально: «каменьями».

¹³⁴ Дословно: «звуков».

связанными с древней музыкой. Некоторые из них собраны в одном из разделов сочинения Павсания (*Paus. Gr. descr. IX 5, 4*):

Ὅτι δὲ Ἀμφίων ἦδε, καὶ τεῖχος ἐξεργάζετο πρὸς τὴν λύραν, οὐδένα ἐποίησατο λόγον ἐν τοῖς ἔπεσι, δόξαν δὲ ἔσχεν Ἀμφίων ἐπὶ μουσικῇ, τὴν τε ἁρμονίαν τὴν Λυδῶν κατὰ κῆδος τὸ Ταντάλου παρ' αὐτῶν μαθὼν, καὶ χορδὰς, ἐπὶ τέσσαρσι ταῖς πρότερον, τρεῖς ἀνευρών. ὁ δὲ τὰ ἔπη τὰ ἐς Εὐρώπην ποιήσας φησίν, Ἀμφίωνα χρῆσασθαι λύρα πρῶτον Ἑρμοῦ διδάξαντος. Πεποίηκε δὲ καὶ λίθων καὶ θηρίων ὅτι καὶ ταῦτα ἄδων ἦγε. Μύρον δὲ Βυζάντιος ποιήσας ἔπη καὶ ἐλεγεία, Ἑρμῇ βωμόν φησιν ἰδρύσασθαι πρῶτον Ἀμφίωνα, καὶ ἐπὶ τούτῳ λύραν παρ' αὐτοῦ λαβεῖν. λέγεται δὲ καί, ὥς ἐν Ἄιδου δίκην δίδωσιν Ἀμφίων, ὧν ἐς Λητῶ καὶ τοὺς παῖδας καὶ αὐτὸς ἀπερρίψε.

О том, что Амфион пел и с помощью лиры заставил [возвестись] городскую стену, в стихах [Гомера] речь не идет¹³⁵. Амфион приобрел славу в музыке, на погребении Тантала¹³⁶ он освоил стиль лидийцев, и первый расширил [число] струн [лиры, добавив] к четырем [еще] три. Создатель поэмы о Европе¹³⁷ говорит, что первоначально Гермес научил Амфиона пользоваться лирой. А он¹³⁸ сделал [так], что, распевая, привлекал камни и зверей. Мирон же из Византия¹³⁹, сочинявшая эпические поэмы и элегии, говорит, что Амфион первый соорудил алтарь Гермесу и за это получил от него лиру. Говорят также, что Амфион в Аиде¹⁴⁰ несет наказание за то, что [недостойно] высказался о Лете и [ее] детях¹⁴¹.

В самом начале этого пространного фрагмента отмечается отсутствие самой легенды в поэме Гомера. Возможно, что причиной этого Павсаний считал популярность данного мифа, из-за которой поэту не следовало его вновь пересказывать. Дальнейшее повествование об освоении Амфионом лидийского стиля в музыке, очевидно, связано с упоминанием Тантала, который по одному из мифов являлся царем лидийцев (правда, в некоторых случаях он выступает как царь фригийцев; см. далее). Поэтому вполне естественно, если во время его погребения звучала лидийская музыка. Трудно сказать, чем объясняется подразумеваемая здесь связь между Амфионом и лидийским музыкальным стилем. Не исключено, что в каких-то несохранившихся преданиях можно было бы найти причину таких контактов, но утрата соответствующих источников затрудняет изучение этого вопроса. Такое предположение подтверждается дошедшими до нас свидетельствами, указывающими на то, что уже в древности существовали противоречия в толковании подобных сообщений. Так, согласно одному из мифов, Амфион женился на фригийке Ниобе, дочери царя фригийцев Тантала (*Apollod. Bibl. III 5, 6*). Казалось бы, что на свадьбе элина и фригийки должны звучать

¹³⁵ В предыдущем разделе данной главы трактата Павсания приводится стих из «Одиссеи».

¹³⁶ Об этом мифологическом персонаже см. далее.

¹³⁷ Европа — дочь финикийского царя Агенора, похищенная Зевсом и родившая от него Миноса, ставшего впоследствии царем Крита.

¹³⁸ То есть Амфион.

¹³⁹ Об этой поэтессе не сохранилось сведений. Византий же в античные времена — небольшое селение на берегу Босфора, которое в IV века стало столицей Восточной Римской империи и было переименовано в Константинополь.

¹⁴⁰ Аид — подземное царство, прибежище мертвецов.

¹⁴¹ Лето, или Латона — мать важнейших богов олимпийского пантеона — Аполлона и Артемиды.

эллинские и фригийские мелодии. Такая мифологическая разноголосица сказалась и на позднем свидетельстве, дошедшем до нас в трактате Псевдо-Плутарха: «Пиндар в пеанах говорит, что лидийский стиль впервые был представлен на свадьбе Ниобы» (Πίνδαρος δ' ἐν Παίσιον ἐπὶ τοῖς Νιόβης γάμοις φησὶ Λύδιον ἀρμονίαν πρῶτον διδάχθῆναι. — *Ps.-Plut. De mus.* 1135, § 15), когда она выходила замуж за Амфиона. Таким образом, связь Амфиона с лидийским и фригийским музыкальными стилями варьировалась вместе с генеологическими версиями мифа.

Отсюда следует совершенно очевидный вывод: даже в эпоху гегемонии мифологического мышления стало ясно, что творчество музыканта неотъемлемо от музыкальной культуры, в которой он формировался и работал.

В продолжении комментируемого фрагмента Павсания указывается, что Амфион к традиционным четырем струнам лиры добавил еще три. А в другом разделе сочинения того же автора эта информация расширяется (*Paus. Gr. descr.* IX 8, 4):

Τὰς δὲ Νηΐτας ὀνομασθῆναι φασιν ἐπὶ τῶδε: ἐν ταῖς χορδαῖς νῆτην καλοῦσιν τὴν ἐσχάτην ἕξ αὐτῶν. ταύτην οὖν τὴν χορδὴν Ἀμφίωνα ἐπὶ ταῖς πύλαις ταύταις ἀνευρεῖν λέγουσιν.

Говорят, что «нэтовскими» [ворота] названы по такой [причине]: среди струн *нэтой* называют крайнюю из них. Рассказывают, что Амфион [данную] струну изобрел на этих воротах.

Современный читатель сочинения Павсания должен представить себе кифарода, музицирующего сидя на воротах, которого внезапно осенила мысль добавить еще одну «крайнюю» струну¹⁴². Все говорит о том, что такое добавление к мифу об Амфионе возникло в поздние времена, когда в музыкознании уже была зарегистрирована музыкальная система. Именно поэтому оно столь примитивно, поскольку важно было во что бы то ни стало соединить образ Амфиона с уже бытовавшими музыкально-теоретическими представлениями. И в таком случае фактор достоверности был не столь важен.

Логика идеи, представленной в этом добавлении, понятна. Ведь согласно большинству источников древнейшая лира Гермеса была четырехструнной. Но так как Амфион был выдающимся музыкантом, то, получив лиру из рук Гермеса или Аполлона, он, конечно, должен был ее модернизировать, поскольку по мифологическим воззрениям, его искусство представляло собой новый этап развития. Это проявилось в том, что Амфион расширил технические и художественные возможности инструмента, добавив новые струны в согласии со сформированной музыкально-теоретической системой. Следовательно, обсуждаемое «дополнение» к традиционному сюжету мифа было осуществлено уже в эпоху семиструнных инструментов.

Как свидетельствует один из письменных памятников, кроме всего перечисленного образ Амфиона не мог обойтись без необходимого для античного исторического мышления статуса «первооткрывателя», положившего начало кифародии, как важнейшему жанру музыкального искусства: «кифародическое творчество первым создал Амфион» (τὴν κιθαροδίαν καὶ τὴν κιθαροδικὴν ποίησιν πρῶτον ... Ἀμφίωνα ἐπινοήσαι. — *Ps.-Plut. De mus.* 1132, § 3)¹⁴³.

Таков еще один опыт мифологического музыкознания по освоению столь важной для Древнего Мира функции музыки — ее внедрению в трудо-

¹⁴² νῆτη или νεάτη — «крайняя».

¹⁴³ Полностью это свидетельство приводится в гл. III, § 1.

вую деятельность человека. Нужно учитывать особенности всех подобных отражений музыкальной действительности. Ведь это первые дошедшие до нас материалы, посредством которых архаичная эпоха в своеобразной художественно-персонифицированной форме представляла процесс художественного творчества, различные сферы музыкальной жизни общества, а также их изменения. Нетрудно увидеть, что возможности мифологического музыкознания ограничивались лишь фиксацией внешних явлений. Так, например, персонаж, носящий имя «Гармонии», первоначально никак не связан с музыкальным искусством¹⁴⁴, хотя само это понятие было крайне важно для древней музыки. Лишь на закате Античности Марциан Капелла в одной из глав своего сочинения представил «Гармонию» как персонифицированное воплощение музыкального искусства¹⁴⁵. Если даже он следовал какой-то традиции, то она была позднего происхождения. Вместе с тем, отдельные наблюдения над мифологическим музыкознанием способствуют формированию впечатления, что иногда (а вернее — крайне редко) просматривается попытка зафиксировать, но не осмыслить, важные категории музыкального мышления.

Примером такого материала может послужить один небольшой штрих мифа об Идейских Дактилях (οἱ Δάκτυλοι Ἰδαῖοι).

По древнеэллинским представлениям, эти существа проживали на Иде (Ἴδη) — горной цепи во Фригии. Существительное же «дактилос» (ὁ δάκτυλος) означает «палец». По мнению Поллукса, передающего общепринятую точку зрения, понятие «идейские дактили» связано с мифологизацией действий пальцев руки, игравших важную роль в жизни человека, поскольку они являются первыми символами исчисления: «...говорят, что дактилический ритм был назван по Идейским Дактилям и что исчисление [первоначально] давалось по пальцам» (...δάκτυλος ὁ ῥυθμὸς καὶ τοὺς Ἰδαίους Δακτύλους κεκλήσθαι λέγουσιν. καὶ ἐπὶ δακτύλων θεῖναι τὸ λογίσασθαι. — *Pollux.* II 156). Перемещение подобной идеи в сферу музыки вызывает желание искать в ней аналогичные прототипы, и первая мысль, появляющаяся по этому поводу, напоминает о музыкальном ритме, не мыслимом без исчисления.

Дают ли источники подтверждение такому предположению?

Популярный миф сообщает об Идейских Дактилях, называвшихся также «куретами» (οἱ κούρητες — жрецы богини Реи на Крите). Богиня-мать Рея поручила им охрану новорожденного Зевса, которого она прятала от Кроноса¹⁴⁶ (*Paus. Gr. descr.* V, 4). Ведь согласно известному ему предсказанию он должен быть убитым одним из своих сыновей. Чтобы перехитрить судьбу, владыка пожирал всех родившихся от него младенцев мужского пола. Такая же судьба ожидала и Зевса. Но Рея вместо него подсунула Кроносу камень, завернутый в пеленки, который он проглотил. По ее повелению Идейские Дактили тайно перенесли Зевса на остров Крит. Но он, как и все новорожденные, кричал и плакал. Чтобы этого не услышал на небесах Кронос, куреты постоянно исполняли воинский танец, гремя щитами и оружием. В Древнем Риме так трактовали эту легенду (*Luc. De salt.* 8):

¹⁴⁴ См. сноску 124.

¹⁴⁵ См. том I, гл. IV, § 4 «в».

¹⁴⁶ Кронос — сын Урана и Геи, одно из доолимпийских божеств, олицетворявших небо и землю.

Πρώτον δέ φασι Ῥεῖαν ἡσθεῖσαν τῇ τέχνῃ ἐν Φρυγίᾳ μὲν τοὺς Κορύβαντες, ἐν Κρήτῃ δὲ τοὺς Κουρήτας ὀρχεῖσθαι, καὶ οὐ τὰ μέτρια ὄνατο τῆς τέχνης αὐτῶν, οἳ γε περιορχούμενοι διεσώσαντο αὐτῇ τὸν Δία... ἐνόπλιος δὲ αὐτῶν ἡ ὄρχησις ἦν, τὰ ξίφη μεταξὺ κροτούντων πρὸς τὰς ἀσπίδας καὶ πηδῶντων ἔνθεόν τι καὶ πολεμικόν.

Говорят, что Рея первая нашла удовольствие в [этом] искусстве танца Корибантов во Фригии, а также Куретов на Крите. Неизмеримо [большую пользу] принесло [ей] их искусство. Танцуя вокруг нее, они спасли Зевса... Их танец был [пляской] с оружием: они бряцали друг с другом мечами по щитам и [благодаря] какому-то вдохновению прыгали, [издавая] боевой клич.

Если сопоставить такое свидетельство с исторически более поздним отождествлением куретов с «корибантами»¹⁴⁷ и учитывать отражение в мифологии искусства танца, занимавшего важное место в античной культуре, то можно заметить попытку дать представление о некой ритмической организации¹⁴⁸. В приведенном описании подразумевается серия звуков, лишенных интонационно точной высоты (бряцание оружием и удары щитов), но организованных, как и всякий танец, в определенную ритмическую систему. Не исключено, что так мифология старалась зафиксировать ритмическое начало, без которого невысказано становление не только танца и поэзии, но также искусства музыки.

По сообщению Диодора Сицилийского, современник Идеических Дактилей знаменитый Орфей приобщался к их мудрости: «в то время Орфей, одаренный разной природой в поэзии и музыке, был их учеником (καθ' ὃν δὴ χρόνον καὶ τὸν Ὀρφέα, φύσει διαφόρῳ κερχωρηγμένον πρὸς ποίησιν καὶ μελωδίαν, μαθητὴν γενέσθαι τούτων. — *Diodor. Sic. V 64, 4*). Чему он мог научиться у этих шумных танцоров?

Если следовать за их мифологическим обликом, то единственное возможное допущение связано с тем, что они могли научить его исчислению и закономерностям ритма. Как известно, легендарный портрет Орфея весьма многолик и простирается от мыслителя до сочинителя и исполнителя песен¹⁴⁹. Возможно, Орфею-мыслителю знакомство с законами исчисления было необходимо, ну а Орфею-музыканту они могли принести пользу в освоении ритма. Но пока трудно сказать, насколько такое предположение отражает действительную потребность мифологии в данной легенде.

Во всяком случае, в позднеантичных источниках можно найти не только массу свидетельств о вполне определенном «дактилическом ритме» (трехдольный размер, состоящий из одной долгой стопы и двух кратких), но и подтверждение того, что термин «дактиль» использовался при указании на некие, и в каждом случае различные по ритмической структуре и темпу, последовательности. Вот одно из них, в котором поясняется смысл обозначения κατὰ δάκτυλον («согласно дактилю» — *Suid. Lex. s. v.*):

¹⁴⁷ Очевидно, отождествление куретов с корибантами вызвано общими «звуковыми характеристиками» деяний тех и других.

¹⁴⁸ Конечно, как и все мифологические образы, Идеические Дактили отражают различные стороны древней жизни. Так, например, в источниках «сообщается, что Идеические Дактили на Крите открыли использование огня, а также [познали] свойство меди и железа» (Οἱ δ' οὖν κατὰ τὴν Κρήτην Ἰδαῖοι δάκτυλοι παραδέδονται τὴν τε τοῦ πυρὸς χρῆσιν καὶ τὴν τοῦ χαλκοῦ καὶ σιδήρου φύσιν ἐξευρεῖν. — *Diodor. Sic. V 64, 4*). Поэтому в некоторых памятниках письменности они представлены и как кузнецы.

¹⁴⁹ Подробнее о нем см. гл. 2, § 1.

Εἶδος ἀριθμητικὸν ἢ γεωμετρικόν·
ἢ ῥυθμοῦ καὶ κρούματος τὸ κατὰ δάκ-
τυλον, ᾧ ἐχρῶντο οἱ ἀυλοῦντες πρὸ τοῦ
νόμου.

[Это] арифметическая либо геоме-
трическая форма, либо то, что [орга-
низовано] согласно дактилю ритма
и пульсации, которым пользуются
авлирующие перед *номом*.

Как известно термин «крума» (τὸ κρούμα, от κρούειν — «ударять» и «бряцать»), переведенный здесь как «пульсация», обозначал не только инструментальное сопровождение пения, но и вообще инструментальную музыку¹⁵⁰. Поэтому представляется, что здесь этот термин используется либо как инструментальное вступление к распеваемому жанру «нома»¹⁵¹, либо как указание на действия авлетов, которые перед исполнением ритмично и в требуемом темпе ударяют ногой, «настраивая» себя и играющих в ансамбле с ними на соответствующий темп. То, что музыканты Античности не были чужды такому «приему», существует много свидетельств. В следующей главе приводится один из таких источников, в котором описывается картина древнего художника с изображенным на ней музицирующим Орфеем, когда музыкант «правой [ногой] отбивает ритм, отстукивая его сандалием по земле» (ὁ δεξιὸς δὲ ἀναβάλλεται τὸν ῥυθμὸν ἐπικροτῶν τοῦδαφος τῷ πεδίλῳ. — *Phil. Jun. Imag.* 7, 2)¹⁵².

Как показало изложение материалов по античной науке о музыке, ритмика была ее «ахиллесовой пятой»¹⁵³. Мифологическое же искусствоведение — предтеча античного музыкознания. Не является ли интерес к ритму в столь раннюю эпоху предвестником последующих более активных (но, к сожалению, безрезультатных) попыток понять феномен «музыкального времени»? Такое предположение должно быть неоднократно исследовано и проверено. Пусть изучение этой проблемы останется одной из многих задач, стоящих перед музыкальным антиковедением.



Теперь, после обзора основных мифологических источников, имеющих непосредственное отношение к науке о музыке, следует обратиться к тому периоду античной музыкальной жизни, который, согласно законам истории, оказался между мифом и реальностью.

¹⁵⁰ Поллукс пишет о «трубных бряцаниях» (τὰ σαλπυστικά κρούματα. — *Polluc.* IV 84), подразумевая сольную музыку для трубы (*сальпинги*). У него же встречается термин «крумы авлем» (αὐλημάτων κρούματα — *Ibid.* IV 83), то есть пьесы для авлов.

¹⁵¹ О нем см. гл. IV, § 1 и 2.

¹⁵² Полностью этот фрагмент приведен в гл. II, § 1.

¹⁵³ См. том I, гл. IV, § 1 «в».

ГЛАВА II МЕЖДУ МИФОМ И РЕАЛЬНОСТЬЮ

§ 1

Орфей, потерявший свою историю

В мировоззрении эллинов и римлян существовал ряд мастеров художественного творчества, являвшихся словно неким связующим звеном между небожителями Олимпа, причастными к искусству, и простыми смертными. К последним относились те, кто, по бытовавшим представлениям, творили в самый ранний период античного искусства. Согласно сложившимся воззрениям их задача состояла в том, чтобы перенять художественную эстафету у олимпийцев, «изобретавших» различные искусства и все, что связано с ними. Поэтому у каждого смертного, прикоснувшегося к творческим свершениям небожителей, возникала с ними какая-нибудь связь: либо они были их детьми, либо организаторами земных культов конкретных божеств. Но сохранилось крайне мало сведений об этих наследниках художественного творчества олимпийцев. Более того, даже уцелевшие свидетельства зачастую крайне запутаны и противоречивы, поскольку дошли до нас фрагментарно, являясь отрывками различных мифологических и исторических традиций. В результате нередко нет никакой возможности хотя бы частично восстановить подлинное положение дел и понять даже основные тенденции реальной музыкальной жизни, связанные с появлением тех или иных преданий.

Наглядным примером этого может служить запечатленный в источниках облик знаменитого Орфея.

Ведь по сообщению свидетельств он был сыном музы Каллиопы и Эагра, бога одноименной реки, протекавшей во Фракии. Уже само происхождение должно было возвышать его над людьми. Тот, кто согласно легенде побывал в подземном царстве Аида и вышел оттуда живым, не мог быть обыкновенным смертным. Не исключено, что именно благодаря своему божественному происхождению он способен был заниматься различными видами деятельности: пророчеством, философией, поэзией, музыкой и кроме того был «изобретателем обрядов, посвященных богам» (πιστευόμενος ἐδρηκέσαι τελετὰς θεῶν. — *Paus. Gr. Descr.* IX 30, 3). Этот его статус закрепился в античной традиции как «самого музыкального и мудрейшего Орфея, [которого] причисляли к полубогам» (τῶν δὲ ἡμιθέων Ὀρφέα μουσικώτατον καὶ σοφώτατον ἔκρινον. — *Athen.* XIV 632c, § 32).

Как известно, такие уникалы были характерны для античной полумифологической традиции. В абсолютном большинстве случаев их создавала молва (как устная, так и письменная). Нередко этому способствовало также соединение в одном образе людей разных профессий и носивших одно и то же имя. Так, например, византийская энциклопедия «Суда» представля-

ет кроме обожествленного и общеизвестного Орфея также и других (*Suid. Lex. s. v.*): «Орфей, кротонец¹, стихотворец» (Ὀρφεύς, Κροτωνιάτης, ἔλοποιός), «Орфей, камаринец², стихотворец» (Ὀρφεύς, Καμαρινάιος, ἔλοποιός), «Орфей, царь фракийцев» (Ὀρφεύς, βασιλεὺς Θρακῶν), «Орфей, бывший знатным мудрецом и обучавший [участников] многих мистерий³» (Ὀρφεύς, σοφὸς ἄριστος γενόμενος καὶ πολλὰ μυστήρια διδάχθεις). А ведь эти сведения были зафиксированы в памятнике, который учеными датируется X столетием, то есть спустя 15 веков даже от «классической» эпохи, когда Орфей уже стал полупоэтической личностью. Можно только догадываться, как много существовало в действительности различных Орфеев, сведения о которых не дошли до составителей «Суды» и не попали в другие источники. Поэтому для создания полумифологического образа Орфея, способного заниматься многими различными делами, было бесчисленное количество сообщений. Быстро и легкому восприятию такого многогранного облика способствовали не только популярность мифологических представлений, но также преклонение перед древностью.

Эти причины, очевидно, сыграли решающую роль и в формировании бытовавших представлений об Орфее. Оставляя вне обсуждения его роли философа, предсказателя⁴, жреца и создателя религиозных обрядов как не связанных с музыкальным антиковедением сосредоточимся на анализе «мусических» аспектов его деятельности.

В энциклопедии «Суда» об Орфее, который мог заниматься музыкой, сказано следующее:

Ὀρφεύς, Λειβήθρων τῶν ἐν Θράκη (πόλις δὲ ἐστὶν ὑπὸ τῇ Πιερίᾳ), υἱὸς Οἰάγρου καὶ Καλλιόπης. ὁ δὲ Οἰάγρος πέμπτος ἦν ἀπὸ Ἄτλαντος, κατὰ Ἄλκυόνην μίαν τῶν θυγατέρων αὐτοῦ. γέγονε δὲ πρὸ ἰα' γενεῶν τῶν Τρωικῶν, καὶ φασι μαθητὴν γενέσθαι αὐτὸν Λίνου· βίῳ δὲ γενεᾶς θ'. Οἱ δὲ ἰα' φασὶν.

Орфей из Либетр во Фракии (город в [области] Пиерии)⁵, сын Эагра и Калиопы. А Эагр был пятым [поколением] от Атланта, через Алкиону (по одной из его дочерей). Он родился за одиннадцать поколений до Троянской войны, и говорят, что он был учеником Лина. А жить [ему пришлось] девять поколений, хотя другие говорят, что одиннадцать.

Не будем забывать, что между эпохой Троянской войны и созданием энциклопедии «Суда», согласно принятым хронологическим представлениям, прошло более двадцати столетий. Следовательно, составители Энциклопедии пользовались сведениями, прошедшими через многовековое «сито» истории. В силу этого к ним нужно относиться с большой осторожностью. Конечно, то же самое можно сказать практически о любом источнике, находящемся в распоряжении музыкального антиковедения. Значит, задача исследования состоит в том, чтобы при их изучении попытаться выявить те данные, которые ближе всего к действительности.

¹ Кротон (Κρότων) — город, считавшийся центром пифагорейской школы, располагался в Бруттии, в южной части Италии.

² Камарина (Καμαρίνα) — город на южном побережье Сицилии.

³ «Мистерия» (μυστήριον) — цикл обрядов тайного священнодействия.

⁴ Как говорил Овидий — «прорицатель фракийский» (Threicius vates. — *Ovid. Metam.* XI 2, 19, 38 и др.).

⁵ Либетры — древний фракийский город, располагавшийся на склоне Олимпа, где, по преданию, жил Орфей.

Если даже оставить в стороне фантастическое предания упомянутое в процитированном тексте о длительности жизни Орфея, равной девяти или одиннадцати поколениям, то нужно отметить, что здесь нет никаких указаний на художественную деятельность Орфея. Внимание фиксируется лишь на его обучении у Лина, основные сведения о котором определяют его как музыканта-инструменталиста⁶. В распоряжении музыкального антиковедения есть достаточно много свидетельств, подтверждающих, что Орфей также рассматривается как музыкант той же самой специальности. Так, он пользуется «бряцающими струнами для песен» (*pulsisque ad carmina nervis*. — *Ovid. Metam. X 16*), играет «бряцающая струнами для слов» (*nervosque ad verba moventem*. — *Ibid. X 40*). Более того, он как любой профессиональный музыкант настраивает струны своего инструмента (*Ibid. X 145–147*):

ut satis impulsas temptavit pollice
chordas
et sensit varios, quamvis diversa sonarent,
concordare modos, hoc vocem carmine movit.

что он испытывал струны, касаясь [их] большим пальцем
и проверяет отличия, хотя они звучат различно
[ведь необходимо] согласовать [их] звучания, [и] это побуждает голос к пению.

В том же сочинении сам Орфей сообщает музе: «играл я плектром [в честь] могучих Гигантов» (*cecini plectro graviore Gigantas*. — *Ibid. X 148–150*). Затем Овидий упоминает «Орфея, согласующего песнь с бряцающими струнами» (*Orphea percussis sociantem carmina nervis*. — *Ibid. XI 3–5*). Более того, описание известной в древности скульптуры Орфея (*Ορφέως ἄγαλμα*) также представляет его как исполнителя на лире: «Он держит в руке лиру, [имеющую] такое же число струн, какое приписывалось Музам⁷» (*μετεχειρίζετο δὲ τὴν λύραν, ἣ δὲ ἰσαρίθμους ταῖς Μούσαις ἐξήπτο τοὺς φθόγγους*. — *Callistr. Stat. descr. 7, 2*).

Эти сведения, заимствованные из поэтических текстов и живописи, показывают, что среди существовавших представлений об Орфее достаточно значительное место занимал исполнитель на струнном инструменте.

Наряду с этим имеется весьма много сообщений, которые могут толковаться как указание на его поэтическое творчество. В одном из них говорится (*Paus. Gr. descr. IX 30, 6*):

ὅστις δὲ περὶ ποιήσεως ἐπολυπραγμόνησεν, ἤδη τοὺς Ὀρφέως ὕμνους οἶδεν ὄντας, ἕκαστον τε αὐτῶν ἐπὶ βραχύτατον, καὶ τὸ σύμπαν οὐκ ἐς ἀριθμὸν πολλὸν πεποιημένους· Λυκομήδαι δὲ ἴσασι τε καὶ ἐπάδουσι τοῖς δρωμένοις· κόσμῳ μὲν δὴ τῶν ἐπῶν δευτερεῖα φέροιντο ἄν μετὰ Ὀμήρου γε τοὺς ὕμνους, τιμῆς δὲ ἐκ τοῦ θεοῦ καὶ ἐς πλεόν ἐκείνων ἔχουσι.

Кто занимался поэзией [знает], что гимны Орфея [и] каждый из них очень кратки и в целом по числу их создано не много. Ликокиды⁸ их знают и поют при исполнении [обрядов]. По красоте стихи [его песнопений] были бы вторыми после гимнов Гомера, тогда как по божественному достоинству они значительнее тех.

⁶ О Лине и связанных с ним материалах см. следующий параграф.

⁷ Имеется в виду «девятиструнный инструмент», о котором отсутствуют какие-либо свидетельства в античных источниках. Очевидно, его появление в поэтическом тексте — результат творческого стремления продемонстрировать зависимость количества струн лиры от числа муз.

⁸ Древнейший жреческий род в Аттике.

Однако если отрешиться от традиционного филологического подхода к творцам гимнов, когда поэт и композитор всегда выступают в одном лице, то даже при переводе ἡ ποιήσις не как «творчество», а как «поэзия», в данном тексте не сказано, что в расппевающихся гимнах создал Орфей — тексты или музыку. Просто эти песнопения были известны как «гимны Орфея».

Продолжая исследование источников, отражающих его «мусическую» деятельность, можно познакомиться с мнением Пиндара, что он был и певцом: «От играющего на форминге Аполлона явился отец пения, прославленный Орфей» (ἐξ Ἀπόλλωνος δὲ φορμινκτὰς ἀοιδᾶν πατὴρ ἔμολεν, εὐαίνητος Ὀρφεύς. — *Pind. Carm. Pythia IV 175–176*). Конечно, определение «отец пения» — поэтическая гипербола (как «Пушкин — певец земли русской»), но она как будто дает основание для подтверждения упомянутой концепции филологов-классиков, согласно которой Орфей и другие полумифические персонажи выступают четырехликими: поэтами, композиторами, певцами и кифаристами (или лиристами).

Возвращаясь к вышеприведенному сообщению «Суды» о том, что Орфей был учеником лириста Лиана, нужно обратить внимание на противоречие этой информации с той, которая представлена в другом источнике: «Кажется, [сам] Орфей никому не подражал, ибо [до него] никого никогда не было» (ὁ δ' Ὀρφεὺς οὐδένα φαίνεται μιμημένος: οὐδεὶς γὰρ πῶ γεγένητο. — *Ps.-Plut. De mus. 1132, § 5*). Значит, если верить этой информации, то Орфей не мог быть учеником Лиана. Вместе с тем, в античном сознании он запечатлелся также как музыкант-инструменталист. Подтверждение этому можно найти у Горация, который, передавал бытующие в его время воззрения, приписывающие умению «певца Орфея» (*vocalem ... Orphea*) игрой на струнном инструменте останавливать реки и ветры (*Horat. Od. I 12, 7–12*).

Действительно, в древности широко было распространено предание, что музыка, сочиненная Орфеем и исполненная им, завораживала даже животных. Это зафиксировано не только в письменных памятниках, но нашло также отражение и в живописи. Сохранилось описание картины, на которой, наряду с самим Орфеем, были изображены животные, «прирученные» его музыкой. Более того, деревья на картине так расположены, будто они, окружив музыканта, слушают его музыку (*Phil. Jun. Imag. 7, 1–2*):

Ὀρφέα τὸν τῆς Μούσης θέλξει τῇ μουσικῇ καὶ τὰ μὴ μετέχοντα λόγου λογοποιόι φασι πάντες, λέγει δὲ καὶ ὁ ζωγράφος: λέων τε οὖν καὶ σὺς αὐτῶ πλησίον ἀκροαταὶ τοῦ Ὀρφέως καὶ ἔλαφος καὶ λαγῶς οὐκ ἀποπηδῶντες τῆς ὀρμῆς τοῦ λέοντος καὶ ὄσοις ἐν θήρᾳ δεινὸς ὁ θήρ, ξυναγελάζονται αὐτῶ ῥαθύμα φ νῦν ῥάθουμοι. σὺ δὲ μηδὲ τοὺς ὄρνιθας ἀργῶς ἴδης, μὴ τοὺς μουσικοὺς μόνον, οἷς ἐνευστομεῖν τοῖς ἄλσεσιν ἔθος, ἀλλ' ὄρα μοι καὶ τὸν κραγέτην κολοῖον καὶ τὴν λακέρυζαν αὐτὴν καὶ τὸν τοῦ Διὸς ἀετόν...

Все писатели говорят, что сын Музы Орфей очаровал [своей] музыкой, не [только] то, что причастно разуму. [То же самое] говорит и художник [своей картиной]: слушая Орфея, вблизи него [сидят] лев и дикий кабан. Олень и заяц не бегут прочь [опасаясь] нападения льва, а ведь на охоте он страшный хищный зверь. Ныне же они беспечные собираются [вместе] с подлинной беззаботностью. Ты не ленись [зритель, и] посмотри [также] на птиц. [Это] не музыкальные [птицы], которым нрав велит [петь] в рощах, но смотри — [здесь] и кричащая галка, и сам каркающий [ворон], а также орел Зевса.

νεανιεύεται δέ τι καὶ μείζον ὁ ζω-
ράφος δένδρα γὰρ ἀνασπάσας τῶν
ρίζων ἀκροατὰς ἄγει ταῦτα τῷ Ὀρφεὶ καὶ
περίστησιν αὐτῷ

ὁ δὲ κάθηται ἀρτίχουν μὲν ἐκβάλλων
ἴουλον ἐπιρρέοντα τῇ παρειᾷ, τιάραν δὲ
χρυσουγῆ ἐπὶ κεφαλῆς αἰωρῶν τό τε ὄμμα
αὐτῷ ξὺν ἀβρότητι ἐνεργὸν καὶ ἔνθεον ἄει
τῆς γνώμης ἐς θεολογίαν τεινούσης. τάχα
δέ τι καὶ νῦν ἄδει καὶ ἦτραί ἡ ὄφρυς οἶον
ἀποσημαίνουσα τὸν νοῦν τῶν ἀσμάτων
ἐσθῆς τε αὐτῷ μετανοῦσα πρὸς τὰς τῶν
κινήσεων τροπὰς, καὶ τοῖν ποδοῖν ὁ μὲν
λαιὸς ἀπερείδων ἐς τὴν γῆν ἀνέχει τὴν
κιθάραν ὑπὲρ μηροῦ κειμένην, ὁ δεξιὸς
δὲ ἀναβάλλεται τὸν ῥυθμὸν ἐπικροτῶν
τοῦδαφος τῷ πεδίλω, αἱ χεῖρες δὲ ἡ μὲν
δεξιὰ ξυνέχουσα ἀπρίξ τὸ πλῆκτρον
ἐπιτέταται τοῖς φθόγγοις ἐκκειμένῳ τῷ
ἀγκῶνι καὶ καρπῷ ἔσω νεύοντι, ἡ λαιὰ
δὲ ὀρθοῖς πλήττει τοῖς δακτύλοις τοὺς μί-
τους.

Как мы видим, Орфей представлен здесь в полной музыкантской экипировке — с кифарой и плектром. Он даже изображен «отстукивающим» ногой ритм музыки.

Но чем характерна была его музыка, и какие стилевые особенности она проявляла? Можно ли дать ответы на такие вопросы?

Есть все основания думать, что они навсегда останутся тайной. Правда, на начальном этапе исследования некоторую надежду и повод для размышлений дает предание о смерти Орфея, которого растерзали вакханки — экзальтированные женщины, участницы культа Диониса и приверженцы соответствующей музыки. Автор вышеприведенного фрагмента, посвященного описанию картины, учитывая и общеизвестную легенду о трагической смерти Орфея, так завершает изложение своего текста (Ibid. 7, 1–2):

ἀλλ' ἔσται τις ἀλογία κατὰ σοῦ, ὦ Ὀρ-
φεῦ, καὶ νῦν μὲν θηρία θέλγεις καὶ δέν-
δρα, Θράτταις δὲ γυναῖξιν ἐκμελῆς δό-
ξεις καὶ διασπάσονται σώμα, ᾧ καὶ θηρία
φθεγγομένῳ εὐμενεῖς ἀκοὰς παρέσχεν.

Но художник как-то поддается юношескому влечению [и], извлекая деревья из насаждений, ведет их слушать Орфея и расставляет [поблизости] к нему...

[Сам же Орфей представлен], покрытым юношеским пушком, являющимся первым волосяным покровом, [которым] покрыты [его] щеки. На голове [его] блестящая золотая тиара. Поднимая [присущий] ему взор, [который он] осуществляет с изяществом и всегда вдохновенно, благодаря [его] духу, устремленному к познанию божественного. Возможно, и сейчас [на картине] он что-то поет. Он поднял брови, словно указывая на [серьезную] мысль песнопений. Одежда же на нем меняет цвет [в зависимости] от поворотов движений. Упираясь левой ногой в землю, он держит лежащую выше бедра кифару, а правой — отбивает ритм, отстукивая его сандалием по земле. Правая [его рука] кистью, направленной внутрь, крепко держит плектр у струн⁹, расположенных у ручки [кифары]. Левая же [рука] бряцает прямыми пальцами по струнам.

Но [в дальнейшем] случится некое пре небрежение к тебе, Орфей. И [хотя] ныне ты очаровываешь [даже] зверей и деревья, однако фракийским женщинам ты покажешься немзыкальным. И [твое] тело, к которому благосклонно относились звери, прислушиваясь к звучанию [твоей музыки], будет разорвано [этими женщинами].

⁹ Дословно: «у звуков».

Иначе говоря, в данном источнике сообщается, что причина смерти Орфея та же самая, которая привела к гибели Марсия: несовместимость аполлоновской и дионисийской музыки, а иначе — эллинской и чужеземной. Но если в случае с Марсием трагедия постигла выразителя неэллинского течения, то Орфей пострадал за свою приверженность к нормам традиционной эллинской музыки. Более того, даже завершение конфликта Орфея с дионисийской музыкой другая мифологическая традиция представляет точно так же, как это было при «примирении» аполлоновского и дионисийского в случае с Марсием. Например, у Аполлодора можно прочесть: «Орфей, который занимался кифародией и поющий двигал камни и деревья, основал также дионисийские мистерии» (καὶ Ὀρφεὺς ὁ ἀσκήσας κιθαρῳδίαν, ὃς ἄδων ἐκίλει λίθους τε καὶ δένδρα ... εὗρε δὲ Ὀρφεὺς καὶ τὰ Διονύσου μυστήρια — *Apollod. Bibl.* 3, 2). Иначе говоря, тот, которого по одной мифологической версии растерзали дионисийские вакханки, по другой — становится основателем дионисийских мистерий. Очевидно, для такого композиционного хода, безусловно, отражавшего реальность, был использован облик Орфея — «изобретателя обрядов». Ведь в древности, как было уже указано, все знали, что «наибольшую способность он проявил как заслуживающий доверия изобретатель обрядов, посвященных богам» (см. прежде приведенный фрагмент из *Paus. Gr. Descr.* IX 30, 3).

Но знание и анализ всего этого противоречивого комплекса сведений не дают оснований для формирования каких-либо определенных музыкально-исторических выводов. Ведь абсолютное большинство эллинских музыкантов в архаические времена должно было следовать отечественным, а не дионисийским традициям. Даже не зная многих особенностей эпохи Орфея, нетрудно предположить, что тогда подобное противостояние старого и нового осуществлялось так же, как и в последующие периоды. Поэтому жертвой разъяренных фракийских женщин, рьяных приверженков Диониса, мог стать любой эллинский музыкант. Однако мифологическое мышление по какой-то причине выбрало для демонстрации жертвы этого противостояния именно Орфея. Вместе с тем, среди тех, кто оказался, как и он, между мифом и реальностью, были и другие мастера, формировавшие культ главного противника дионисийского начала — Аполлона¹⁰. Но они почему-то остались вне конфликта. Поэтому смысловая линия, «столкнувшая» Орфея с дионисийской музыкой, остается неясной. Единственное возможное предположение, что в его творчестве наиболее талантливо проявились аполлоновско-эллинские художественные принципы.

Столь же трудна музыкально-историческая трактовка знаменитой легенды об Орфее и Евридике, согласно которой он побывал в подземном царстве мертвецов, но не смог спасти свою возлюбленную. Главная и, возможно, единственная «мораль» этой легенды, допустимая в указанном ракурсе, скорее всего, сводится к такому заключению: художник только тогда способен передать в своем творчестве трагедию, когда сам пережил ее¹¹.

Но такой вывод основывается на критериях современного подхода, и у нас нет ни одного свидетельства, способного подтвердить, что так же мыслили в древности.

¹⁰ См. далее.

¹¹ Хотя существует бесчисленное множество толкований этой легенды, зависящих от подхода к проблеме и самых разных воззрений. Одно интересное такое собрание представлено в изд.: *Асоян А. А. Семиотика мифа об Орфее и Евридике. СПб., 2015.*

Поэтому многие аспекты музыкально-исторического содержания полумифологического образа Орфея в том виде, в котором он известен ныне, остаются непонятными. Возможно, какие-то сведения до нас не дошли, а некоторые сохранились не полностью или в искаженном виде.

Нужно надеяться, что дальнейшие исследования в этой области дадут более положительные результаты.

Во всяком случае, в музыкальной культуре Античности Орфей предстанет как великий мастер, творчество которого осталось для последующих поколений не только образцом, до которого нельзя «дотянуться», но и неким эталоном художественного воплощения жизни. Последняя черта отразилась в притче, сюжетно связанной с завоевательными походами Александра Македонского (*Plut. Alex. 14, 7–8*):

Ἐπεὶ δ' ὄρμησε πρὸς τὴν στρατείαν, ἄλλα τ' ἐδόκει σημεῖα παρὰ τοῦ δαιμονίου γενέσθαι, καὶ τὸ περὶ Λεῖβηθρα τοῦ Ὀρφέως ξόανον (ἦν δὲ κυπαρίττινον) ἰδρῶτα πολὺν ὑπὸ τὰς ἡμέρας ἐκείνας ἀφῆκε. φοβουμένων δὲ πάντων τὸ σημεῖον, Ἀρίστανδρος ἐκέλευε θαρρεῖν, ὡς ἀοιδίμους καὶ περιβοήτους κατεργασόμενον πράξεις, αἱ πολὺν ἰδρῶτα καὶ πόνον ὑμνοῖσι ποιηταῖς καὶ μουσικοῖς παρέξουσι.

Когда он начал поход, то появились другие знамения от божества, и статуя Орфея близ Либетры в те дни испустила много пота (она была кипарисова¹²). Когда все испугались [этого] знамения, Аристандр¹³ посоветовал поверить [этому символическому предзнаменованию] как предвещающему свершение великих и знаменитых деяний, которые вызовут пот и напряжение у поэтов и музыкантов, прославляющих [Александра].

Иначе говоря, в сознании потомков Орфей превратился в некоего наставника-просветителя последующих поколений художников, определяющего события, подлежащие отражению в музыкальном творчестве.

§ 2

Сын Гефеста

По законам мифологии после того как основы искусства заложили такие великие олимпийцы, как Аполлон и Гефест, дальнейшее его развитие должно было осуществляться их потомками и в первую очередь — их сыновьями.

Так, в одном источнике говорится, что некий Ардал Трезенский¹⁴ (Ἄρδαλος Τροιζήνιος), который изобрел авлос, был сыном бога огня и кузнечного дела *Гефеста*. Описывая одну из местностей Коринфской области, Павсаний сообщает (*Paus. Gr. descr. II 31, 3*):

Ὁὐ πόρρω δὲ ἱερὸν Μουσῶν ἐστὶ ποιῆσαι δὲ ἔλεγον αὐτὸ Ἄρδαλον παῖδα Ἡφαίστου· καὶ αὐλὸν τε εὐρεῖν νομίζουσι τὸν Ἄρδαλον τοῦτον, καὶ τὰς Μούσας ἀπ' αὐτοῦ καλοῦσιν Ἄρδαλίδα.

Недалеко [отсюда] располагается храм Муз. Говорили, что его построил Ардал, сын Гефеста¹⁵, [и] что этот же Ардал изобрел авлос¹⁶, и они называют Муз по его [имени] «ардалидами».

¹² То есть сделанная из кипарисового дерева.

¹³ Аристандр, очевидно, некий предсказатель.

¹⁴ Трезен (Τροιζήνη) — город в Арголиде, в северо-восточной области Пелопоннеса.

¹⁵ Как гражданин Рима под именем Гефеста Павсаний подразумевает Гермеса.

¹⁶ Конечно, в русском переводе по традиции дана «флейта» (см. гл. I, сноску 45).

Эта информация полностью соответствует нормам мифологического мышления. В самом деле, согласно его логике, если такой популярный струнный инструмент, как лира, был изобретен Гефестом, то другой, не менее распространенный духовой, мог быть сконструирован кем-то из его потомков. Очевидно, по этой причине именно Ардалу Трезенскому, сыну Гефеста, мифология приписывала создание авлоса.

Здесь целесообразно обратить внимание на то, что такое мифологическое сообщение частично приспособляется к исторической последовательности событий. Действительно, лиру, являющуюся неким инструментальным воплощением аполлоновской музыки, должен был создать на заре эллинской цивилизации один из важнейших богов олимпийского пантеона — Гефест. Это было необходимо, поскольку музыкальная жизнь Эллады без лиры была немислима, что и зафиксировано в соответствующих ранних мифах о Гефесте. Духовой же инструмент, авлос, связанный с дионисийской музыкой, должен был быть принятым в эллинский музыкальный обиход значительно позже, уже тогда, когда произошло «примирение» аполлоновских и дионисийских художественных принципов. Отражение этого последовательно изменяющегося времени и было отражено в мифологическом предании о том, что авлос изобрел сын творца лиры — Ардал Трезенский.

Более того, в том же источнике сообщается, что в Трезене были храм Муз и жертвенник, воздвигнутый в честь них тем же Ардалом. Для осмысления такого сообщения нужно вспомнить, что в разгар конфликта между аполлоновским и дионисийским муз, дочери Аполлона, естественно, были приверженцами отечественного искусства и осуждали авлосовую музыку. Об этом со всей очевидностью говорит миф о соревновании Аполлона с Марсием, где музы выступали судьями и вынесли вердикт, осуждающий авлосовое искусство. Здесь же, Ардал, изобретатель дионисийского авлоса, воздвигает в честь муз жертвенник. Все это мифологические свидетельства происшедших перемен в музыкальной жизни эпохи.

Кроме того, не следует забывать, что родословная от отца Гефеста к сыну Ардалу отражала нормы жизни древнеэллинского общества, в котором в большинстве случаев профессия переходила «по наследству» — от отца к сыну. И, как мы видим, это обстоятельство также нашло свое отражение в обсуждаемом предании.

Анализируемый свод сообщений, посвященных Ардалу Трезенскому, содержит еще один знаменательный штрих. У Псевдо-Плутарха присутствует ссылка на традицию, в которой Ардал представлен создателем *авлодического* искусства еще до Клона, знаменитого авлета очевидно второй половины VII века до н. э.¹⁷, всегда считавшегося родоначальником этого жанра: «Некоторые другие среди писателей говорят, что авлодическая муза была составлена Ардалом Трезенским раньше Клона» (*Ἄλλοι δὲ τινες τῶν συγγραφέων Ἄρδαλόν φασι Τροϊζήνιον πρότερον Κλονᾶ τὴν ἀυλοδικὴν συστήσασθαι μούσαν* — *Ps.-Plut. De mus. 1133, § 5*). В связи с этим следует вспомнить, что к жанру «авлодии» (ἡ ἀυλοδία, от ὁ ἀυλός — «авлос» и ἡ ᾠδή — «песня»), представлявшему собой пение в сопровождении авлоса, эллины первоначально относились неодобрительно. Это было обусловлено, во-первых, тем, что искусство, связанное с авлосом, — порождение диони-

¹⁷ Поскольку он был учеником Терпандра Лесбосского, деятельность которого также связывают с VII веком до н. э. О Терпандре Лесбосском и Клоне см. гл. IV, § 1 и 2.

сизма и потому «варварское» уже по своему происхождению. Во-вторых, главным музыкальным жанром считалась песня, так как она исполнялась самым естественным человеческим инструментом — голосом. Кроме того, благодаря словам песни и исполнители, и слушатели понимали содержание произведения. Авлос же, кроме своего «порочного происхождения» в иной культуре, не давал возможности самому музыканту использовать естественный человеческий голос, а потому, очевидно, длительный период использовался только для инструментального музицирования. А этот род музыки вплоть до классической эпохи включительно воспринимался негативно. Лишь спустя значительное историческое время авлос весьма робко стал использоваться для сопровождения пения, то есть в жанре авлодии.

Однако даже тогда на пути его распространения появились трудности иного рода.

Эллины, издавна воспитанные на восприятии ансамбля голоса и струнного инструмента (форминги, лиры, кифары), не могли не сравнивать с ним авлодическое музицирование, и результат был не в пользу последнего. Ведь если струнный инструмент сопровождал пение, он в силу своих акустико-динамических возможностей всегда оставался на втором плане. Благодаря этому естественнее воспринималась вокальная мелодическая линия, и отчетливо был слышен столь важный для понимания музыкального произведения распевающийся текст. При сопровождении авлоса такая гармония нарушалась, поскольку «крикливый» тембр и динамика авлосового звучания зачастую заглушали голос. А это не давало возможности воспринимать вокальную мелодию, да и нередко «заслоняло» отдельные обороты и фразы текста, что оценивалось весьма неблагоприятно. Конечно, вполне возможно, что, некоторые авлеты умели «приспосабливаться» к певцам, обладающим достаточно мощным голосом. Но, судя по всему, это были единицы, поскольку ситуация вокруг авлодии складывалась не лучшим для нее образом.

Нужно думать, что из-за комплекса всех этих причин авлодия длительное время не допускалась к музыкальным соревнованиям, столь популярным в античном мире. И только на третий год 48-й Олимпиады (по принятым исчислениям — в 596 год до н. э.¹⁸) на состязание в Дельфы впервые были допущены авлеты и авлоды¹⁹.

§ 3

Потомки Аполлона

Если вести речь о музыкантах, которые благодаря своей выдающейся деятельности стали считаться сыновьями олимпийцев, то следует упомянуть и сына Аполлона.

Овидий, передавая одно из древнейших преданий, рассказывает как дочь царя Дедалиона родила от Аполлона певца «Филаммон, известного вокальной песней²⁰ и кифарой» (*carminе vocali clarus citharaque Phila-*

¹⁸ См.: Бикерман Э. Хронология древнего мира. Ближний Восток и Античность / Пер. с англ. И. М. Стеблин-Каменского. М., 1975. С. 166.

¹⁹ Подробнее об этом см. гл. VIII, §1.

²⁰ Поскольку эта «скрытая тавтология» (ибо песня может быть только вокальной) присутствует в латинском тексте, то при переводе не было необходимости отказываться от нее.

mmon. — *Ovid. Metam. XI 317*). Однако странность состоит в том, что имя сына Аполлона Филаммона (Φιλάμμων) обозначает «любящий Аммона». Это указание на культ ливийско-египетского божества Аммона, впоследствии отождествлявшегося с греческим Зевсом. В мифологии зачастую встречаются такие парадоксы, остающиеся «вырванными» из общего контекста только потому, что история не сохранила всех перипетий определенных религиозных традиций, анализ которых помог бы установить истоки того или иного явления, представляющегося ныне непонятным.

Во всяком случае, дошедшие до нас известия о деятельности Филаммона не имеют ничего общего с «аммоновским отголоском», запечатленным в его имени, а полностью посвящены аполлоновскому культу: «Филаммон Дельфийский представил в мелосах²¹ [страдания] Латоны, рождение Артемиды и Аполлона, а также он первый установил хоры вокруг святилища в Дельфах» (Φιλάμμωνα τὸν Δελφὸν Ἀητοῦς τε καὶ Ἀρτέμιδος καὶ Ἀπόλλωνος γένεσιν δηλῶσαι ἐν μέλεσι καὶ χοροῦς πρῶτον περὶ τὸ ἐν Δελφοῖς ἱερὸν στήσαι. — *Ps.-Plut. De mus. 1132, § 3*). Отсюда можно сделать вывод, что Филаммон создал произведения, которые могли повествовать о разных эпизодах из жизни Латоны (Лето), матери Аполлона и Артемиды. В таком случае в музыкально-поэтической форме должны были быть запечатлены самые разные сюжеты: как громовержец Зевс соблазнил Латону, как ревнивая жена Зевса, богиня Гера, наслала на Латону дракона Пифона, преследовавшего ее, о трудном рождении божественных близнецов и, наконец, о борьбе Аполлона с Пифоном, сотворившего чудовищу за свою мать²². Кроме того, Филаммоном могла быть создана печальная песнь о любви Аполлона к Дафне. Но какие из этих сюжетов действительно были воплощены в вокальных поэмах — уже навсегда останется тайной.

Как следует из приведенного выше сообщения, Филаммону также приписывается еще одна заслуга — введение хороводов при богослужениях вокруг храма Аполлона в Дельфах. Конечно, истории не дано знать, «кто первый» учредил хоры на ритуальных действиях, посвященных Аполлону. Но коль скоро традиция выдвинула на эту роль Филаммона, то это свидетельство того, что именно в его образе были запечатлены многие поколения древнейших музыкантов-церемониймейстеров, организовывавших хоровое обрамление обрядов, посвященных Аполлону.

Очевидно, это отголоски периода истории античной музыки, когда имя Филаммона было широко известно, а его творчество весьма популярно. Так, в одном источнике сообщается: «Говорят, что некоторые из кифародических номов, [якобы] составленные Терпандром, сочинены [еще] в древности Филаммоном Дельфийским» (Τινὰς δὲ τῶν νόμων τῶν κιθαρωδικῶν τῶν ὑπὸ Τερπάνδρου πεποιημένων Φιλάμμωνα φασὶ τὸν ἀρχαῖον τὸν Δελφὸν συστήσασθαι. — *Ps.-Plut. De mus. 1133, § 5*). Другими словами, ходила молва, что какие-то произведения, сочиненные выдающимся мастером VII века до н. э. Терпандром Лесбосским (Τέρπανδρος ὁ Λέσβιος)²³, в действительности принадлежали

²¹ При переводе специально сохранена транслитерация греческого τὸ μέλος («мелос») и не дан традиционный перевод этого слова — «песня». Это связано с тем, что каждое из таких греческих обозначений песни, как «асма» (τὸ ἄσμα), «ода» (ἡ ᾠδή) и «мелос» (τὸ μέλος), имеет свои смысловые особенности. Последний из них акцентирует внимание на музыкальном аспекте песнопения.

²² Последний сюжет впоследствии станет также программой инструментального «пифийского нома». См. гл. VIII, § 1.

²³ О нем см. гл. IV, § 1.

Филаммону Дельфийскому. А ведь такие мнения возникают, в основном, когда творчество автора весьма популярно и оценивается очень высоко. В подобных случаях зачастую ему приписываются и многие последующие творческие свершения, поскольку его художественный авторитет и влияние рассматриваются как решающий фактор эволюции искусства. Не исключено, что во времена Терпандра еще звучали произведения Филаммона, а их стиль чем-то напоминал терпандровский. Такая особенность творчества обоих мастеров также могла послужить основанием не только для мнения о заимствованиях, но и о более серьезных явлениях, ныне именуемых «плагиатом». Конечно, подобной ситуации во многом способствовало то обстоятельство, что единственным убедительным средством фиксации авторства того или иного музыкального произведения была только молва, поскольку никаких других методов для этого практически не существовало. Редкие же письменные свидетельства не всегда были доступны большинству и, как правило, они не затрагивали вопрос о создателе музыки.

Кроме приведенных материалов сохранилось сообщение о том, что Филаммон был среди первых конкурсантов, выступавших на одном из самых ранних эллинских художественных соревнований. Эта информация связана также с деятельностью других музыкантов.

Так, Павсаний в одном из разделов своего сочинения сообщает (*Paus. Gr. descr. X 7, 2*):

Ἀρχαιότατον δὲ ἀγώνισμα γενέσθαι μνημονεύουσι, καὶ ἐφ' ᾧ πρῶτον ἄθλα ἔθεσαν, σαι ὕμνον ἐς τὸν θεόν· καὶ ἦσε καὶ ἐνίκησεν ἄδων Χρυσόθεμις ἐκ Κρήτης, οὗ δὴ ὁ πατήρ λέγεται Καρμάνωρ καθῆσθαι Ἀπόλλωνα.

[Люди] помнят, что самое древнее состязание, на котором впервые были установлены награды, — пение гимна в честь бога²⁴. [Тогда] пел и победил певец Хрисофемид с Крита. Говорят, что [его] отец Карманор очистил Аполлона.

Речь идет об очищении Аполлона после того как он убил дракона Пифона. В древней Элладе обряд очищения должен был пройти каждый после соприкосновения с неживой плотью. Как и полагалось в мифологическом сообществе, не гнушались этой традиции и боги. Следовательно, кифарод Хрисофемид, который, согласно преданию, был сыном того, кто очистил самого Аполлона, является таким же персонажем, находящимся между мифом и реальностью, как и Филаммон.

В продолжение же приведенного фрагмента Павсаний пишет (*Ibid.*):

Χρυσοθέμιδος ὕστερον Φιλάμμωνα τε ᾧ δὴ μνημονεύουσι νικήσαι, καὶ ἐπ' ἐκείνῳ Θάμυριν τὸν Φιλάμμωνος.

После Хрисофемиды [люди] помнят, что в пении победил Филаммон, а за ним Фамир, сын Филаммона.

Действительно, по преданию, тот самый аэд, кифарод и кифарист Фамир, наказанный музами за бахвальство и неуважение к своим учителям, был сыном Филаммона. По одной легенде матерью Фамира была нимфа Аргиопа, а по другим источникам — нимфа Арсиноя. Такая мифологическая связь между смертным Филаммоном и нимфами также способствовала тому, что в памяти эллинов он оказался между мифом и реальностью. Что же касается самого образа Фамира, то, очевидно, при его помощи мифологическое мышление стремилось засвидетельствовать продолжение (правда, не совсем

²⁴ Аполлона.

успешное с нравственной точки зрения) творческого дела Филаммона. Не случайно у Псевдо-Плутарха сообщения о наследии Филаммона и Фамира следуют друг за другом (*Ps.-Plut. De mus. 1132, § 3*), хотя не указывается на их родственную связь, которая совершенно очевидно зафиксирована в предании, переданном Павсанием. Так, сообщая о бытовавшей в его время этимологии (более, чем сомнительной) названия реки «Валира» (τὸ ῥέϋμα ἐστὶ τῆς Βαλύρας) как «брошенная», он пишет (*Paus. Gr. descr. IV 33, 4*):

γενέσθαι δὲ τὸ ὄνομα τῷ ποταμῷ λέγουσι, Θαμύριδος τὴν λύραν ἐνταῦθα ἀποβαλόντος ἐπὶ τῇ πηρώσει. παῖδα δὲ αὐτὸν Φιλάμμωνος καὶ Ἀργιόπης τῆς νύμφης εἶναι.

Как уже выяснено²⁵, традиция не сохранила никаких данных о Фамире-музыканте, а полностью направила свои усилия на то, чтобы представить его облик только как нарушителя нравственно-этических норм. Источники сообщают о нем самые различные сведения, но молчат о главном — о музыке, созданной или исполнявшейся Фамиром. Так, например, было известно, что он «основатель» однополой любви (*Apollod. Bibl. I 3, 3*):

συνελθοῦσα δὲ ἐγέννησεν ἐξ αὐτοῦ παῖδα Ἰάκινθον, οὗ Θάμυρις ὁ Φιλάμμωνος καὶ Ἀργιόπης νύμφης ἔσχεν ἔρωτα, πρῶτος ἀρξάμενος ἐρᾶν ἄρρένων.

Говорят, что [такое] название было дано реке, поскольку здесь после увечья Фамир выбросил лиру. Сам же он сын Филаммона и нимфы Аргиопы.

[Муза Клио], совокупившаяся с [Пьером], родила от него сына Гиакинта, в которого влюбился Фамир, [сын] Филаммона и нимфы Аргиопы. [Значит, Фамир], первый начавший любовь среди мужчин.

Популярно было в древности скульптурное изображение уже ослепленного Фамира. Возможно, Павсаний видел его (*Ibid. IX 30, 2*):

Ποιητὰς δὲ ἢ καὶ ἄλλως ἐπιφανεῖς ἐπὶ μουσικῇ, τόσων εἰκόνας ἀνέθεσαν· Θῆμυριν μὲν αὐτὸν τε ἦδη τυφλόν, καὶ λύρας καταγαυίας ἐφαπτόμενον·

Вообще, среди сохранившихся немногочисленных изображений есть [скульптуры] знаменитых в музыке: самого Фамира, уже слепого, прикоснувшегося к разбитой лире.

Тот же писатель сообщает и о живописном воплощении образа ослепленного Фамира. Он описывает композицию соответствующей картины следующим образом (*Ibid. X 30, 4*):

Θαμύριδι ἐγγύς τε καθεζομένῳ τοῦ Πελοπονησίου διεφθαρμένοι αἱ ὄψεις, καὶ ταπεινὸν ἐς ἅπαν σχῆμα ἐτι, καὶ ἡ κόμη πολλὴ μὲν ἐπὶ τῆς κεφαλῆς, πολλὴ δὲ αὐτῷ καὶ ἐν τοῖς γενείοις· λύρα δὲ ἐρίπται πρὸς τοῖς ποσὶ, καταγαύτερος αὐτῆς οἱ πῆχεις, καὶ αἱ χερδαὶ κατερρωγυῖαι.

У лишенного зрения²⁶ Фамира, сидящего близ Пелея²⁷, абсолютно печальный вид: на [его] голове длинные волосы и его борода также длинноволосая. Поломанная лира с разбитыми ее ручками²⁸ и порванными струнами [лежит] у [его] ног.

²⁵ См. § 4 предыдущей главы.

²⁶ Буквально: «разрушенные глаза» (διεφθαρμένοι αἱ ὄψεις).

²⁷ Пелей — властитель города Иолка, располагавшегося в Фессалии.

²⁸ οἱ πῆχεις — «ручки» инструмента. В опубликованном русском переводе (см. гл. I, сноску 45) это слово дано как «грифы». Но у лиры и кифары не было грифа, являющегося принадлежностью современных струнных инструментов.

Правда, во времена Павсания мифологическое мышление постепенно оставляло свои позиции, передавая их возникавшему стремлению исторического понимания событий. Тогда появлялись иные объяснения причин ослепления Фамира (Ibid. IV 33, 7):

πεποίκε δὲ Ὅμηρος μὲν Θαμύριδι ἐνταῦθα ἐν τῷ Δωρίῳ γενέσθαι τὴν συμφορὰν, ὅτι καὶ αὐτὰς Μούσας νικήσειν ἔφασκεν δούσας.

Πρόδικος δὲ Φωκαεὺς (εἰ δὴ τοῦτου τὰ ἐς τὴν Μινυάδα ἔπη) προσκεῖσθαί φησι Θαμύριδι ἐν ἄδου δίκην τοῦ ἐς τὰς Μούσας ἀυχήματος. διεφθάρη δὲ ὁ Θάμυρις (ἐμοὶ δοκεῖν) ὑπὸ νόσου τοὺς ὀφθαλμοῦς.

Гомер рассказал, что здесь, в Дориде²⁹, случилась беда с Фамиром, поскольку он обещал победить Муз в пении.

Продик же Фокейский³⁰ (если [верно] сказано, в его «Миниаде»³¹) говорит, что за бахвальство Фамира кара Муз нашла [его] в Аиде (хотя мне кажется, [что это случилось]) из-за болезни глаз.

В любом случае, как мы видим, во всем своде источников нет никаких данных о музыкальном искусстве Фамира. Это подтверждает вышеприведенное наблюдение: стремление мифологического мышления представить этого кифарода только как отступника от нравственно-этических норм.

Однако на Фамире семейная традиция не прервалась, и его сын также избрал своей профессией музыку, о чем сообщается в Энциклопедии «Суда»:

Μουσαῖος ὁ Θηβαῖος, Θαμύρα υἱὸς τοῦ Φιλάμμωνος, μελοποιός, γεγονώς πολλῶ πρό τῶν Τρωικῶν. ἔγραψε μέλη καὶ ἄσματα.

Мусей Фиванский, сын Фамира, сына Филаммона, *мелопой*³², жил задолго до Троянской войны. Написал мелосы и асмы.

В случае когда оба эти термина — «мелос» и «асма» — используются вместе, они явно указывают на различный материал. Если второй из них явно подразумевает песню, то первый способен указывать как на вокальное, так и инструментальное начало. Но в таком соединении «мелос» явно представляет второе. Моносемантическая же трактовка обоих терминов в данном случае бессмысленна. Не исключено, что перед нами свидетельство о сочинении одного из ранних инструментальных произведений. С этой точки зрения приведенное свидетельство о Мусее Фиванском весьма знаменательно.

Кроме того, оно содержит уже попытку определения «места» этого музыканта в ряде исторических событий. Об этом со всей очевидностью говорит фраза о том, что Мусей «жил задолго до Троянской войны» (γεγονώς πολλῶ πρό τῶν Τρωικῶν). Для понимания становления музыкально-исторического мышления в эпоху Античности такое сообщение играет немаловажную роль. К сожалению, в распоряжении науки нет данных, чтобы установить, каким древним источником пользовались в этом случае составители энциклопедии «Суда». Поэтому по приведенному фрагменту пока невозможно указать даже приблизительно период возникновения попыток связать то

²⁹ Дорида — область Средней Греции.

³⁰ Продик из Фокеи (город на ионийском побережье) — философ, возможно, начала V века.

³¹ Поэма о нисхождении двух мифологических героев (Тесея и Перифоя) в подземное царство Аида.

³² Об этом термине см. гл. III, § 1. Здесь он не обсуждается, так как не связан с ранней эпохой, запечатленной в мифологии, а отражает исторически более поздний подход к архаичному периоду.

или иное музыкальное событие с бытовавшими представлениями об исторической последовательности конкретных фактов.

К «потомкам» Аполлона примыкает и некий Олен Ликийский (Ὠλήν ὁ Λυκιάκος)³³. Очевидно, древнейший источник, сообщающий о нем, — это стихи поэтессы неизвестного времени Бойо (Βοιῶ), дошедшие до нас благодаря сочинению Павсания (*Paus. Gr. descr.* X 5, 8):

Ὠλήν θ', ὃς γένετο πρῶτος Φοίβοιο προφάτας,
πρῶτος δ' ἀρχαίων ἐπέων τεκτόνατ' ἀοιδάν
(«Олен же, который был первым Феговым пророком,
Первый смастерил из древних стихов песнь»).

Если при создании последней фразы этого двустихия автор не подразумевал исключительно метро-ритмические нормы стихосложения, то, скорее всего, это можно трактовать однозначно. Ведь «смастерить» из стихов песню обозначает их превращение в распевающийся текст. А это задача исключительно музыканта. Но не следует забывать, что в древнейших свидетельствах о поэтической и музыкальной гранях песнопений они настолько сплетены друг с другом, что зачастую их невозможно разделить³⁴.

Как сообщает Павсаний, Олен жил еще до Орфея и «создал для эллинов самые древние гимны» (τοὺς ὕμνους τοὺς ἀρχαιοτάτους ἐποίησεν Ἑλλήνων. — *Paus. Gr. descr.* IX 27, 2). Среди произведений Олена была известна песнь в честь некой Илтии (Εἰλείθια или Εἰλήθια), которая помогла Латоне, матери Аполлона и Артемиды, когда та рожала на острове Делосе двух божественных младенцев. Павсаний несколько раз упоминает этот гимн. В одном разделе своего сочинения он сообщает, что «делосцы приносят Илтии жертву и поют гимн Олена» (καὶ θύοσιν τε Εἰλείθια Δῆλοι καὶ ὕμνον ἄδουσιν Ὠλήνος. — *Ibid.* I 18, 5), а в другом констатирует факт, очевидно, хорошо известный в его время: «Древнейший по возрасту Олен Ликийский создал много гимнов для делосцев и другие [песнопения], а [среди них — гимн] в честь Илтии» (Λύκιος δὲ Ὠλήν ἀρχαιότερος τὴν ἡλικίαν, Δηλίοις ὕμνους καὶ ἄλλους ποιήσας καὶ ἐς Εἰλείθιαν. — *Ibid.* VIII 21, 3; см. также IX 27, 2).

Известно также древнее предание, переданное Геродотом, в котором также упоминается Олен. Его не до конца ясное содержание сводится к тому, что «из страны гипербореев³⁵ вместе с двумя женщинами, Аргой и Опис, на Делос якобы прибыли Аполлон и Артемиды. И тогда, в честь женщин, сопровождающих этих богов, «ликийский муж Олен» сочинил гимн (*Herod. Hist.* IV 35):

καὶ γὰρ ἀγείρειν σφι τὰς γυναῖκας ἐπονομαζούσας τὰ οὐνόματα ἐν τῷ ὕμνῳ τὸν σφι Ὠλήν ἀνὴρ Λύκιος ἐποίησε, παρὰ δὲ σφέων μαθόντας νησιώτας τε καὶ Ἴωνας ὑμνεῖν Ὠπὶν τε καὶ Ἀργὴν ὀνομάζοντάς τε καὶ ἀγείροντας (οὗτος δὲ ὁ Ὠλήν καὶ τοὺς ἄλλους τοὺς παλαιοὺς ὕμνους ἐποίησε ἐκ Λυκίας ἐλθὼν τοὺς ἀειδομένους ἐν Δήλῳ).

Ликийский муж Олен создал в гимне, [посвященном] им, [возможность] призывать имена названных женщин. А от них осведомленные островитяне и ионийцы [научились] славить Опис и Аргу, называя и призвая [их] (этот Олен, придя в Делос из Ликийи, создал и другие древние гимны).

³³ Ликия [Λυκία] — область на юго-западном побережье Малой Азии.

³⁴ Подробнее об этой сложной проблеме см. гл. III, § 2, а также § 4 и 5.

³⁵ Так эллины именовали людей, живших, по их представлениям, на крайнем Севере.

В дополнение к этому сохранились краткие сообщения о «гимне Олена в честь Геры» (Ὡλήνι δὲ ἐν Ἦρας ἐστὶν ὕμνῳ. — Ibid. II 13, 3), а также о другом гимне в честь некой Ахейи: «Олен Ликийский первый [воспел] в гимне Ахейю» (πρῶτος μὲν ἐν ὕμνῳ τῷ ἐς Ἀχαιίαν Ὡλήν Λύκιος. — Ibid. V 7, 8).

Таким образом, все говорит о том, что этот Олен Ликийский — один из древнейших служителей аполлоновского культа.

Скорее всего, таких творцов музыкально-поэтических произведений было много. Но сведения сохранились только о самых популярных и широко известных авторах и их творениях. К ним с полным основанием можно отнести двух женщин — Герофилу (Ἡροφίλη) и Сивиллу (Σιβύλλα). Вот что сообщается о них (*Paus. Gr. descr.* X 12, 1–2):

...καὶ χρησμούς τε αὐτὴν γυναικῶν πρῶτην ᾄσαι, καὶ ὑπὸ τῶν Λυβύων Σιβύλλαν λέγουσιν ὀνομασθῆναι. ἡ δὲ Ἡροφίλη νεωτέρα μὲν ἐκείνης, φαίνεται δὲ ὅμως πρὸ τοῦ πολέμου γεγυυῖα καὶ αὕτη τοῦ Τρωϊκοῦ.

...Δήλιοι δὲ καὶ ὕμνων μέμνηται τῆς γυναικὸς ἐς Ἀπόλλωνα.

Она³⁶ первая из женщин распевала [свои] предсказания и говорят, что ливийцами она была названа Сивиллой. Герофила же моложе ее, но, тем не менее, представляется, что и она жила до Троянской войны.

...Делосцы помнят гимн [этой] женщины в честь Аполлона.

Ясно, что в эту информацию, как и в сообщение о «внуке» Аполлона Мусее Фиванском, внедряется попытка осмыслить сохранившиеся данные в рамках известных исторических фактов, происходивших в процессе эволюционного развития. Здесь точкой отсчета вновь является событие, запечатлевшееся в сознании Античности как важнейший акт, — Троянская война. Так постепенно мифология медленно начала уступать место истории, что не могло не сказаться на описании античной музыкальной жизни.

§ 4

Расследование одного убийства

Как и все олимпийцы, имевшие потомство, музы также не игнорировали деторождения во имя развития музыкального искусства. В истории античной музыки оставил след не только Орфей, сын музы Каллиопы, но и другой музыкант, именовавшийся Лином (Λίνος). Согласно одной версии он был рожден не Каллиопой, а музой Уранией от Амфиомара, сына колебателя земли и бога морей Посейдона. Однако это направление мифологического искусствознания не получило широкого распространения по вполне понятной причине. Ведь согласно сложившейся в преданиях традиции музы частично передавали свои способности детям (однако рожденные ими смертные никогда, даже при самых выдающихся способностях, не могли сравниться со своими матерями художественными возможностями). Заметим, Урания была музой астрономии, тогда как Лин, по велению Аполлона (об этом см. далее), стал музыкантом. В результате между ними не оказалось профессионально-генетической связи. Очевидно, именно поэтому из-за отсутствия мифологической логики предание о рождении Лина Уранией не получило распространения.

По другой версии матерью Лина считалась муза Каллиопа, а отцом — речной божок Эагр, с «помощью» которого, как уже упоминалось, был

³⁶ То есть Сивилла.

рожден и Орфей. Единственная разница состояла в том, что имя Лину, как сказано у Аполлодора, дал сам дедушка Аполлон, отец Каллиопы: «У Каллиопы и Эагра [родился сын], по прозвищу [полученному от] Аполлона, Лин» (Καλλιόπης μὲν οὖν καὶ Οἰάγρου, κατ' ἐπικλήσιν δὲ Ἀπόλλωνος, Λίνος. — *Apollod. Bibl. I 3, 2*). Если следовать за этим вариантом мифа, то Орфей и Лин — родные братья. Это подтверждает один из мифологических источников, в котором сказано, что «он³⁷ был братом Орфея» (οὗτος δὲ ἦν ἀδελφὸς Ὀρφέως. — *Ibid. II 20, 6*).

Знаменитый же римский поэт Вергилий передает еще одну мифологическую версию, согласно которой отцом Лина был сам Аполлон (*Vergil. Bucol. IV 57*). Как известно, олимпийцы не отказывались от совокупления со своими родственниками, даже с дочерьми и внуками. Поэтому нет ничего удивительного и в мифе, сообщаемом Вергилием.

Во всяком случае две последние версии рождения Лина предопределяли его судьбу, поскольку генетически он должен был стать частью художественного мира Древней Эллады. Но, как покажет дальнейшее исследование материала, культура Античности сформировала много областей музыкального творчества. Поэтому Лину нужно было либо самому выбрать какую-нибудь конкретную специальность, или прислушаться к совету матери.

Если следовать за мифологической логикой, где почти все предопределено, то, конечно, после того как новорожденный был назван «Линим», его судьба была уже решена: он должен был стать исполнителем на каком-либо из струнных инструментов. Ведь само имя «Лин» является своеобразным слепком слова τὸ λίνον («лён») — материала, из которого в архаичные времена зачастую изготавливались струны. Гомер, описывая знаменитый щит Ахилла, упоминает мальчика-кифарода, который «пел под прекрасный лён» (λίνον δ' ὑπὸ καλὸν ἄειδε. — *Homer. Ill. XVIII 570*), то есть аккомпанировал себе на инструменте, струны которого сделаны из льна. То же самое сообщает один из важнейших источников по античному инструментарию: «Части инструментов: тетивы, кишки [животных], льняные нити, струны, натяжения» (Μέρη δὲ τῶν ὀργάνων νευράϊ, χορδαί, λίνια, μίτοι, τόνοι... — *Polluc. IV 62*).

Значит, согласно мифологическим критериям, с момента получения имени было предопределено и все последующее творчество Лина. Во всяком случае, его главное свершение, зафиксированное в источниках, связано с реконструкцией лиры: якобы он добавил струну, которая стала именоваться «лиханосом»³⁸. Бытовавшие воззрения по этому поводу представляли собой некое продолжение мифа о соревновании Аполлона с Марсием. Эту версию Диодор Сицилийский передает в следующих словах (*Diodor. Sic. III 59, 6*):

Ταχὺ δὲ μεταμεληθέντα καὶ βαρέως ἐπὶ τοῖς ὑπ' αὐτοῦ πραχθεῖσιν ἐνεγκάντα τῆς κιθάρας ἐκρήξαι τὰς χορδὰς καὶ τὴν εὐρημένην ἁρμονίαν ἀφανίσαι. ταύτης δ' ὕστερον Μοῦσας μὲν ἀνευρεῖν τὴν μέσην, Λίνον δὲ τὴν λίχανον, Ὀρφέα δὲ καὶ Θάμυραν ὑπάτην καὶ παρυπάτην.

[Аполлон] быстро раскаялся и, тяжело переживая о совершенных им [деяниях], разорвал струны кифары и разрушил изобретенную гармонию. Позже Музы [заново] восстановили *месу*, а Лин — *лиханос*, тогда как Орфей и Фамир — *гипату* и *паргипату*.

³⁷ То есть Лин.

³⁸ Терминология античной музыкальной системы освещается в различных разделах тома I.

Для правильной оценки такой информации нужно учитывать одно важное обстоятельство. Как уже указывалось, античная музыкальная система в древнем теоретическом музыкознании рассматривалась как лира, а ее струны выполняли функции звуков системы³⁹. Поэтому все этапы ее эволюции отождествлялись со стадиями развития лиры. Не существует ни одного источника, способного подтвердить, что в музыкальной практике струны лиры (или любого другого струнного инструмента) именовались так же, как звуки системы. Эти названия («гипата», «паргипата», «лиханос» и другие) появляются в древних текстах только тогда, когда подразумевается музыкальная система, рассматриваемая как лира. Значит, информацию о введении новой струны «лиханоса», якобы осуществленном Лином, нужно понимать только как результат мифологического «наполнения» его образа с учетом античных музыкально-теоретических представлений.

Но здесь нужно отметить: столь важный шаг в реконструкции инструмента мифологическим искусствознанием был поручен именно Лину, а не какому-нибудь другому музыканту-струннику. Это означает, что «мифологическая ценность» его образа была крайне высокой.

Другая важная информация о творческой деятельности Лина содержится в трактате Псевдо-Плутарха, излагающем свидетельство, подчерпнутое из сочинения Гераклида Понтийского, который «говорит, что Лин из Эвбеи⁴⁰ создал такой серьезный жанр античной музыки [как] “трены”⁴¹» (Λίνον τὸν ἐξ Εὐβοίας θρήνονα πλοιοῦκέναι λέγει. — *Ps.-Plut. De mus.* 1132, § 3), связанные с погребальными обрядами. Нет никаких оснований считать, что мифологический Лин и Лин из Эвбеи разные персонажи, поскольку нет ни одного другого источника (кроме процитированного), в котором упоминалось бы о втором из них. Очевидно, в процессе мифологизации реального Лина, как это было со всеми музыкантами, ставшими героями различных легенд, постепенно отпадала надобность в фиксации места их рождения или деятельности. Ведь благодаря мифологическому ореолу каждый из них становился общеэллинским достоянием. Поэтому рано или поздно упоминание местности, с которой был связан Лин, должно было исчезнуть из источников. Возможно, Гераклид Понтийский заимствовал информацию о Лине Эвбейском из какой-то чудом уцелевшей древней рукописи, вышедшей потом из обихода. Это был «след» реального музыканта, жизнь и творчество которого дали импульс для формирования образа мифического персонажа (конечно, не без влияния многих иных факторов).

Все эти соображения позволяют считать, что Лин и Лин из Эвбеи — одно и то же лицо. Иначе говоря, Эвбея могла быть местом рождения Лина, а согласно другому свидетельству он закончил свою жизнь в Фивах (*Apollod. Bibl.* II 20, 6)⁴².

Относительно же сообщения о том, что он создал «трены» (ὁ θρήνος — «плач», «жалоба»), как жанр древнеэллинской погребальной песни, в которой оплакивается погибший или умерший, то здесь следует различать два аспекта.

Прежде всего, нужно помнить, что античной истории музыки не дано знать создателя ни одного музыкального жанра. Ведь это такой процесс, ко-

³⁹ См. там же.

⁴⁰ Согласно источникам название «Эвбея» (Εὐβοία) носил самый большой остров Эгейского моря, а также город в Сицилии.

⁴¹ Об этом жанре см. далее.

⁴² Это свидетельство будет приведено далее.

торый совершается не мгновенно, являясь следствием длительного исторического развития, а многочисленные и разнородные элементы нового жанра зарождаются в самых скрытых от истории «укромных уголках» музыкального быта. При средствах же передачи информации в античные времена это было вообще недостижимо. В результате древней истории приходится считать родоначальником конкретного жанра того, в чьем творчестве он приобретает уже стабильную и общеизвестную форму. Поэтому фигуру Лина, как первого создателя тренов можно рассматривать только с данных позиций. Следовательно, при таком подходе к проблеме Лин может считаться «основоположником» трена, если только в его произведениях сформировались те художественные особенности, которые потом стали обычными для этого жанра.

Однако в случае с Лином такая трактовка наталкивается на ряд серьезных преград. Прежде всего, до нас не дошел музыкальный материал ни одного трена, созданного Лином, и поэтому у науки нет возможности не только установить характерные музыкальные особенности его произведений, но и сопоставить их с другими.

Кроме того, трен — вокальное или вокально-инструментальное сочинение, а весь сохранившийся образ Лина свидетельствует о нем как об исполнителе-инструменталисте. В рамках же античной музыкальной жизни это вполне определенный признак: тогда разницы между композитором и исполнителем практически не было, так как в абсолютном большинстве случаев профессиональный музыкант исполнял собственные произведения (за исключением общеизвестных и широко популярных). Поэтому Лина с полным основанием можно рассматривать как композитора, работавшего исключительно в области инструментальной музыки. Все это никак не согласуется с обликом создателя вокально-инструментального жанра трена, в котором явное главенство всегда оставалось за распевом трагического текста.

Таким образом, в известиях о Лине на первый взгляд присутствуют явные противоречия, требующие объяснения. Конечно, самое простое из них дает традиционное представление о древних музыкантах как об исполнителях, поэтах и певцах, а также как о композиторах — создателях любых жанров. Однако нужно надеяться, что такой непрофессиональный подход к проблемам истории музыки в ближайшее время выйдет из научного обихода.

Предлагаемая здесь трактовка не претендует на то, чтобы быть единственно правильной и представляется лишь одной из возможных.

Хорошо известно, что на облик всех мифологических персонажей откладывает отпечаток их биография.

Как свидетельствуют источники, жизнь Лина оборвалась трагически. Аполлодор, продолжая ранее приведенное сообщение о рождении Лина музой Каллиопой и Эагром, завершает его фразой, что «он был убит Гераклом» (ὁν Ἡρακλῆς ἀπέκτεινε. — *Apollod. Bibl. I 3, 2*). В другом месте свода собранных мифологических материалов, тот же автор рассказывает (*Ibid. II 20, 6*):

ἀνατραφεῖς δὲ Ἡρακλῆς ἀρματηλατεῖν μὲν ἐδιδάχθη ὑπὸ Ἀμφιτρώωνος, ... κιθαρφεῖν δὲ ὑπὸ Λίνου ἀφικόμενος δὲ εἰς

В процессе своего воспитания⁴³ Геракл обучался управлять колесницей у Амфитриона⁴⁴, ... а кифарить — у Лина...

⁴³ Буквально: «воспитываясь».

⁴⁴ Один из мифологических персонажей: царь Тиринфа (Τίρυνς — древний город, располагавшийся к юго-востоку от Аргоса), супруг матери Геракла — Алкмены.

Θήβας καὶ Θηβαίος γενόμενος ὑπὸ
Ἡρακλέους τῇ κιθάρᾳ πληγεὶς ἀπέθα-
νεν· ἐπιπλήξαντα γὰρ αὐτὸν ὀργισθεὶς
ἀπέκτεινε.

[Последний,] прибывший в Фивы
и став фиванцем, был убит Гераклом,
[который] умертвил [учителя], рас-
сердившись, что [тот] ударил его.

Зачем нужно было мифологии, чтобы столь знаменитый герой древности, как Геракл, по образу своей деятельности не имеющий никакого отношения к музыке, вдруг начал обучаться этому столь далекому от него искусству?

Никто не может претендовать на то, чтобы знать все цели и задачи, ставящиеся и решаемые мифологией. Это своеобразный многоликий сфинкс, разгадать каждую загадку которого неимоверно трудно. Но ни у кого не должно вызывать сомнений стремление мифологии доступным для нее способом отразить реальный мир. С этой точки зрения занятие Геракла музыкой отражало жизнь эллинского общества тех периодов, когда музыка была весьма популярной среди образованной части населения. Не исключено, что именно это обстоятельство вынудило мифологию попытаться отразить указанную тенденцию в облике такого типичного представителя эллинов, как Геракл. Ну а обучаться знаменитый герой мифов мог только на самом популярном древнегреческом инструменте — на лире. Да и учителем его должен был быть только тот, чья деятельность была полностью сосредоточена на этом инструменте. Другие музыкально-мифологические персонажи, как Орфей, Филаммон, Фамир, Ардал Трезенский, не подходили для этой роли, поскольку они частично были связаны с пением. Задача же заключалась в том, чтобы «найти» учителя-лириста и больше всех для этого подходил, конечно, Лин.

Но почему же нужно было его убивать? Для чего потребовалось такой отвратительный поступок приписать одному из самых благороднейших эллинских мифологических героев?

Ответы на такие и подобные вопросы связаны не только с тайнами мифологического формирования легенд, но и с сокрытыми от нас событиями древней истории музыки. Поэтому анализируемый мифологический сюжет также сформировался именно таким по ряду причин.

Прежде всего, воплощение идеи приобщения Геракла к музыке нужно было как-то завершить в самом начале его жизненного пути. Ведь в последующих хорошо известных подвигах Геракла музыка не играла никакой роли, а значит, он ничему не научился. Вряд ли было целесообразно виновником этого считать выдающегося лириста Лина.

Кроме того, в музыкальной жизни Античности, несмотря на указанную популярность музыкального образования, обучение детей и молодежи чаще всего ограничивалось знакомством с основами игры на струнных инструментах и фактически — только на лире, как на самом простом и наиболее распространенном инструменте. Желание же обучаться игре на авлосе возникало крайне редко. Известно, что Пифагор «в детстве ходил к кифаристу, педотрибу⁴⁵ и художнику» (παῖδα μὲν οὖν ὄντα ἐπέμπεν εἰς τε κιθαρίστον καὶ παιδοτρίβον καὶ ζωγράφον. — *Porph. De vit. Pythag.* 11), а знаменитый Сократ, по одним свидетельствам, «захаживал в школы авлетисток⁴⁶» (εἰς τὰ διδασ-

⁴⁵ То есть к преподавателю гимнастики.

⁴⁶ Однако нужно учитывать, что это единственное свидетельство о таких «школах», причем, сообщенное автором, который «моложе» Сократа на шесть столетий. Поэтому вряд ли его следует принимать как отражение действительности.

καλεῖα τῶν ἀλλητριδῶν ἐφοῖτα. — *Luc. De salt.* 25), а по другим — также учился у кифариста (*Plat. Euthyd.* 272c⁴⁷). По утверждению Цицерона, фиванский полководец «Эпаминонд, величайший, по моему мнению, из греков, прославился пением под струнный инструмент» (*Eraminondas, princeps meo iudicio Graeciae, fidibus praeclare cecinisse.* — *Cic. Tusc.* I 4), хотя, согласно другому источнику, засвидетельствованному Афинею, он учился игре на авлосе: «Аристоксен же [говорит], что и Эпаминонд Фиванский учился авлировать у Олимпиадора и Ортагора» (Ἀριστόξενος δὲ καὶ Ἐπαμινώνδαν τὸν Θηβαῖον ἀυλεῖν μαθεῖν παρὰ Ὀλυμπιόδωρον καὶ Ὀρθαγόρα. — *Athen.* IV 184e, § 84). Но никто из них не ставил своей целью стать профессиональным музыкантом. Подобных сообщений можно привести бесконечно много. Обучение ставило перед собой весьма скромные задачи и в основном сводилось к тому, чтобы на каком-либо пиршестве уметь спеть популярную песенку с собственным сопровождением на лире. При таком комплексе обстоятельств нередко приходилось учить тех, кто лишен был элементарных природных данных для занятий музыкой. Во все эпохи, как известно, подобная ситуация нередко завершается скрытыми или явными конфликтами. Ведь в таком случае ученику надоедает заниматься делом, к которому он не испытывает никакого интереса, а стремление наставника хоть чему-нибудь научить нерадивого ученика вынуждает иногда применять экстраординарные и не всегда педагогически оправданные методы. Все это известно из истории музыкальной педагогики различных времен всех народов. Нет оснований думать, что Античность в этом отношении являлась исключением.

Не является ли убийство Лина Гераклом утрированным отражением подобной ситуации, но представленной, как и полагается в мифологическом повествовании, в трагическом аспекте: Лин был убит Гераклом, рассерженным за то, что Лин ударил его.

Такой развязке данного сюжета могли также способствовать издавна сформировавшиеся характеры «действующих лиц» мифа: гордость и грубость Геракла, привыкшего решать свои проблемы силовым способом, и, возможно, «взрывной» характер Лина. Если рассматривать описанное в свидетельстве Аполлодора с позиции Лина, то, действительно, поводом к случившемуся могло послужить отсутствие у Геракла элементарных музыкальных способностей и в связи с этим — полное непонимание между учеником и учителем. Когда же стремление последнего, несмотря на все трудности, все-таки добиться от учащегося какого-либо минимального результата натолкнулось на стену нежелания исполнять рекомендации учителя, наставник не смог совладать со своими нервами и ударил Геракла. Ведь перед ним был не герой, совершивший целый ряд выдающихся подвигов, а всего лишь — нерадивый ученик. Ну а тот в ответ решил поступить так, как он впоследствии стал действовать в самых различных противостояниях со своими врагами, забыв, что перед ним — его учитель.

Как бы там ни было, но источники сообщают: Лин был убит.

Он был известной фигурой в музыкальной жизни Эллады. Это подтверждают многие данные. В противном случае он никогда не попал бы в мифологическое повествование. Кроме того, по сообщению источников, ког-

⁴⁷ Это свидетельство приведено в гл. VII, § 3. Согласно сообщению Платона Сократ также «обучался музыке у Лампра» (μουσικὴν μὲν ὑπὸ Λάμπρου παιδεύθεις. — *Plat. Menex.* 236a). Однако сохранившиеся сведения о Лампре (см. том I, гл. IV, § 1) говорят о нем только как о музыкальном теоретике.

да в Беотии ежегодно устраивалось шествие в честь муз и им приносились богатые жертвоприношения, то такие же жертвоприношения посвящались и Лину. Более того, существовала еще одна версия убийства Лина (*Paus. Gr. descr. IX 29, 6*):

...Λίνος ἐστὶν ἐν πέτρᾳ μικρᾷ σπηλαίου τρόπον εἰργασμένη· τοῦτ᾽ ἀτὰρ κατὰ ἔτος ἕκαστον πρὸ τῆς θυσίας τῶν Μουσῶν ἐναγίζουσι. λέγεται δέ, ὡς ὁ Λίνος οὗτος ... μεγίστην δὲ τῶν τε ἐφ' ἑαυτοῦ, καὶ ὅσοι πρότερον ἐγένοντο, λάβοι δόξαν ἐπὶ μουσικῇ· καὶ ὡς Ἀπόλλων ἀποκταίνει ἐν αὐτὸν ἐξισούμενον κατὰ τὴν ᾠδὴν. ἀποθανόντος δὲ τοῦ Λίνου, τὸ ἐπ' αὐτὸ πένθος διήλθεν ἄρα καὶ ἄχρι τῆς βαρβαροῦ πάσης.

...существует изображение Лина, высеченное на небольшой скале, у пещеры. В этой [местности] каждый год совершаются жертвоприношения Музам. Говорят, что этого Лина, достигшего славы в музыке за свое [творчество] больше, чем те, кто родился прежде, [и] что Аполлон убил его, сравнившегося [с богом] в пении. Когда Лин был убит, то скорбь о нем как-то распространилась и [дошла даже] до всякой варварской [земли]⁴⁸.

Все это свидетельствует о том, что его деятельность ценилась очень высоко. Поэтому был ли реальный Лин убит (Гераклом либо Аполлоном) или погиб при каких-то других трагических обстоятельствах, в любом случае это событие не могло пройти незамеченным и должно было найти отражение в жизни общества.

Как сообщает Павсаний (*Paus. Gr. descr. II 2, 9*), некто Памф (Πάμφος), древнейший сочинитель гимнов для афинян, создал песнь о Лине, в которой назвал его «Итолином» (Οἰτόλιμος, от οἶτος — «судьба», «несчастье», «смерть»), то есть «Лином, обреченным судьбой». Как можно понять по анализу сохранившихся источников, эта песня получила большое распространение, а ее припев «итолинос» превратился в более краткий αἰλιнос («элинос» или «эйлинос»). В некоторых случаях даже вся песня именовалась просто «линос» (λίμος), то есть носила имя трагически погибшего музыканта⁴⁹. Припев же «элинос» стал появляться во многих песнопениях другого содержания, не связанных с образом Лина, но также жалобных и скорбных. Ценные свидетельства об этом сохранились у Геродота (*Herod. II 79*):

πατρίοισι δὲ χρεώμενοι νόμοισι ἄλλον οὐδένα ἐπακτῶνται· τοῖσι ἄλλὰ τε ἐπάξια ἐστὶ νόμιμα, καὶ δὴ καὶ ἄεισμα ἐν ἐστὶ, Λίνος, ὅσπερ ἐν τε Φοινίκη αἰοίδιμος ἐστὶ καὶ ἐν Κύπρῳ καὶ ἄλλῃ. κατὰ μέντοι ἔθνεα οὐνομα ἔχει, συμφέρεται δὲ αὐτὸς εἶναι τὸν οἶ Ἑλλήνες Λίνον ὀνομάζοντες

Пользуясь отечественными напевами⁵⁰, [египтяне] не употребляют другие. Среди иных заслуживающих внимания обычаев у них есть одна песня — «Лин», которая поется [также] в Финикии, на Кипре и в других [местах]. Конечно, племена дают

⁴⁸ Явно подразумевается ἡ γῆ или ἡ οἰκουμένη.

⁴⁹ Другое направление развития этого музыкального жанра, но также связанное с образом Лина, привело к тому, что появилась «песнь ткачей “элинос”» (ἡ δὲ τῶν ἱστουργῶν ᾠδὴ αἰλιнос). Такую цитату из комедии Эпихарма (VI–V веков до н. э.) приводит в своем сочинении Афиней (*Athen. XIV 618d, § 10*). В этом нет ничего удивительного, так как лён (τὸ λίνον) был основным материалом, использовавшимся ткачами при работе.

⁵⁰ Буквально: «номами» (подробнее об этом музыкальном жанре см. гл. IV, § 10). Представляется, что Геродот специально использовал здесь название древнеэллинского «патриотического жанра», чтобы его соотечественникам была более понятна привязанность египтян к своей традиционной музыке.

ἀείδουσι, ὥστε πολλὰ μὲν καὶ ἄλλα ἀποθωμάζειν με τῶν περὶ Αἴγυπτον ἐόντων, ἐν δὲ δὴ καὶ τὸν Λίνον ὀκόθεν ἔλαβον τὸ οὔνομα· φαίνονται δὲ αἰεὶ κοτε τοῦτον ἀείδοντες. ἔστι δὲ Αἴγυπτιστὶ ὁ Λίνος καλεῦμενος Μανερῶς· ἔφασαν δὲ μὴν Αἴγυπτιοὶ τοῦ πρώτου βασιλεύσαντος Αἰγύπτου παῖδα μουνογενέα γένεσθαι, ἀποθανόντα δὲ αὐτὸν ἄνωρον θρήνοισι τοῦτοισι ὑπὸ Αἰγυπτίων τιμηθῆναι, καὶ αἰοιδῆν τε ταύτην πρώτην καὶ μούνην σφίσι γενέσθαι.

[ей разные] названия. Но оказывается, что это та же самая [песня], которую поют эллины, называя [ее также] «Лин». Среди существующего в Египте меня удивляет многое другое. Но между тем [интересно знать] откуда взято [ими] название «Лин». Очевидно, что [песня] поется [у них] издавна. По-египетски «Лин» называется «Манерос». Египтяне рассказывали мне, что он был единственным сыном первого царя Египта. Его преждевременную смерть египтяне отмечали тренами. И эта песня была у них первой и единственной.

Так песня закрепились в музыкальной памяти общества и создавала определенное эмоциональное настроение. Знаменитые греческие трагики вводили припев «элинос» в текст своих произведений в наиболее драматических сюжетных ситуациях. У Эсхила воспоминания хора о трагической смерти дочери Агамемнона Ифигении, о страданиях, принесенных эллинам Еленой, из-за которой началась кровавая Троянская война, сопровождается драматическим рефреном: «Элинос, элинос, но пусть победит добро» (Αἴλινον αἴλινον, τὲ δ' εὖ νικάτω. — *Aesch. Agam.* 115, 131, 148; и др.)⁵¹. Тот же самый возглас звучит и в других трагедиях иных авторов (см., например: *Soph. Ajax.* 627).

Не следует ли все эти сведения сопоставить с вышеприведенным сообщением о Лине как о создателе «тренов»? Действительно, мифологическим источникам, формировавшимся уже на основе сложившихся воззрений на образ Лина, не стоило особого труда «повернуть» повествование так, чтобы скорбь по Лину преобразовалась в Лина — создателя трагических песнопений, многие из которых являлись «тренами». Поэтому в «Словаре» Гесихия сказано: «элинос — [это] гимн [или] плач» (αἴλινος ὕμνος· θρήνος).

Именно такой представляется одна из возможных версий возникновения предания о том, что инструменталист Лин стал творцом вокального жанра «тренов».

Однако наряду с ней имеет полное право на существование и другая.

Историкам музыки хорошо известны случаи, когда песнопение, первоначально рассчитанное на исполнение певцом или певицей с сопровождением, благодаря своей популярности постепенно и очень часто начинает звучать в инструментальном исполнении. Конечно, в более поздние исторические периоды это могли быть фантазии или вариации на тему популярной песни или оперной арии. В более же ранние эпохи, очевидно⁵², такая тенденция выражалась, скорее всего, в простых «переложениях» для какого-то инструмента. Появление подобных образцов в музыкальной практике всег-

⁵¹ Хотя в переводе трагедии Эсхила на русский язык этот возглас исчез и вместо него хор произносит нечто другое (и без всякого комментария): «Лейся печальный напев, на благо, да будет победа» (*Эсхил.* Трагедии. Перевод с древнегреческого С. Апта. М., 1971. С. 221–222).

⁵² Ведь конкретных материалов для анализа не сохранилось и отсутствуют соответствующие сообщения.

да вызвано желанием многих людей услышать полюбившуюся мелодию. Этим не могли не воспользоваться музыканты, создававшие и исполнявшие подобные опусы.

Не исключено, что аналогичное «переложение» одного из распространенных «тренов» для лиры сделал сам Лин. Но так как он был выдающимся исполнителем, то его вариант пользовался бóльшим успехом, чем некогда бытовавший его вокально-инструментальный прототип. Затем, переходя из поколения в поколение, он способствовал тому, что в памяти стала вырисовываться фигура Лина как создателя инструментального «трена».

Такое предположение основано на подобных ситуациях в более поздние периоды истории музыки. Но вряд ли следует считать, что Античность была лишена их. К сожалению, в мифологии и в других информационных источниках пока невозможно было обнаружить никаких следов подобного рода. Не исключено, что дальнейшие исследования помогут сделать более определенные выводы по всем затронутым здесь проблемам.

§ 5

Предание о двух Олимпах

В византийской энциклопедии «Суда» сообщается о двух авлетах, носивших одно и то же имя — Олимп⁵³: один из которых был мисиец, а другой — фригиец (*Suid. Lex. s. v.*):

Ὀλυμπος, Μαίονος, Μυσός, ἀυλητῆς καὶ ποιητῆς μελῶν καὶ ἐλεγείων, ἡγεμὼν τε γενόμενος τῆς κρουματικῆς μουσικῆς τῆς διὰ τῶν ἀυλῶν· μαθητῆς καὶ ἐρώμενος Μαρσύου, τὸ γένος ὄντος Σατύρου, ἀκουστοῦ δὲ καὶ παιδὸς Ὑάγνιδος. γέγονε δὲ πρὸ τῶν Τρωικῶν ὁ Ὀλυμπος, ἐξ οὗ τὸ ὄρος τὸ ἐν Μυσίᾳ ὀνομάζεται.

Ὀλυμπος Φρύξ, νεώτερος, ἀυλητῆς γεγονὼς ἐπὶ Μίδου τοῦ Горδίου.

Олимп, сын Мэона, мисиец⁵⁴, авлет, творец мелосов и элегий, гегемон и создатель инструментальной музыки для авлосов, ученик и возлюбленный Марсия, [который] из рода Сатира, слушателя и ученика Гиагниса. Жил же Олимп до Троянской войны, по нему называется гора в Мисии.

Олимп Фригиец, более молодой, авлет, живший при Мидасе, сыне Гордия.

Сообщение о первом Олимпе выстроено по «обратной» последовательности, которую составляют представители разных поколений одной и той же школы авлетов: от исторически более позднего к самому раннему, то есть от Олимпа, через Марсия, к Гиагнису. Согласно ей Олимп был учеником и любовником знаменитого конкурента Аполлона Марсия, который, в свою очередь, учился у Гиагниса. Завершается перечисление указанием на то,

⁵³ В этом же источнике присутствует сообщение и о третьем Олимпе-музыканте: «Олимп: исполнявший и обучавший номам кифародии» (Ὀλυμπος, ὁ τοὺς νόμους τῆς κιθαρῳδίας ἐκθεὶς καὶ διδάξας. — *Suid. Lex. s. v.*). Но поскольку этот Олимп не является тем полумифическим авлетом, который нас сейчас интересует, он здесь не упоминается. Кроме того, энциклопедия «Суда» представляет и четвертого Олимпа, но не имеющего никакого отношения к музыке: «Олимп, брат Генероса, который прибыл из Киликии в Александрию для почитания Сарпедонта» (Ὀλυμπος, ἀδελφὸς Γενερώσης· ὃς ἦκεν ἀπὸ τῆς Κιλίκιας εἰς Ἀλεξάνδρειαν ἐπὶ τὴν θεράπειαν τοῦ Σαρπηδόου. — *Ibid.*). Генерос — неизвестный персонаж, а Сарпедонт — мифический царь Ликии (юго-западной области побережья Малой Азии).

⁵⁴ Мисия (Μυσία) — область в северо-западной части Малой Азии.

что Олимп жил до Троянской войны. Такие сведения, указывающие на его связь с Марсием и Гиагнисом, были достаточно распространены. Об этом же говорит, среди многих прочих свидетельств⁵⁵, и описание широко известной в древности картины. На ней были изображены три полумифических музыканта — Фамир, наказанный музами «по доносу» Аполлона, Марсий, осужденный на смерть после «соревнования» с Аполлоном, и, наконец, самый поздний среди них — Олимп. Начиная описание картины с Фамира, автор источника пишет (*Paus. Gr. descr. X 30, 4*):

ὕπὲρ τούτου ἐστὶν ἐπὶ πέτρας καθεζόμενος Μαρσύας, καὶ Ὀλύμπος παρ' αὐτὸν παιδὸς ἐστὶν ὄραίου καὶ ἀυλεῖν διδασκομένου σχῆμα ἔχων.

Над ним⁵⁶ на скале [изображен] сидящий Марсий, а близ него Олимп, имеющий вид находящегося в расцвете юноши, обучающегося авлироваться.

Легко заметить, что представленный здесь юный Олимп полностью соответствует мифологической «хронологии», изложенной в процитированном фрагменте из «Суды», где древний Олимп исторически самый поздний в триаде выдающихся фригийских авлетов.

Образ Олимпа был весьма популярен⁵⁷, и в древности существовало много картин с различными его изображениями. В описании другого изображения он представлен как музыкант той эпохи, когда изготовители инструмента и исполнители соединялись в одном лице. Здесь художник нарисовал, как «он, прелестный, спит после авлирования» (καθεύδει δὲ μετὰ τὴν ἀύλησιν ἄβρὸς), а «авлирующие тростники лежат рядом с Олимпом, и еще железные инструменты, которыми просверливают авлосы» (κάλαμοί τε ἀυλοῦντες ἤδη παράκεινται τῷ Ὀλύμπῳ καὶ σιδήρια ἔτι, οἷς ἐπιτρυπῶνται οἱ ἀυλοί. — *Philost. Maior. Imag. I 20, 1*).

Обсуждая сообщение «Суды», следует отметить, что вклад древнего Олимпа в музыкальное искусство определен двумя чертами. Одна из них — это характеристика музыканта как «гегемона и создателя инструментальной музыки для авлосов» (γενόμενος τῆς κρουματικῆς μουσικῆς τῆς διὰ τῶν ἀυλῶν)⁵⁸, а другая, приписываемая Олимпу, — весьма сомнительная роль «творца мелосов и элегий» (ποιητῆς μελῶν καὶ ἐλεγείων). Если первая оценка отражает бытовавшие воззрения на творчество музыканта, то вторая выявляет полную беспомощность авторов источников, с которыми работали составители «Суды» при создании статьи об Олимпах. Последнее со всей

⁵⁵ См. далее.

⁵⁶ Над изображением Фамира.

⁵⁷ Даже в трагедиях при любой возможной ассоциации не забывали упомянуть о знаменитом Олимпе. Поэтому, когда в тексте Еврипида появляется пастух, который, согласно традиции буколической поэзии, должен играть на сиринге (ἢ σύριγγ), состоявшей из различных по длине трубок тростника (ὁ κάλαμος — «каламос»), то невозможно было обойтись без имени знаменитого авлета: «дующий в каламосы, напоминающие [разновидности] фригийских авлосов Олимпа» (Φρυγίων ἀυλῶν Ὀλύμπου καλάμοις μμήματα πνέων. — *Eurip. Iph. Aul. 576–578*).

⁵⁸ Не следует удивляться этому обороту, который может показаться странным, поскольку совершенно очевидно, что на авлосе исполнялась только инструментальная музыка (а не вокальная). Но такова особенность античной специальной терминологии, обозначающей «инструментальную музыку для лиры» (ἢ κρουματικὴ μουσικὴ διὰ τῆς λύρας), для кифары и для других инструментов. Так отличали произведения автономной инструментальной музыки от той, в которой данные инструменты лишь сопровождали песню.

очевидностью проявляется тогда, когда затрагивается вопрос, касающийся видов музыки и ее жанров.

Какой бы смысл не подразумевался здесь в понятии «мелос» (τὸ μέλος), он мог обозначать только инструментальную или вокальную музыку, поскольку речь идет о творчестве музыканта. Термин же «элегия» (ἡ ἐλεγεία), используемый в источнике в качестве однородного члена предложения с «мелосом», также может подразумевать не только вокальную пьесу, но и инструментальную. В результате нельзя понять, считали ли создатели энциклопедии Олимпа автором и исполнителем вокального произведения или инструментальной пьесы. Учитывая вышеуказанные особенности античной музыкальной жизни и ее специфику при классификации композиторов-исполнителей на струнников и духовиков, трудно однозначно оценивать детали сообщения анализируемого памятника. Принимая во внимание авлетический «портрет» Олимпа, можно сделать единственно верный вывод: в источнике должна идти речь исключительно об инструментальных мелосах и элегиях в творчестве Олимпа. Правда, и в этом случае приходится отметить дилетантство создателя источника, представляющего в качестве однородных членов предложения такие понятия как, «мелос» и «элегия», поскольку первый из них это вообще — музыка, а второй — определенный жанр. Подобное совмещение равносильно сведению в одну синтаксическую функцию таких пар понятий, как «музыка» и «марш» или «музыка» и «соната» и т. д.

Единственная относительная определенность присутствует в утверждении, что древний Олимп жил до Троянской войны. Как мы уже знаем из ранее приведенных материалов, источники помещают в период, предшествовавший Троянской войне, Орфея, Мусея Фиванского, Сивиллу и Герофилу. Иными словами, это творцы античной музыкальной культуры, которых уже нельзя было отнести к мифологической эпохе, но, вместе с тем, их трудно было ввести в круг реальных музыкантов. Значит, такое же положение в развитии музыкального искусства отводилось и древнему Олимпу.

Что же касается Олимпа «молодого», то энциклопедия «Суда» в процитированном фрагменте дает о нем весьма скудную информацию, состоящую всего из двух фактов. Во-первых, он фригиец, а во-вторых, жил во времена царя «Мидаса, сына Гордия». Упоминание этого персонажа здесь не случайно. Знакомство с работами современных историков и с античными источниками показывает: как ныне, так и в древности в отношении Мидаса существовала некая двойственная точка зрения. Поскольку он являлся сыном фригийского царя Гордия и Великой Матери богов Кибелы, то значит, был действующим лицом мифологии. Не случайно он оказался в мифе о соревновании Аполлона с Марсием. Ведь именно его, как «земляка» авлета, хитрые музы (являвшиеся «землячками» кифариста Аполлона), будучи в большинстве, пригласили «ради объективности» участвовать вместе с ними в судебном решении о результатах музыкального соревнования. Став на сторону Марсия, Мидас вызвал негодование Аполлона и тот «наградил» его длинными ослиными ушами, якобы ради того, чтобы он мог лучше слышать, какая музыка плохая, а какая — хорошая. Мидас потом должен был все время прятать выросшие у него уши под большой шапкой (получившей наименование «фригийской»).

В источниках постоянно «варьируется» личность Мидаса, поскольку принято считать, что их было два: мифический и одна из царствующих особ Древней Эллады (рубеж VIII–VII веков до н. э.).

Как можно судить по античным источникам, нечто подобное существовало и в древности. Так, например, Геродот представляет Мидаса как сына Гордия и богини Кибелы (*Herod. Hist. I 4*), то есть видит в нем явно мифологического персонажа. А Плутарх, передавая одно из преданий о смерти знаменитого врага Рима, карфагенского полководца Ганнибала (247–183 годы до н. э.), пишет, что «он, подражая Фемистоклу и Мидасу, выпил бычьей кровью» (μυησάμενον Θεμιστοκλέα καὶ Μίδαυ αἶμα ταύρειον πιεῖν. — *Plut. Titos. 20*). Иными словами, Плутарх здесь полностью «уравнивает» афинского государственного деятеля, полководца времен греко-персидских войн Фемистокла (ок. 514–475 годов до н. э.) и Мидаса. Аналогичным образом Страбон иногда пишет о Мидасе «нейтрально», то есть в таком ракурсе, в котором его можно рассматривать и в качестве мифологического персонажа, и как историческую личность. Так, в одном разделе своего трактата он сообщает, что «Фригия, которой правил Мидас, называется Великой» (Φρυγία τε γὰρ ἡ μὲν καλεῖται μεγάλη, ἧς ὁ Μίδας ἐβασίλευσε. — *Strabo. XII, VIII 1*), а в другом, упоминая о реке Сангарий, отмечает, что «на ней [расположены] древние поселения фригийцев, [соплеменников] Мидаса и [жившего] еще раньше Гордия» (ἐπὶ δὲ τούτῳ τὰ παλαιὰ τῶν Φρυγῶν οἰκητήρια Μίδου καὶ ἔτι πρότερον Γορδίου. — *Ibid. XII, V 3*). Вместе с тем, Страбон убежден, что богатство (πλοῦτος) «Мидаса — [получено] от [рудников] около горы Бермия» (ὁ δὲ Μίδου ἐκ τῶν⁵⁹ περὶ τὸ Βέρμιον ὄρος. — *Ibid. XIV, V 28*). А это уже анализ результатов деятельности не мифического персонажа, а вполне реальной личности.

Как мы видим, таким же образом источники описывают древнего и молодого Олимпов: одного как жившего до Троянской войны, а другого — как современника царя Мидаса. А коль скоро последний находился в сознании эллинов между мифом и реальностью, то такое понимание могло легко переходить и на молодого Олимпа. Все это — отражение блужданий историко-хронологического сознания, во многом находящегося еще в плену мифологического мышления.

Кроме энциклопедии «Суда» сообщения о древнем и молодом Олимпах можно найти еще только в одном из параграфов трактата Псевдо-Плутарха «О музыке» (*Ps.-Plut. De mus. 1133, § 7*):

Λέγεται γὰρ τὸν προειρημένον Ὀλυμπον, ἀλλητὴν ὄντα τῶν ἐκ Φρυγίας, ποιῆσαι νόμον ἀλλητικὸν εἰς Ἀπόλλωνα τὸν καλούμενον Πολυκέφαλον. Εἶναι δὲ τὸν Ὀλυμπον τοῦτον φασιν ἓνα τῶν ἀπὸ τοῦ πρώτου Ὀλύμπου τοῦ Μαρσύου, πεποικηκότος εἰς τοὺς θεοὺς τοὺς νόμους. Οὗτος γὰρ παιδικὰ γενόμενος Μαρσύου καὶ τὴν ἀλλησιν μαθὼν παρ' αὐτοῦ, τοὺς νόμους τοὺς

Говорят, что ранее упомянутый Олимп, будучи авлетом из Фригии, создал авлетический ном в честь Аполлона, называемый *поликефаловым*⁶⁰. Утверждают, что этот Олимп — один из [потомков] первого Олимпа, [ученика] Марсия, создавшего номы в честь богов. Он, бывший любовником Марсия и научившийся у него авлированию⁶¹, занес в Элладу

⁵⁹ Scil. μετάλλων.

⁶⁰ О жанре «номов» см. гл. IV, § 1 и 2.

⁶¹ «Авлесис» (ἡ ἀλλησις) — сам творческий акт игры на солирующем авлосе. По свидетельству Афиней, лексикограф Трифон (Τρύφων), время жизни которого датируют рубежом старой и новой эры, во второй книге своего труда «Наименования» (Ὀνομασίαι) перечислил ряд сольных авлосовых пьес — «авлесисов» (ἀλλήσεων). По его словам, «они все авлировались вместе с танцем» (ταῦτα δὲ πάντα μετ' ὀρχήσεως ἠϋλείτο. — *Athen. XIV 618c*). В источниках

ἀρμονικοὺς ἐξήνεγκεν εἰς τὴν Ἑλλάδα, οἷς νῦν χρῶνται οἱ Ἕλληνες ἐν ταῖς ἐορταῖς τῶν θεῶν. Ἄλλοι δὲ Κράτητος εἶναι φασὶ τὸν Πολυκέφαλον νόμον, γενομένου μαθητοῦ Ὀλύμπου. Ὁ δὲ Πρατίνας Ὀλύμπου φησὶν εἶναι τοῦ νεωτέρου τὸν νόμον τοῦτον.

[э]нгармонические номы, которыми [и] ныне пользуются эллины на праздниках богов. Другие же говорят, что *поликефалов* ном — [творение] Кратета⁶², поскольку тот был учеником Олимпа. Пратин⁶³ же говорит, что этот ном — [сочинение] более молодого Олимпа.

Знакомство с этим текстом показывает, что его создатель знал о молодом Олимпе столь же мало, как и составители энциклопедии «Суда». Действительно, самое главное — это еще одно напоминание о том, что он фригиец, но каким-то образом связанный с древним Олимпом. Фактически, больше не сообщается ничего определенного. Что же касается авторства так называемого поликефалового нома, то, как показывает процитированный фрагмент, на этот счет в древности существовали самые противоречивые точки зрения.

Вместе с тем, здесь присутствуют разнообразные сведения о древнем Олимпе, указывающие не только, что он ученик и любовник Марсия, но упоминается и главное художественное свершение авлета — энгармонические номы.

В результате, складывается впечатление, что о древнем Олимпе было известно больше, чем о том, который жил значительно позже. Конечно, исторический «вес» той или иной личности зависит, прежде всего, от следа, оставленного в истории. Хотя в большинстве случаев при изучении древних цивилизаций значительно труднее добывать материал, связанный с архаической эпохой, чем с более поздними. Ведь нередко для формирования представлений о конкретной личности решающую роль играет объем сохранившихся сведений о ее деятельности. С этой точки зрения явно вызывают подозрения достаточно многочисленные сведения о творчестве древнего Олимпа и почти полное отсутствие материалов, касающихся более позднего. Конечно, не исключен случай, что древний музыкант по масштабам и художественным достоинствам своего творчества настолько превосходит позднего «соименника», что тот оказывается в тени его славы и постепенно исчезает из исторической памяти. Но чтобы убедиться, что такая ситуация произошла с двумя Олимпами, необходимо провести анализ сохранившихся свидетельств, которые способны подтвердить либо опровергнуть подобное предположение.

Так, в том же трактате Псевдо-Плутарха приводится выдержка из сочинения историка I века до н. э. Александра Полигистора, упоминающего только одного Олимпа (Ibid. 1132, § 5):

Ἀλέξανδρος δ' ἐν τῇ Συναγωγῇ τῶν περὶ Φρυγίας κρούματα Ὀλυμπον ἔφη πρῶτον εἰς τοὺς Ἕλληνας κομίσει, ἔτι δὲ καὶ

Александр же в «Собрании [сведений] о Фригии», сказал, что Олимп первый среди эллинов ввел инстру-

зачастую ἡ ἀλλησις и τὸ ἀλλημα используются как синонимы. Поэтому весьма странно, что иногда ἡ ἀλλησις представляется как «игра на свирели» (см. Древнегреческо-русский словарь. Составил И. Х. Дворецкий. М., 1958. С. 263).

⁶² Кратет (Κράτης) — эллинский авлет, скорее всего, VII–VI веков до н. э.

⁶³ Пратин Флиунтский (Πρατίνας Φλιάσιος) — древнеэллинский драматург и поэт, жизнь и деятельность которого принято относить к рубежу VI–V веков до н. э. Флиунт (Φλιοῦς) — город на северо-востоке Пелопоннеса.

τοὺς Ἰδαίοις Δακτύλους. Ὑάγνιν δὲ
πρῶτον ἀυλῆσαι, εἶτα τὸν τοῦτου υἱὸν
Μαρσύαν, εἶτ' Ὀλύμπον.

ментальные пьесы⁶⁴, а еще [это же де-
лали] Идеи́ские Дактили. Первый же
авлировал — Гиагнис, а затем — его
сын Марсий, потом — Олимп.

Знакомство с этим сообщением дает импульс для размышления над важнейшими параметрами его содержания.

Прежде всего, необходимо отметить, что с античной точки зрения появление в данном фрагменте Идеи́ских Дактилей выглядит вполне закономерно. Ведь они стали мифологическим олицетворением ритма⁶⁵, а в процитированном отрывке речь идет об инструментальной музыке, которая, по бытовавшим в древности представлениям, очевидно, первоначально должна была существовать без ритма. Пусть с современной точки зрения такое утверждение кажется абсурдным, но ведь в Античности существовало глубокое и всеобщее убеждение в том, что музыка заимствует ритм из распеваемого текста. Да и первые шаги древнеэллинического музыкознания в области осмысления ритмики были связаны с попыткой приспособить теорию поэтического ритма к музыке⁶⁶. Поэтому появление Идеи́ских Дактилей, «оснащенных ритмом», при становлении автономной инструментальной музыки, якобы лишенной столь важного качества, — естественное для тех времен событие.

Кроме того, в обсуждаемом фрагменте обращает на себя внимание полная смысловая противоречивость информации. Вначале объявляется, что Олимп первый ввел «инструментальные пьесы» (τὰ κρούματα), но потом оказывается, что до него имели возможность «авлировать» (αυλῆσαι) Гиагнис и Марсий. Интересно, что же они исполняли, если произведения для авлоса впервые сочинил живший после них Олимп?

Но если исключить из обсуждения противоречия и «странности» анализируемого текста, то нетрудно обратить внимание на то, что Александр Полигистор ни словом не упоминает о «молодом» Олимпе.

Аналогичный вывод можно сделать и из сообщения историка V века до н. э. Главка Регийского, которое также приводит Псевдо-Плутарх: «Ну а то, что “Колесничный ном” — [творение] Олимпа, всякий мог бы узнать из описания Главка о древних творцах [музыки]» (Ἔστι δ' ἐστὶν Ὀλύμπου ὁ Ἀρμάτειος νόμος, ἐκ τῆς Γλαύκου ἀναγραφῆς τῆς ὑπὲρ τῶν ἀρχαίων ποιητῶν μάθοι ἂν τις. — Ibid. 1133, § 7)⁶⁷. Здесь, как и в предыдущем случае, не поясняется, о каком Олимпе идет речь. Следовательно, для автора этой информации существовал один-единственный Олимп.

Подобные наблюдения над источниками говорят о том, что со временем мнение о двух авлетах Олимпах перестало быть востребованным и постепенно исчезло из рукописей.

⁶⁴ В русском переводе трактата Псевдо-Плутарха в этом фрагменте κρούματα переведены как «струнные инструменты» (*Плутарх. О музыке / Перевод с греческого Н. Н. Томасова. С пояснительными примечаниями и вступительной статьей Е. М. Браудо. С приложением биографии Плутарха А. И. Малеина. Петербург, 1922. С. 30 [далее — Плутарх. О музыке].* Но, как известно, Олимп был авлетом. Поэтому приписывать ему создание произведений для струнных инструментов (учитывая особенности музыкальной жизни эпохи) ничем не оправдано.

⁶⁵ См. гл. I, § 5.

⁶⁶ См. том I, гл. IV, § 1 «в».

⁶⁷ Полностью этот раздел трактата Псевдо-Плутарха приводится в томе I, гл. V, § 5.

Такое заключение подтверждается и другими данными.

Например, в приведенном ранее высказывании Платона о творчестве Олимпа⁶⁸ упоминается только один музыкант: «То, что авлировал Олимп, я считаю [произведениями] Марсия, его учителя» (ἄ γὰρ Ὀλύμπου ἤλει, Μαρσίου λέγω, τούτου διδάξοντος. — *Plat. Symp.* 215e). Аристотель несколько раз называет имя Олимпа, но всегда имеет в виду также только одного. Аргументируя свои рассуждения о большом влиянии музыки на людей, он говорит, что такое мнение доказывается «не в малой степени и мелосоми Олимпа»⁶⁹ (οὐχ ἥκιστα δὲ καὶ διὰ τῶν Ὀλύμπου μελῶν. — *Aristot. Polit.* VIII 5, 5, 1340a, 8–11). В последующем тексте отсутствуют какие-либо пояснения, способные показать, какого Олимпа подразумевает философ.

Знаменитый комедиограф Аристофан также знает только одного Олимпа. В одной из его комедий представляется беседа двух рабов, во время которой один говорит другому (*Aristoph. Equit.* 8–10):

Δεῦρο δὴ πρόσελθ', ἴνα	подойди сюда, чтобы
ξυναυλίαν κλάυσωμεν Οὐλύμπτον νόμον.	мы, подражая авлосу ⁷⁰ , возрыдали ном Олимпа.

Затем они вместе напевают мелодию пьесы для авлоса, созданной Олимпом, не уточняя — «древнего» или «молодого». Согласно дошедшему до нас тексту Аристофана они воспроизводят мелодию на слоге «ми» (μύ), повторяя его двенадцать раз. Вообще же, как представляется, такую последовательность слога «ми» актеры могли интонировать пока не прозвучит вся инструментальная мелодия, очевидно, популярного произведения Олимпа, которая на сцене была превращена в вокальный распев. В тексте Аристофана этот слог дается с различными акцентами, именующимися в классической филологии *accentus acutus* («острое ударение») и *accentus circumflexus* («облеченное ударение»)⁷¹: μὲ μὲ μὲ μὲ μὲ μὲ μὲ μὲ μὲ μὲ. Все это свидетель-

⁶⁸ См. гл. I, § 4.

⁶⁹ Антипрофессиональная привычка филологов, не задумываясь над контекстом источника, во всех без исключения случаях переводить τὸ μέλος как песня привела к тому, что и знаменитый авлет Олимп, все творчество которого было посвящено созданию произведений для авлоса, оказался творцом песен. Приведенная здесь фраза Аристотеля в общепринятой русской версии гласит: «... в особенности песни Олимпа» (*Аристотель. Политика* / Пер. С. А. Жебелева. Примечания В. В. Библихина // *Аристотель. Сочинения* в четырех томах. Т. IV. М., 1983 С. 636 [далее — *Аристотель. Политика*]). Но этого мало, поскольку в комментарии к этому явно ошибочному переводу сказано: «Олимп — легендарный представитель древнейшей инструментальной музыки у греков» (Там же. С. 778). В результате, читатель этого издания находится в сложном положении: верить ли переводчику текста трактата Аристотеля или комментатору.

⁷⁰ Буквально: «с авлосовым [звучанием]. Как уже указывалось (см. том I, гл. III, § 1), упоминающийся здесь термин «синавлиа» (ἡ συναυλία) в большинстве случаев подразумевал «вместе с тем, что звучит на авлосе». Такая точка зрения была наиболее распространенной: «Считают, что *синавлиа* — это вид [исполнения] в сопровождении авлоса» (Οἱ δὲ τὴν συναυλίαν εἶδος προσαυλήσεως οἴονται. — *Polluc.* IV 83). По этому если в комедии Аристофана актеры, исполняющие роль рабов, интонировали слоги «в унисон» со звучащим авлосом, тогда предполагается один перевод, а если без авлоса, но подражая его звучанию голосами, — то другой.

⁷¹ Вместе с тем, классическая филология вынуждена признать, что разница в реальном звучании этих акцентов современной науке неизвестна. См.: *Соболевский С. И. Древнегреческий язык. Учебник для высших учебных заведений.* М., 1948. С. 9.

ство популярности инструментальной музыки Олимпа, известной не только актерам, но и зрителям, у которых не возникало вопроса, какой Олимп был ее создателем.

Когда у Еврипида пастушеская дудка рассматривается как нечто «наподобие авлосов Олимпа» (αὐλῶν Ὀλύμπου ...μμήματα. — *Eurip. Iph. Aul.* 577–578), то упоминается только один Олимп.

Сохранившиеся сведения об античной живописи подтверждают то же самое наблюдение. Так, согласно сообщению Филострата Старшего, на картине, называвшейся «Олимп», был изображен лишь один музыкант, и это также свидетельствует о представлениях живописца. Описывая же саму картину, писатель словно обращается к самому изображению музыканта (*Philost. Maior. Imag.* I 21, 2)⁷²:

τὸ μὲν ὄμμα σοι χαροπὸν, πολλὰ δὲ αὐτοῦ
πρὸς τὸν αὐλὸν τὰ κέντρα, ὄφρως δὲ αὐτῷ
περιβέβληται διασημαίνουσα τὸν νοῦν
τῶν αὐλημάτων...

У тебя сверкающий взгляд и его
острие⁷³ [направлено] на авлос, а брови
у него устремлены [вверх], указыва-
вая замысел авлем⁷⁴...

Итак, есть все основания констатировать, что идея о двух Олимпах не получила широкого распространения. Но поскольку она все-таки существовала, истории музыки необходимо понять, почему она возникла. Очевидно, причинами для этого послужили, с одной стороны, гремевшая повсюду слава Олимпа и восхищение его творчеством, а с другой — античное мышление определенного исторического периода, все великое приписывалось созданию тех, кто запечатлен в мифологических сказаниях или жил в далекой древности.

Повсюду гремевшая слава Олимпа создавала вокруг его имени и творчества ореол такого величия, что он стал казаться одаренным особой гениальностью, недоступной простым людям. Поэтому в сознании, во многом воспитанном на мифологических традициях, постепенно начал складываться миф о «божественном» или «неземном» музыканте. А склонность к такому образу мышления, где зачастую мифологическое и реальное постоянно переплетаются, нередко приводила к тому, что эти две линии невозможно было разъединить. Так, в представлении части общества, постепенно, «божественный Олимп» должен был бы покинуть землю и вознестись если не в «мифологические дали», то, во всяком случае, в очень далекую древность.

Однако в то же самое время многие произведения Олимпа еще звучали в музыкальной практике и у многих даже были «на слуху». Поэтому нужно было как-то совместить «живую» музыку, сочиненную Олимпом, с Олимпом, имя и творчество которого в сознании людей уже обладало особым мифологическим статусом. Здесь важно помнить об уже отмечавшейся особенности античного отношения древних к процессу создания художественного произведения: его создают те, кто находятся на Олимпе (Аполлон и музы) или приближенные к ним мифологические персонажи, наделенные особой гениальностью, которые творили в далекой древности. Но, несмотря на особенности такого мышления, эллины не могли не понимать, что слышимая ими музыка могла быть воплощена в жизнь только реальным человеком. Та-

⁷² Автор этого текста, чередуя личные и указательные местоимения (σοι, αὐτοῦ, αὐτῷ), словно обращается иногда к самому «герою» картины, а иногда к зрителю.

⁷³ Буквально: «многие острия его».

⁷⁴ То есть пьес для авлоса.

кой поворот сознания обязательно присутствовал, даже при искренней вере в то, что музыкальное произведение создано при активном воздействии небожителей. Значит, если музыка Олимпа продолжала реально звучать, то это служило доказательством того, что ее автор жил уже в историческую эпоху.

Так постепенно могла формироваться идея о двух Олимпах: полумифическом, древнем, жившим на заре человечества, и реальном авторе музыки, звучавшей в эллинском обиходе. Следует отметить, что подобная метаморфоза случилась не только с образом Олимпа, но и с представлениями о других музыкантах.

Так, существовало предание о двух музыкантах, носивших имя *Лин*. По свидетельству Павсания в Коринфской области известны две «могилы, одна — Лина, сына Аполлона и Псамафы, дочери Кротопа⁷⁵, а о другой говорят, что [это могила] Лина, создателя стихов» (Τάφοι δὲ εἰσιν, ὁ μὲν Λίνου τοῦ Ἀπόλλωνος καὶ Ψαμάθης τῆς Κροτόπου, τὸν δὲ λέγουσιν εἶναι Λίνου τοῦ ποιήσαντος τὰ ἔπη. — *Paus. Gr. descr.* II 19, 8). Византиец Евстафий Фессалоникский⁷⁶, передавая античную традицию, упоминает трех Линов: «поэт Лин, который сын Терпсихоры, ... другой Лин, учитель Геракла, который и был убит им, и третий, прозванный Нарциссом, сын Халкиопа» (Λίνος ὁ ποιητῆς ὅτι Τερψιχόρης υἱὸς ... ἕτερος Λίνος Ἡρακλέους διδάσκαλος ὃς καὶ ὑπ' ἐκείνου ἀνηρέθη καὶ τρίτος ὁ καὶ Νάρκισσος κληθεὶς, υἱὸς Χαλκίοπης. — *Eust. Com.* III. XVIII 570). В его сочинении можно найти и сообщение о двух Орфеях (*Ibid.* Od. II 848):

...δύο φασὶ γένεσθαι Ὀρφέας Κίκονας, ὧν ὁ εἷς τοῦ Οἰάγρου παλαιὸς καὶ πολλῶ προγενέστερος τοῦ ὑστέρου, καὶ ὡς αὐτοὶ φασὶν ἔνδεκα γενεαῖς.

...говорят, что было два киконских Орфея⁷⁷, из них один древний — сын Эагра⁷⁸, он намного древнее потомка и как они⁷⁹ говорят — на одиннадцать поколений.

В энциклопедии «Суда», как уже упоминалось⁸⁰, сообщается о пяти *Орфеях*, каждый из которых был эпическим творцом (ἑποιοῖός). Таким образом, случаи, когда облик одного творца воплощался во многих «ипостасях», не редкость в античной музыкальной практике. Кроме того, не исключены случаи в реальной художественной жизни, когда два или даже большее количество музыкантов носят одно и то же имя.

Каковы же заслуги Олимпа перед античным музыкальным искусством согласно письменным свидетельствам?

Вот одна из его характеристик, возможно высказывавшаяся еще в далекой древности (*Ps.-Plut. De mus.* 1135, § 11):

⁷⁵ Согласно одному мифологическому преданию Кротоп — царь Аргоса, а слово «псамафа» (ἡ ψάμαθος) обозначает «песчаный берег». Поэтому по другому мифу Псамафа — жена бога морей Посейдона и богиня морского песка. Существует еще один миф, в котором Псамафа жена морского старца Протея — персонажа из «свиты» Посейдона. См. *Paus. Gr. descr.* I 43, 7–8.

⁷⁶ Евстафий Фессалоникский (Εὐστάθιος Θεσσαλονίκης) — византийский писатель XII века, митрополит Фессалоники, автор ряда произведений, одно из которых — «Комментарии» к «Илиаде» и «Одиссее» Гомера.

⁷⁷ «Киконы» (Κίκονες) — фракийское племя, жившее на территории, располагавшейся на северном побережье Фракийского моря, представляющей северную часть Эгейского моря.

⁷⁸ Согласно мифологии Эагр — муж музы Каллиопы.

⁷⁹ Имеются в виду создатели древних источников.

⁸⁰ См. § 1 текущей главы.

Φαίνεται δ' Ὀλυμπος αὐξήσας μουσικὴν τῷ ἀγένητόν τι καὶ ἀγνοούμενον ὑπὸ τῶν ἔμπροσθεν εἰσαγαγεῖν, καὶ ἀρχηγὸς γενέσθαι τῆς Ἑλληνικῆς καὶ καλῆς μουσικῆς.

Очевидно, расширяя музыку, Олимп ввел [в нее нечто], не созданное [его] предшественниками и неизвестное [им], и он стал родоначальником эллинской и прекрасной музыки.

Если содержание этого отрывка сравнить с особенностями музыкальных вкусов, отраженных в конфликте Аполлона и Марсия⁸¹, то можно мысленно представить, какой громадный эволюционный путь прошла музыкальная культура Античности. Если музыка фригийца Марсия была олицетворением чуждой эллинским эстетическим воззрениям, то на новом этапе развития фригиец Олимп, сочиняющий и исполняющий произведения для «дионисийского» авлоса, рассматривался уже как «тот, к кому возводят начало эллинской и номической музыки⁸²» (ἐκεῖνον ᾧ δὴ τὴν ἀρχὴν τῆς Ἑλληνικῆς τε καὶ νομικῆς μουσικῆς ἀποδιδόασσι. — Ibid. 1141 В, § 29). Сложилось даже мнение, согласно которому творчество Олимпа стоит на таком высоком художественном уровне, что «никто не может подражать стилю *Олимпа*» (μηδένα δύνασθαι μιμήσασθαι τὸν Ὀλύμπου τρόπον. — Ibid. 1137а, § 18). Такими оценками наполнен не только трактат Псевдо-Плутарха «О музыке». Чтобы убедиться в этом, достаточно ознакомиться хотя бы с мнением Аристотеля, который о мелосах Олимпа писал так (*Aristot. Polit.* VIII 5, 1340а, 12–14):

ταῦτα γὰρ ὁμολογοῦμένως ποιεῖ τὰς ψυχὰς ἐνθουσιαστικὰς, ὁ δ' ἐνθουσιασμός τοῦ περὶ τὴν ψυχὴν ἥθους πάθος ἐστίν.

Они, по общему признанию, создают восторженное настроение⁸³, а восторг — это нравственное ощущение души.

В другом месте того же сочинения философ варьировал свою мысль, говоря о том, что музыка «направляет нрав и душу» (πρὸς τὸ ἦθος συντείνει καὶ πρὸς τὴν ψυχὴν), а вспоминая о «мелосах Олимпа», писал, что «они создают восторженные души» (ποιεῖ τὰς ψυχὰς ἐνθουσιαστικὰς. — Ibid. VIII 5, 1340а 6–12).

Очевидно, наука уже никогда не сможет узнать, сколько исторического времени заняла эта нелегкая дорога музыкального развития от полного неприятия фригийской музыки до прославления одного из ее создателей. Но благодаря этому можно по достоинству оценить масштаб происшедших перемен.

Если кратко перечислять заслуги, приписываемые Олимпу, то они сводятся, прежде всего, к самым разнообразным образцам инструментальной музыки в жанре нома. Кроме упомянутого выше «колесничного нома» ему также приписывается создание так называемого «многоголового нома»: «Говорят, что ранее упомянутый Олимп будучи авлетом из Фригии, создал авлетический ном в честь Аполлона, называемый *многоголовым*» (Λέγεται γὰρ τὸν προεξηρμένον Ὀλύμπον, αὐλητὴν ὄντα τῶν ἐκ Φρυγίας, ποιῆσαι νόμον αὐλητικὸν εἰς Ἀπόλλωνα τὸν καλούμενον Πολυκέφαλον. — Ibid. 1136, § 7). Судя по названию этой пьесы, она была создана как музыкальная иллюстрация к одному из мифов, в котором герой Персей убил Медузу — одну из трех сестер Горгон, страшных чудовищ, имевших три головы и одно туловище. Название этой авлемы возникло из известного среди эллинов облика Горгоны

⁸¹ См. гл. I, § 3.

⁸² О номе как об одном из важнейших жанров античной музыки см. гл. IV, § 1–2.

⁸³ Буквально: «восторженные души».

как «многоголовый». Не исключено, что когда Пиндар упоминал «многоголовый ном» (κεφαλᾶν πολλᾶν νόμον. — *Pind. Carm. Pythia. XII 23*), он имел в виду произведение Олимпа.

Если его авлема действительно была связана своими образами с этим мифом, то несколько странным выглядит указание источника, что она создана «в честь Аполлона», не имевшего никакого отношения к этой легенде. Обсуждая эту информацию, нельзя не отметить, что для эпохи Олимпа, очевидно, уже не было ничего экстраординарного в ситуации, когда фригийский авлет, ученик Марсия, создает не только ном в честь убийцы своего учителя, но и произведения, посвященные другим эллинским богам: Афине и Аресу (см. *Ps.-Plut. De mus. 1141, § 29 и 33*). Все эти сведения можно трактовать по-разному. Во-первых, идея о посвящении авлемы Аполлону могла возникнуть не у самого Олимпа, а значительно позже — у комментаторов его творчества, «истинных» эллинов, для которых с этим божеством связаны все выдающиеся художественные свершения. Для такого посвящения им было вполне достаточно появления Аполлона в самом конце мифа, где оставшиеся в живых сестры Горгоны жалуются златокудрому богу на Персея. В таком случае сам Олимп непричастен к посвящению. Во-вторых, его можно рассматривать как свидетельство примирения между «аполлоновцами», и «дионисийцами», а шире — как доказательство свершившегося факта вхождения фригийской музыки в эллинскую культуру. В-третьих, если действительно посвящение Аполлону принадлежит самому композитору, то это может быть показателем того, что Олимп ничего не знал о мифе, содержание которого завершается гибелью его учителя. При таком допущении следует считать, что легенда о соревновании Аполлона с Марсием могла появиться уже после смерти Олимпа как мифологическое отражение далекого прошлого. А если ему предание было уже известно и, несмотря на это, он все же посвятил авлему Аполлону, то это говорит об его нравственно-этических качествах. В последнем варианте нет ничего удивительного, поскольку вся история искусств показывает, что великие мастера далеко не всегда оказывались в своих поступках на достойном нравственном уровне. Иначе говоря, предположений здесь может быть бесконечно много.

Относительно же отражения образа Аполлона в творчестве Олимпа существует еще одно свидетельство в сочинении Псевдо-Плутарха: «В первой книге [своего сочинения] “О музыке” Аристоксен говорит, что Олимп первый проавлировал по-лидийски погребальную музыку, [посвященную] Пифону» (Ὀλυμπος γὰρ πρῶτος Ἀριστόξενος ἐν τῷ πρώτῳ Περὶ μουσικῆς ἐπὶ τῷ Πύθωνι φησὶν Ἐλικήδειον ἀλλῆσαι Λυδιστί. — *Ibid. 1136, § 15*). Совершенно ясно, что это произведение Олимпа отражало борьбу Аполлона, стремившегося отомстить дракону Пифону за то, что тот, по наущению ревнивой Геры, преследовал его мать. Однако остается непонятным, почему запечатленным в истории оказался фригийский авлет, «первый» сочинивший авлему в лидийском стиле. Виновником этого, очевидно, является сложная и, как правило, остающаяся неизвестной рукописная жизнь не только сочинения Псевдо-Плутарха, но и любого письменного источника. Не исключено, что информация об опыте фригийского авлета в лидийском стиле, зарегистрированная в трактате Псевдо-Плутарха, относится к таким казусам.

В его сочинении присутствует и другое важное сообщение: «Олимп же, как говорит Аристоксен, воспринимается сведущими в музыке изобретателем энгармонического лада, ибо до него все [авлемы] были диатоническими

и хроматическими» (Ὀλυμπος δέ, ὡς Ἀριστοξένος φησιν, ὑπολαμβάνεται ὑπὸ τῶν μουσικῶν τοῦ ἑναρμονίου γένους εὐρετῆς γεγενῆσθαι τὰ γὰρ πρὸ ἐκείνου πάντα διάτονα καὶ χρωματικά ἦν. — *Ps.-Plut. De mus.* 1134, § 11). Причем, это сообщение возникает в тексте трактата не один раз. В другом его разделе можно прочесть, что Олимп «занес в Элладу [э]нгармонические⁸⁴ номы, которыми [и] ныне пользуются эллины на праздниках богов» (τοὺς νόμους τοὺς ἄρμονικοὺς ἐξήνεγκεν εἰς τὴν Ελλάδα, οἷς νῦν χρῶνται οἱ Ἕλληνες ἐν ταῖς ἑορταῖς τῶν θεῶν. — *Ibid.* 1133, § 7).

Такая информация лишь частично относится к творчеству Олимпа и больше характеризует уровень античного музыкознания, в котором могла возникнуть подобная мысль: что какой-то музыкант, пусть даже самый выдающийся, способен «изобрести» какой-либо лад или «занести» его в музыкальную культуру. Ведь любая ладовая форма является следствием объективного исторического развития музыкального мышления. Все говорит о том, что характеристика Олимпа как «изобретателя» энгармонического лада лишь свидетельствует, что он был одним из древних композиторов, с успехом использовавшим в своем творчестве эту ладовую форму.

Все приведенные здесь сведения об Олимпе, почерпнутые из разных источников, говорят о нем как о выдающемся композиторе и исполнителе древнейшей эпохи. По ныне принятым историко-хронологическим представлениям, весьма условно время жизни Олимпа можно определить рубежом IX—VIII веков до н. э. Как представляется, именно этим периодом завершается мифологический и полумифологический этап истории античной музыки.

§ 6

Выпавший из мифа

Такой вывод вытекает из свидетельств мифологического музыкознания, но в нем, как и в науке о музыке любой эпохи, есть свои противоречия. Одно из них связано с «расстановкой» выдающихся музыкантов в мифологическом временном пространстве. Действительно, согласно всем вышеприведенным показаниям «первым играл на авлосе Гиагнис, затем — его сын Марсий, потом — Олимп» (Ἦγαγιν δὲ πρῶτον ἀλλήσαι, εἶτα τὸν τούτου υἱὸν Μαρσύαν, εἶτ' Ὀλυμπον. — *Ps.-Plut.* 1132, § 5)⁸⁵. Ни один источник не противоречит такой последовательности. Казалось бы, что мифологическое сознание в первую очередь должно было ввести в свою сферу более древнего из них. Однако все получилось наоборот: более поздние Марсий и Олимп заняли свое место в мифологической истории музыки, тогда как для Гиагниса, самого раннего из этого триумvirата, такого места не нашлось. Значит, не всякая архаика отражается в мифологии, и вряд ли следует думать, что «избрание» Марсия и Олимпа обусловлено сюжетами, с которыми связаны предания о них. Если бы мифология посчитала необходимым, то и Гиагнис получил бы свою легенду. Но этого не случилось. В дальнейшем музыкальному антиковедению нужно будет осветить причины, из-за которых Гиагнис не попал на скрижали мифологической истории музыки.

⁸⁴ Хорошо известно, что нередко под словом ἄρμονία («гармония») в античных источниках подразумевается энгармонический лад. См. том I, гл. III, сноску 70.

⁸⁵ Это свидетельство уже приводилось, см. гл. I, § 3.

Рассматривая свидетельства, посвященные ему, необходимо отметить, что имя Гиагниса присутствует в одном из самых ранних дошедших до нас памятников — в Паросском мраморе⁸⁶, где сказано (Marin. Par. 19–20):

Ἦγαγνις ὁ Φρήξ ἀλλοῦς πρῶτος ἤδρεν ἐν Κελαιναῖς καὶ τὴν ἁρμονίαν τὴν καλουμένην Φρυγιστὶ πρῶτος ἤλησε καὶ ἄλλους νόμους Μητρὸς Διονύσου Πανός.

Фригиец Гиагнис первый изобрел авлосы в Келенах⁸⁷, и он первый проавлировал в стиле, называемом фригийским, а также другие номы в честь Матери [богов Кибелы], Диониса и Пана.

Конечно, нашего современника может удивить особенность этого сообщения, в котором говорится, что «фригиец Гиагнис» исполнил ном, посвященный Кибеле, во фригийском стиле. Станным был бы иной вариант, тем более что сама Кибела — фригийская богиня. Но это была естественная для той эпохи форма информации, которую можно встретить не только в выгравированном тексте Паросского мрамора, но и в других источниках. Так, например, когда Афиней упоминает о «фригийском стиле» (ὁ Φρυγιστὶ ἁρμονία), то сообщает: «Аристоксен возлагает изобретение этого [стиля] на фригийца Гиагниса» (ὁ δ' Ἀριστόξενος τὴν εὕρεσιν αὐτῆς Ἦγαγνιδι τῷ Φρυγὶ ἀνατίθησιν. — *Athen.* XIV 624b, § 18). Хотя в сохранившихся сочинениях Аристоксена такое заявление отсутствует, легко поверить, что оно могло быть в тех, которые утрачены, поскольку даже в памятниках поздней науки о музыке было принято аналогичное мнение (*Anon.* De mus. 28):

Ἦ φρήγιος ἁρμονία πρωτεύει ἐν τοῖς ἐμπνευστοῖς ὀργάνοις, μάρτυρες οἱ πρῶτοι εὕρεταί, Μαρσύας καὶ Ἦγαγνις καὶ Ὀλυμπὸς οἱ Φρύγες.

Фригийский стиль первенствует в духовых инструментах. Первыми изобретают [его] фригийцы: Марсий, Гиагнис и Олимп.

Значит, не следует удивляться сообщению, присутствующему в Паросском мраморе.

Более того, по свидетельству Псевдо-Плутарха, историк Александр Полигистор (его жизнь принято датировать I веком до н. э.), написавший сочинение, озаглавленное как «Собрание [сведений] о Фригии» (Συναγωγή τῶν περὶ Φρυγίας), считал Гиагниса первым авлетом (см. выше фрагмент из *Ps.-Plut.* De mus. 1132, § 5). Эту же точку зрения подтверждает и сам Псевдо-Плутарх (или источник, из которого он заимствовал материал своего сочинения): упоминая Марсия, автор сообщает, что он «сын Гиагниса, первого открывшего авлетическое искусство» (Ἦγαγνιδος υἱόν, τοῦ πρῶτου εὐρόντος τὴν ἀλητικὴν τέχνην — *Ibid.* 1133, § 7).

В таких свидетельствах, парадоксальных со строго научной точки зрения, отражается высокое мнение о Гиагнисе, существовавшее в античном обществе.

При знакомстве с процитированным фрагментом из Паросского мрамора обращает на себя внимание использование слова «авлос» во множественном числе — ἀλλοῦς. Возможно, это не случайность, а указание на Гиагниса как на изобретателя двойного авлоса (ὁ διάυλος, ὁ δίδυμος ἀλλός, или ὁ δικάλαμος), то есть разновидности этого инструмента, состоящего из двух трубок. Он был весьма популярен и даже изображен на многих памят-

⁸⁶ О нем см. том I, гл. II, § 3 «д».

⁸⁷ Об этом городе см. гл. I, сноски 59.

никах. Это обстоятельство вызывало настоятельную потребность знать его «изобретателя», от которого можно было вести историю двойного авлоса. Иначе, как уже отмечалось, древнее мышление не могло ориентироваться в историческом времени. Поэтому существует достаточно много источников, в которых подтверждается предлагаемая здесь трактовка сообщения Паросского мрамора. Вот одна из поздних информации подобного рода (*Apul. Flor.* 3):

Primus Hyagnis in canendo manus discapedinavit: primus duas tibias uno spiritu animavit: primus laevis et dextris foraminibus, acuto tinnitu et gravi bombo concentum musicum miscuit.

Гиагнис первый развел руки [в стороны], он первый оживлял одним дуновением две трубки, он первый [пользовался] правыми и левыми отверстиями, смешав высокое звучание с низким гудением [ради] музыкальной гармонии.

После такого сообщения Апулей передает популярное в Античности представление об эпохе, в которой жил и работал Гиагнис. Это были «примитивные для музыки века» (*rudibus anhus musicae seculis*). Он также подробно описывает музыкальную жизнь того архаичного периода, каким она виделась его современникам (*Ibid.*):

solus ante alios catus canere: mundum quidem tam inflexae animae sono, nec tam pluriformi modo, nec tam multiforati tibia; quippe adhuc ars ista repertu novo commodum oriebatur. Nec quidquam omnium est, quod possit in primordio sui perfici: sed in omnibus ferme ante est spei rudimentum, quam rei experimentum. Prosus igitur ante Hyagnim nihil aliud plerique callebant, quam Virgilianus upilio seu bubsequa.

Он единственный, [который] прежде других [умел] искусно музицировать⁸⁸. Именно [его] мелодия [своим] звучанием [формировала] добрую душу. Хотя [в ту эпоху] мелодия еще не [отличалась] многообразием, а авлос еще не [приобрел] многие отверстия⁸⁹. Ведь тогда это искусство [только] зарождалось, являясь новым изобретением. Нет ничего, что может добиться [совершенства] при своем возникновении. Всегда сначала существуют зачатки надежды, нежели [подлинный] опыт дела. Короче говоря, до Гиагниса [в музыке все] понимали не больше, чем вергилиевы пастух и волопас⁹⁰.

⁸⁸ Важно обратить внимание, что глагол *canō* («петь») использован здесь как указание на звучание инструмента, а не голоса.

⁸⁹ Опыт работы над латинским текстом начала этого абзаца показывает: при стремлении к максимально близкому переводу возникает много трудностей. Доказательством этому может служить не только предлагаемая версия данного фрагмента, но и тот, который опубликован еще в XX веке. В тот, не ведавший еще музыки век, он первый, раньше всех других начал исполнять различные мелодии, хотя, конечно, звуки, которые он извлекал из своего инструмента, не были столь трогательными, лады столь разнообразными, а отверстия флейты столь многочисленными, как теперь» (*Апулей. Флориды* / Перевод С. П. Маркиша // *Апулей. Апология, или Речь в защиту самого себя от обвинения в магии. Метаморфозы в XI книгах. Флориды*. Переводы М. А. Кузмина и С. П. Маркиша. М., 1993. С. 321).

⁹⁰ Подразумеваются персонажи знаменитого произведения Вергилия «*Bucolica*» (от греч. *βοῦκόλος* — «пастух», «погонщик рогатого скота»), состоящего из 10 эклог, героями которых являются пастухи.

Эта панорама не нуждается в комментариях, поскольку достаточно ярко передает представления современников о «музыкальном состоянии» общества к моменту появления Гиагниса. Он явно казался неким зачинателем музыкального развития, и не только авлетического искусства, о чем со всей очевидностью говорит упоминание «мелодии еще не [отличавшейся] многообразием». В представленной картине нет даже никаких намеков на Аполлона и муз. Здесь также ничего не сказано о столь важных для архаики и повсеместно распространенных струнных музыкальных инструментах. Конечно, это не означает, что с музыкально-исторической памятью произошла катастрофа. Просто для большей убедительности демонстрации вклада Гиагниса в музыкальную культуру о всех «побочных» явлениях нужно было временно не упоминать.

Так определялась творческая деятельность авлета, «выпавшего» из мифологической истории музыки и открывшего путь к познанию последующей — реальной.

§ 7

От Демодока до Ариона

Рассмотренные свидетельства о полумифологической эпохе демонстрируют активность музыкальной жизни Античности, запечатленной в облике певцов и инструменталистов. Вместе с тем, пока труднообъяснимы причины, из-за которых первенство в этих материалах занимают не те, кто связан с певческим миром, а «посланники» инструментальной сферы. В самом деле, образы таких певцов, как Филаммон, Фамир, Мусей и Олен, блекнут при их сравнении со столь распространенными и яркими «портретами» Гефеста, Олимпа, Лина и Орфея. Лишь последний из них представлен в источниках не только инструменталистом, но и певцом, словно объединяя в своем творчестве обе группы. Но это никак не влияет на большее внимание мифологии к инструменталистам, нежели к вокалистам. Казалось бы, все должно было быть наоборот, поскольку начальная форма музицирования человека предопределена самой природой, одарившей его естественным инструментом — голосом. Подобное несоответствие с простейшей логикой объясняется определенными причинами. Во-первых, античная мифология отражает уже достаточно развитую музыкальную цивилизацию. Мы вынуждены считать мифологические свидетельства художественным отголоском «архаичной эпохи» только по той причине, что в более ранние периоды истории музыки наука пока не в состоянии проникнуть. Это обстоятельство следует постоянно учитывать при знакомстве с такими источниками. Во-вторых, нельзя забывать высказанные выше соображения, которые, как представляется, также объясняют большой интерес мифологических источников к инструментам и тем, кто с ними связан. Ведь согласно той же простейшей логике, скрытно присутствующей в них (ибо мифы формировались такими же людьми, как и те, для которых они предназначались), всякий может петь хуже или лучше, а вот играть на инструменте, то есть делать то, чего нельзя достичь без обучения, — дело особое. Вполне возможно, что именно это обстоятельство предопределило акцентированное внимание мифологии к инструменталистам.

Вместе с тем, экскурс в мифологическое музыкальное безанализа источников, посвященных певцам — так называемым *аэдам*, — не способен дать полного представления о художественной жизни архаичной Античности.

Термин «аэд» (ὁ αἰοῖδος — «певец») произошел от глагола αἰεῖω, обозначающего не столько «петь», сколько «воспевать», «славить». Данное слово использовалось, как правило, для тех, кто прославлял деяния древних богов и героев. Такова была одна из важнейших функций аэдов и, судя по всему, именно этим они отличались от более поздних названий профессии, обозначающейся уже иначе: «одос» (ὠδός — «певец») или «кифарод» (κιθαροῦδος — то есть «одос», аккомпанирующий себе на кифаре). Если задача последних состояла в стремлении к художественному воплощению образов, исполняемых ими произведений, то уровень мастерства аэдов определялся тем, насколько успешно осуществлялось прославление. Именно эта черта их творчества вызывала уважение окружающих, поскольку, согласно сложившимся представлениям, такое умение они получили в дар от Муз (*Homer. Od. VIII 498–499*):

πάσι γὰρ ἀνθρώποισιν ἐπιχθονίοισιν	Всеми земными людьми аэды
αἰοῖδοι	
τιμῆς ἔμμοροί εἰσι καὶ αἰδοῦς, οὐνεκ' ἄρα	почитаемы с уважением и благоговением, потому что
σφέας	
οὔμας μουσ' ἐδίδαξε...	Музы научили их “ойме” ...

Семантика названия «ойма» (ἡ οἶμη — «сказание») говорит сама за себя. Можно предполагать, что именно *ойма* была главным и основным жанром в творчестве аэдов⁹¹. Однако его музыкальные особенности остаются неизвестными. Очевидно, в определенную эпоху деятельность аэдов была весьма популярна, а упоминания о них нередко сопровождалось такими эпитетами, как «знаменитые» (περιβόητοι) и «славные» (ὄνομαστοί. — *Hesych. s. v.*).

Аэды аккомпанировали себе на струнных инструментах. В ранний мифологический период это были «прародители» лиры и кифары, наименования которых можно транслитерировать как «форминга» или «форминкс» (ἡ φόρμιγξ) и «кифарис» (ἡ κίθαρις). Нередко у Гомера упоминается как «божественный аэд пел, играя на *форминге*» (ἐμέλλετο θεῖος αἰοῖδος φόρμιζων. — *Homer. Od. IV 17*), а там, где веселье, всегда присутствовали «кифарис и песня» (κίθαρις καὶ αἰοῖδή. — *Ibid. I 159*). Трудно сказать, отличались ли инструменты, носящие эти названия, или это был один инструмент, по-разному именовавшийся.

К сожалению, не сохранилось никаких материалов, способных дать хотя бы приблизительное представление о качестве музыки и ее исполнении аэдами. Но все говорит о том, что в их искусстве эта сторона определялась художественными методами, способствовавшими наилучшему осуществлению такой задачи: прославлению и возвеличиванию героев, а говоря современным языком — в восхвалении великого прошлого (даже если оно далеко не всегда было «великим»). Но каковы были эти методы, уже навсегда останется тайной.

Одним из аэдов, запечатленных в поэме Гомера, был Демодок (Δημόδοκος) с острова Керкира⁹². Не исключено, что это «поэтический слепок» с реальной личности из далекой даже от Гомера древности. Своеобразие представления Демодока в гомеровской поэме состоит в том, что он не только своим искус-

⁹¹ Однако в «Собрании» Гесихия «ойма» представлена так: «“ойма” — пение, дорога, песня. Вследствие чего [“ойма”] — некое вступление, предваряющее песню» (οἶμη φωνή, ὄδος, λόγος, ᾠδή. ὅθεν προοίμιόν τι πρὸ τῆς ᾠδῆς).

⁹² Керкира (Κέρκυρα или Κορκύρα) — остров в Ионийском море, у побережья Эпира, ныне Корфу.

ством прославляет мифических героев, но и находится с ними в непосредственном контакте. Более того, они сами высказывают глубокое уважение к Демодок. Так, один из них, Одиссей, откровенно говорит: «Демодок, я уважаю тебя больше всех смертных» (Δημόδοκ', ἔξοχα δὴ σε βροτῶν αἰνίζοι' ἀπάντων. — *Homer. Od.* VIII 487). Это всеобщее мнение, поскольку было хорошо известно, что «аэды почитаемы и уважаемы» (ἀοῖδοι τιμῆς ἔμμοροι εἰσι καὶ αἰδοῦς. — *Ibid.* VIII 479–480). Их часто приглашали на пиры, устраиваемые по любому поводу. Об одном таком эпизоде и сообщается у Гомера (*Ibid.* VIII 43–45):

καλέσασθε δὲ θεῖον ἀοιδὸν Δημόδοκον· τῷ γὰρ ῥά θεὸς πέρι δῶκεν ἀοιδίην τέρπειν, ὄππῃ θυμὸς ἐποτρύνῃσιν ἀεΐδειν.	Призван [на пир] божественный аэд Демодок. Бог ниспослал [ему дар] — пением услаждать таким образом, каким душа побуждает петь.
--	---

Знакомясь с подобными опозитизированными материалами, не приходится удивляться, что сам Одиссей — один из героев сказаний распеваемых аэдом, — просит его спеть о том, как удалось победить Троию благодаря придуманному им, «хитроумным Одиссеем», деревянному коню, введенному в Илион и наполненному ахейскими воинами. Свою просьбу Одиссей завершает следующими словами, после которых Демодок исполняет его пожелание (*Ibid.* VIII 498–499):

ὥς ἄρα τοι πρόφρων θεὸς ὤπασε θέσπιν ἀοιδίην". ὥς φάθ', ὁ δ' ὀρμηθεὶς θεοῦ ἤρχετο, φαίνε δ' ἀοιδίην ...	«Ведь бог словно одарил [тебя] не- обыкновенным пением» ⁹³ . Так сказал [Одиссей], а побуждае- мый богом [аэд] начал указанную песнь ⁹⁴ ...
--	---

Как следует из источников, аэды иногда пели не только хвалебные песни. Хотя по своей тематике они все равно были связаны с мифологическими персонажами (как героями, так и богами), но далеко не всегда содержали прославление. Например, тот же самый Демодок, вопреки главной аэдовской традиции, поет о распре между Одиссеем и Ахиллом. Но, несмотря на это, Гомер представляет спор между ними как некий раздел сказания о великих мужах (*Ibid.* VIII 73–76):

μοῦς' ἄρ' ἀοιδὸν ἀνῆκεν ἀειδέμεναι κλέα ἀνδρῶν οἴμης τῆς τότ' ἄρα κλέος οὐρανὸν εὐρὺν ἵκανεν, νεῖκος Ὀδυσσεύος καὶ Πηλεΐδew Ἀχιλλ(λ) ἦος, ὥς ποτε δηρίσαντο θεῶν ἐν δαιτὶ θαλείη...	Музы велели петь песнь о славных де- яниях мужей, чья слава сказания достигла широко- го неба. Распря [же] Одиссея и сына Пелея Ахилла [о том], как некогда поспорили они на обиль- ном пиру богов...
---	--

Аэд мог быть участником погребального обряда. Это подтверждается гомеровской «Илиадой», в которой представлена драматическая картина прощания с героем Трои Гектором. Здесь, наряду с женщинами-плакаль-

⁹³ Некоторые филологи трактуют последнюю фразу строки θέσπιν ἀοιδίην как «веще пение» и, очевидно, на основании потенциально возможной такой семантики прилагательного θέσπις делают заключение, что аэды были и предсказателями.

⁹⁴ В русской версии не удается грамматически точно передать оборот φαίνε δ' ἀοιδίην.

щицами, участвуют и аэды, исполняя особое погребальное песнопение, называвшееся «трен» (ὁ θρήνος — «плач», «жалоба»). Описывая ритуал, проходивший вокруг тела убитого Гектора, поэт пишет: «При нем⁹⁵ были аэды — запевалы тренов, которые [пели] печальную песнь, они оплакивали [его], а женщины рыдали над [ним]» (...παρὰ δ' εἶσαν ἀοιδούς θρήνων ἐξάρχους, οἳ τε στονόεσσαν ἀοιδῆν, οἳ μὲν ἄρ' ἐθρήνεον, ἐπὶ δὲ στενάχοντο γυναιῖκες. — *Hom. mer.* II. XXIV 720). Это сообщение важно не только тем, что оно расширяет представления о жанрах, исполнявшихся аэдами, а также показывает возможность выступления аэда в качестве солиста или участника хора.

Репертуар аэдов не ограничивался лишь упомянутыми жанрами. Как сказано у Гомера, Демодок также пел о любви двух богов (*Ibid.* VIII 266–267):

αὐτὰρ ὁ φορμίζων ἀνεβάλλετο καλὸν ἀεί-
δειν
ἀμφ' Ἄρεος φιλότητος ἔυστεράνου
τ' Ἀφροδίτης...

Затем, играя на форминге⁹⁶ [Демодок] начал прекрасно петь
о любви Ареса и увенчанной Афродиты...

Возможно, благодаря этому фрагменту и процитированному выше описывающему эпизод, связанный с воспоминанием о Троянской войне (см. *Ibid.* VIII 498–499), впоследствии возникло предание, передающееся в позднем источнике (*Ps.-Plut. De mus.* 1132, § 3):

Γεγονέναι δὲ καὶ Δημόδοκον Κερκυραῖον
παλαιὸν μουσικόν, ὃν πεποικέναι Ἴλι-
ου τε πόρθησιν καὶ Ἀφροδίτης καὶ Ἥφαι-
στου γάμον

Жил и древний музыкант Демодок Керкирский, который создал [произведение] о разрушении Илиона и о свадьбе Афродиты и Гефеста.

Несмотря на то, что здесь вместо бога войны Ареса, упомянутого в «Одиссее», указывается Гефест, ясно, что эта информация — неточное воспроизведение сообщения, присутствующего в поэме Гомера⁹⁷. А то, что Демодок именуется музыкантом (ὁ μουσικός), то это явная модернизация, поскольку даже в эпоху Гомера применение этого слова к аэду было невозможно. Профессия аэда представлялась в архаичные времена важной, солидной и достойной. Уважение, с которым окружающие относились к ним, не идет ни в какое сравнение с положением музыканта в античном обществе⁹⁸. Когда в энциклопедии «Суда» сообщается о том, что Демодок поет о браке Афродиты и Ареса, то подразумевается, что содержание этого песнопения отличалось нравственной направленностью, поскольку его автор поет «не ради удовольствия и не ради того, чтобы доставить это чувство [слушателям], а отвращая их от низменных страстей» (οὐ διὰ τὸ ἡδὴ καὶ τὸ ἀποδέχεσθαι τοῦτο τὸ πάθος, ἀλλ' ἀποτρέπων αὐτοὺς παρανόμων ὀρέξεων. — *Suid. Lex. s. v.*). Такое толкование находилось в полном соответствии с архаичными представлениями о влиянии искусства аэдов. Даже спустя много времени, в совершенно

⁹⁵ При теле Гектора.

⁹⁶ В традиционном русском переводе упоминается иной инструмент — лира (*Гомер. Одиссея. Перевод с древнегреческого В. Жуковского. М., 1982. С. 94*).

⁹⁷ Это только одна из ошибок трактата Псевдо-Плутарха, которую можно было установить благодаря тому, что сохранился первоисточник. Можно только догадываться, как много и насколько серьезно другие отступления от протографов присутствуют в дошедшем до нас тексте этого сочинения.

⁹⁸ О социальном положении музыкантов в Древнем Мире см. гл. X, § 2–4.

иной эпохе, в абсолютном большинстве свидетельств о них вспоминают с почтением.

Так, Павсаний, описывая мраморный трон для статуи Аполлона Амиклейского⁹⁹, созданный скульптором Батиклом из Магнесии¹⁰⁰ (его деятельность датируют VI веком до н. э.), сообщает, что на одном из рельефов представлены различные фигуры: «На троне изображен хоровод Феаков и поющий Демодок¹⁰¹» (Φαιάκων χορός ἐστὶν ἐπὶ τῷ θρόνῳ, καὶ ᾄδων ὁ Δημοδόκος. — *Paus. Gr. descr.* III 18, § 11). Уважение к аэдам было обусловлено также особенностями основного жанра *οἴμυ*, торжественность и величавость которого, сопровождавшаяся патетикой, переносились на личности певцов. В этих случаях возникала хорошо известная ситуация, когда люди, далекие от «мастерской искусства», переносят на актеров, исполняющих определенные роли, характерные черты играемых ими образов. Подобная метаморфоза возможна во все времена, в том числе — и в античные. Хотя из той же архаичной эпохи доносятся свидетельства, подтверждающие, что аэдам не были чужды и человеческие пороки. Не случайно у Гесиода присутствует знаменательная фраза: «И аэд завидует аэду» (φθονέει καὶ ἀοιδὸς ἀοιδῷ. — *Hesiod. Op.* 26). Но это штрих из жизни аэдов вне их творчества. А оно накладывало на них печать благородства и некоей этической возвышенности. Во всяком случае именно этим можно объяснить, что, по свидетельству поздних источников, аэды предстают даже хранителями нравственности.

Действительно, в одном из вариантов предания о Клитемнестре, жене аргосского царя Агамемнона (предводителя греков в Троянской войне), изменившей ему с Эгистом, аэд выступает как страж добродетели (*Suid. Lex. s. v.*):

Ὅτι τὸ τῶν ἀοιδῶν γένος σῶφρον ἦν τὸ παλαιόν, καὶ φιλοσόφον διάθεσιν ἔχον. Ἀγαμέμνων γάρ τῇ Κλυταίμνηστρᾷ σῶφρονιστῆρα τοῦτον ἀφίησιν· ὃς πρῶτον ἀρετὰς γυναικῶν διερχόμενος ἐνέβαλλέ τινα φιλοτιμίαν εἰς καλοκαγαθίαν· εἶτα διατριβὴν παρέχων ἠδείαν ἀπεπλάνα τὴν διάνοιαν φαύλων ἐννοιῶν. διόπερ Αἴγισθος οὐ πρότερον διέφθειρε τὴν γυναῖκα, πρὶν τὸν ἀοιδὸν ἀποκτεῖναι.

[Общеизвестно], что в древности было племя аэдов, и оно имело славу мудрецов. Ведь Агамемнон направил такого наставника Клитемнестре [когда уехал. Наставник же], рассказывая, прежде всего, о добродетели женщины, сокрушал честолюбие ради нравственной чистоты. Затем, способствуя приятному времяпрепровождению, он уводил разум от нерадивых мыслей. Поэтому Эгист не совратил женщину пока не убил аэда.

Процитированный текст показывает, что составители энциклопедии «Суда» явно пользовались одним из ранних источников, в отличие от Секста Эмпирика, который пересказывая то же самое предание допускает явную оплошность (*Sext. Empir. Adver. math.* VI 11–12):

...εἴ ποτε ἀποδημοῖεν καὶ μακρὸν πλοῦν στέλλοιντο, ὡς πιστοτάτους φύλακας καὶ σῶφρονιστῆρας τῶν γυναικῶν αὐτῶν ἀπολείπειν τοῦς μουσικούς.

...когда они¹⁰² уезжали и отправлялись в долгое плавание, [был обычай] оставлять музыкантов [как] стражей и наставников для их жен.

⁹⁹ Амиклы — город в Лаконии со святилищем Аполлона.

¹⁰⁰ Μαγνησία — гористая область Фессалии.

¹⁰¹ В русском переводе не «хоровод», а «пляска» (*Павсаний. Описание Эллады. Т. I. С. 260*). Как известно, это два различных видов творчества.

¹⁰² То есть мужья.

Κλυταιμνήστρα γέ τοι παρήν ἀοιδός, ᾧ
πολλὰ ἐπέτελλεν Ἀγαμέμνων περὶ τῆς
κατὰ αὐτὴν σῶφροσύνης. ἀλλ' ὁ Αἴγισθος
πανούργος ὢν αὐτίκα τὸν ἀοιδὸν τοῦτον

ἄγων εἰς νῆσον ἐρήμην

*κάλλιπεν οἰωνοῖσιν ἔλωρ καὶ κῶρμα
γενέσθαι*¹⁰³.

εἶθ' οὕτως ἀφύλακτον λαβὼν τὴν Κλυ-
ταιμνήστραν διέφθειρεν...

Клитемнестре был в помощь [остав-
лен] аэд, которому Агамемнон по-
ручил [заботу] о ее благоразумии.
Но Эгист, будучи коварным, тотчас
этого аэда,

«изгоняя на пустынный остров,
бросил на съедение и добычу пти-
цам».

Затем он овладел беззащитной Кли-
темнестрой...

Здесь можно отметить такое же недопонимание архаичного отношения к аэду, которое было отмечено выше при обсуждении фрагмента из трактата Псевдо-Плутарха (*Ps.-Plut. De mus. 1132, § 3*). Аэд не мог быть назван «музыкантом», поскольку, как уже указывалось, представления о нравственных качествах аэдов и музыкантов были в корне различны¹⁰³. Кроме того, сам Секст Эмпирик, называя одну из книг своего труда *Πρὸς μουσικούς*, вкладывал в ее содержание идеи, направленные не «Против музыкантов», а «Против сведущих в музыке», иначе говоря — против тех, кто занимался теорией и эстетикой музыки. Об этом со всей очевидностью говорит текст его книги. Вместе с тем, хорошо известно, что область деятельности аэдов была бесконечно далека от того, чем занимались «сведущие в музыке». Ошибку Секста Эмпирика достаточно легко объяснить: она связана с тем, что в его время термин *ὁ μουσικός* подразумевал уже не только ученых-музыковедов, но и музыкантов-практиков. Поэтому он применил его и к аэдам, хотя в их времена ничего подобного не было. История музыки дает много примеров того, как одни и те же термины в разные эпохи применяются в различном значении.

Подобные наблюдения должны помочь понять, сколь неодинаковы были представления, касающиеся музыкальной жизни Древней Эллады в сменяющиеся друг друга исторические периоды.

Небезынтересен фрагмент из другого источника, в котором аэд Фемий (Φήμιος) говорит, как он научился своей профессии: «Я самоучка, бог вдохнул в мою душу различные “оймы”» (*αὐτοδίδακτος δ' εἰμί, θεὸς δέ μοι ἐν φρεσὶν οἴμας παντοίας ἐνέφυσεν. — Paus. Gr. descr. XXII 347–348*). Конечно, подобные случаи самообучения не исключены, но вряд ли следует считать их типичными. Комплекс материалов свидетельствует о том, что большинство навыков подобного рода приобреталось еще в семье, поскольку профессия зачастую передавалась «по наследству» — от отца к сыну. Скорее всего, именно так формировались профессиональные навыки аэдов. Возможно, что такой метод приобщения к специальности, без обращения к «постороннему», мог рассматриваться как некое самообразование.

¹⁰³ Это несоответствие с архаичными представлениями невозможно исправить, если даже *ὁ μουσικός* переводить не как «музыкант», а как «сведущий в музыке». Под последним определением чаще всего подразумевался теоретик музыки (см. том I, гл. VI, § 4 «е»), который, естественно, не имел никакого отношения к деятельности аэдов. Уже не говоря о том, что от эпохи расцвета их творчества не сохранилось (да и не могло сохраниться) никаких сведений о теории музыки. Таким образом, можно констатировать, что в тексте Секста Эмпирика присутствует несоответствие между архаичным обликом аэда и используемым для него определением профессии.

Упомянутый аэд Фемий Итакский (Φήμιος ὁ Ἰθακῆσιος)¹⁰⁴ также появляется и в «Одиссее» Гомера, где он именуется «божественным аэдом» (θεῖος αἰοδός — Ibid. XVI 252). Естественно, что у него должен был быть и соответствующий инструмент. Поэтому на одном из пиров распорядитель, названный в тексте поэмы глашатаем, «вложил распреkrасный кифарис в руки Фемия» (κῆρυξ δ' ἐν χερσὶν κίθαριν περικαλλέα θῆκεν Φημίῳ — Ibid. I 153–154). О его творческом наследии практически ничего неизвестно, за исключением единственного сохранившегося известия, способного хотя бы минимально заполнить этот пробел. Оно содержится в трактате Псевдо-Плутарха: «Фемий Итакский создал [творение, посвященное] возвращению из-под Трои тех, кто вернулся вместе с Агамемноном» (Φήμιον Ἰθακῆσιον νόστον τῶν ἀπὸ Τροίας μετ' Ἀγαμέμνονος ἀνακομισθέντων ποιῆσαι. — *Ps.-Plut. De mus.* 1132, § 3). Безусловно, это сообщение вряд ли может удовлетворить интерес к творческому наследию аэдов. Но, к сожалению, уцелевшие источники пока не предоставляют ничего другого.

До нас дошло лишь одно позднее свидетельство, в котором после перечисления вышеупомянутых творений Демодока и Фемия сказано: «Текст ранее указанных сочинений не свободный и не лишенный метра, а как [было в эпоху] Стесихора и древних творцов мелоса, — создавая слова, они добавляли к ним мелосы» (οὐ λελυμένην δ' εἶναι τῶν προειρημένων τῆν τῶν ποιημάτων λέξιν καὶ μέτρον οὐκ ἔχουσαν, ἀλλὰ καθάπερ Στησιχόρου τε καὶ τῶν ἀρχαίων μελοποιῶν οἱ, ποιοῦντες ἔπη, τοῦτοις μέλη περιετίθεσαν. — *Ps.-Plut. De mus.* 1132 B, § 3).

Анализируя это сообщение, нужно учитывать, что оно создано в позднеантичную эпоху (если не позже) и, очевидно, состоит из фрагментов, заимствованных из самых разных источников и неизвестно, насколько точно они передаются. Вполне возможно, что некоторые из них являются лишь отрывками более подробных сообщений. Именно эти качества проявляются и в процитированном отрывке, где говорится, что тексты аэдов были ритмически организованы, а музыка сочинялась уже «под слова». Кроме того, что эта информация весьма отрывочна, она не лишена «белого пятна», поскольку невозможно понять: сочиняли ли стихи и музыку сами аэды или это делали другие поэты и музыканты, а аэды были только исполнителями.

Автор этих строк прекрасно сознает, что такая постановка вопроса, касающаяся архаичной и ранней Античности, выглядит в настоящее время более чем странно. Ведь уже давно общепринята иная точка зрения, согласно которой в исследуемую эпоху существовали уникальные мастера, являвшиеся творцами «на все руки»: каждый из них сочинял и стихи, и музыку, сам пел созданное им песнопение, а если понадобится, то мог его еще и «протанцевать». Однако в следующем разделе будут представлены аргументы, ставящие под сомнение это всеобщее мнение. Поэтому целесообразно оставить пока этот вопрос открытым, а позже вернуться к его обсуждению.

Итак, источники подтверждают, что по представлениям эллинов аэды были уже несколько отделены от мифических персонажей, хотя зачастую находились с ними в контакте. Правда, очень редко при упоминании аэдов можно встретить традиционный подход, распространенный в архаичные времена на все без исключения творческие личности, которые считались детьми Аполлона и муз. Так, например, у Гесиода можно прочесть (*Hesiod. Theog.* 94–95):

¹⁰⁴ Итака (Ἰθάκη) — остров в Ионийском море с главным городом того же названия.

«От муз и далеко разящего Аполлона
На земле происходят мужи аэды и кифаристы»
(ἐκ γὰρ Μουσάων καὶ ἐκηβόλου Ἀπόλλωνος
ἄνδρες ἀοιδοὶ ἔασιν ἐπὶ χθόνα καὶ κιθαρισταί).

Но в большинстве источников на аэдов такое толкование не распространяется, хотя никто не сомневался в постоянном воздействии небожителей на их творческую деятельность. Иначе говоря, аэды были подвержены их влиянию так же, как и все смертные поэты и музыканты. Это лишь доказательство того, что эпоху аэдов уже частично отделяли от мифологической эры, но относили ее к глубокой древности. Здесь самый важный аргумент — отсутствие у аэдов генеалогической связи с олимпийцами. Поэтому совершенно справедливо каждого аэда в позднеантичные времена именовали «древним музыкантом» (παλαιὸς μουσικός. — *Ps.-Plut. De mus.* 1132, § 3). Возможно, именно из-за этого об аэдах сохранилось слишком мало сведений и всего несколько имен. Не случайно в энциклопедии «Суда» о них сообщается, что «мудрый род аэдов существовал в старину и находился на положении мудрецов» (τὸ τῶν ἀοιδῶν γένος σῶφρον ἦν τὸ παλαιόν, καὶ φιλοσόφων διάθεσιν ἔχον. — *Suid. Lex. s. v.*).

Когда же после эпохи аэдов прошло много исторического времени и в искусстве научились по-новому отражать действительность, творчество аэдов нередко воспринималось как нечто декоративное, далеко не всегда соответствующее подлинной жизни. Тогда у Аристотеля уже можно было прочесть: «Лгут много аэды» (πολλὰ ψεύδονται ἀοιδοί. — *Aristot. Metaph.* 983a, 4). Но это был уже иной художественный век, требовавший нового искусства.

Весьма условно, границу, знаменующую собой завершение эпохи аэдов, можно провести по творчеству Ариона Метимнского¹⁰⁵. Безусловно, как и все исторические рубежи в сфере искусства, она должна рассматриваться только как символическая. Но «отец истории» Геродот именно Ариона еще называет «аэдом» (см. далее), а ведь согласно сложившимся в науке историко-хронологическим представлениям их разделяет период всего в полтора столетия. Это может свидетельствовать о том, что такое определение творчества Ариона соответствовало его времени. О наследии этого аэда, как и подобных ему мастеров, не сохранилось практически никаких сведений.

Действительно, единственное уцелевшее сообщение подобного рода — это небольшая статья в энциклопедии «Суда» (*Suid. Lex. s. v.*):

Ἄριων Μηθυμναῖος, λυρικός, Κυκλέως υἱός, γέγονε κατὰ τὴν λη΄ Ὀλυμπιάδα. τινὲς δὲ καὶ μαθητὴν Ἀλκμᾶνος ἱστόρησαν αὐτόν. ἔγραψε δὲ ᾠσμάτα, προίμια εἰς ἔπη β΄. λέγεται καὶ τραγικοῦ τρόπου εὐρετὴς γενέσθαι, καὶ πρῶτος χορὸν στήσαι, καὶ διθύραμβον ᾄσαι, καὶ ὀνομάσαι τὸ δόμενον ὑπὸ τοῦ χοροῦ, καὶ Σατύρους εἰσενεγκεῖν ἔμμετρα λέγοντες.

Арион Метимнский, сын Киклея, лирик, жил в 35-ю Олимпиаду. Некоторые утверждали, что он сын Алкмана. Он написал асмы, [а также] вступления к двум эпическим поэмам. Утверждается [к тому же], что он — изобретатель трагического стиля, первый учредил хор, спел дифирамб, дал название тому, что пелось хором, и вывел [на сцену] сатиров, говорящих стихи.

Анализ излагаемых здесь сведений провести достаточно просто.

¹⁰⁵ Метимна (Μήθυμνα) — город на северном побережье острова Лесбос.

Согласно принятым хронологическим нормам 35-я Олимпиада происходила в 640 году до н. э.¹⁰⁶. Что же касается сообщения о родстве Ариона с поэтом Алкманом, то проверить это по другим источникам невозможно. Во всяком случае, в статье «Суды», посвященной Алкману, об этом ничего не сказано¹⁰⁷, что весьма странно, поскольку упоминание здесь знаменитого среди эллинов Ариона было бы весьма важно для понимания личности его отца. Вообще же, указание на родственную связь поэтов двух поколений весьма напоминает столь популярные в преданиях генеалогические цепи, связывающие полумифических мастеров искусств с Аполлоном и музами.

Весьма интересна информация процитированной статьи «Суды», касающаяся сообщения о том, что Арион «написал асмы, [а также] вступления к двум эпическим поэмам» (ἔγραψε δὲ ἄσματα, προίμια εἰς ἔπη β'). Если термин «асма» (τὸ ἄσμα, от глагола ᾄδειν — «петь») может означать только песню, то «эпос» (τὸ ἔπος, от глагола ἔπω — «говорить», «называть») в основном связан со сферой повествования, а не с распеваем слов. Правда, производное от него существительное «эпос» (τὸ ἔπος — «слово», «стихотворная строка»), особенно во множественном числе (τὰ ἔπη), зачастую указывает на «стихи» и даже «эпические сказания», которые в древности нередко могли распеваться теми же аэдами. В таком, близком к музыкальному значению различные формы глагола ἔπω иногда встречаются у Гомера (см., например, *Hom. Od. VIII 91; XVII 519*). Поэтому, если даже допустить, что в обсуждаемой статье «Суды» об Арионе также подразумевается поющая эпическая поэма, то возникает другой вопрос. Ведь в тексте сказано о вступлениях (τὰ προίμια) к этим эпическим поэмам, а иначе говоря — об инструментальных прелюдиях, предворяющих вокальную часть произведения. Можно ли отсюда делать далеко идущие выводы?

Конечно, подобные соображения нуждаются еще в многократной проверке, но пока можно весьма условно предполагать: если анализируемый текст «Суды», явно заимствованный из какого-то более раннего источника, действительно отражает реальное положение дел в эпоху жизни Ариона, то появляются некоторые основания допускать, что он занимался и сочинением инструментальной музыки. Но такая гипотеза сразу наталкивается на ряд контраргументов, также присутствующих в том же тексте, которые вызывают серию вопросов, остающихся без ответов.

В статье сказано, что Арион «написал» (ἔγραψε) «асмы» и вступления к эпическим поэмам, а это должно обозначать нотную запись как песнопения, так и инструментальную интродукцию к ним. Однако говорить об античной нотации во времена, которыми сейчас датируется жизнь Ариона, значит противоречить известным фактам античной музыкальной жизни¹⁰⁸. Следовательно, по представлениям создателей энциклопедии «Суда» или согласно бывшим в их распоряжении источникам Арион «записал» лишь текст, исполняемых им песнопений. А это типичная для древности черта — отождествлять исполнителя со всеми авторами, участвовавшими в создании произведения, с поэтом и композитором¹⁰⁹.

¹⁰⁶ Бикерман Э. Указ. соч. С. 100.

¹⁰⁷ Эта статья будет процитирована в следующем разделе.

¹⁰⁸ Подробнее об этом см.: Герцман Е. Следы встречи двух музыкальных цивилизаций. СПб., 2018. Т. II. С. 584–598.

¹⁰⁹ Подробнее об этом см. гл. III, passim.

Указание же, касающееся «изобретения трагического стиля», само по себе весьма фантастическое, поскольку сам факт такого «открытия» — категория вненаучная, подобная «изобретению» лада, тональности, конкретной музыкальной формы и т. д. Как известно, все эти смысловые единицы художественного языка формируются в процессе исторического развития творческого мышления и регулируются объективными факторами. Сообщение, содержащееся в статье «Суды», следует понимать в качестве указания на Ариона как на первого создателя трагедии, хотя истории он не может быть известен. Наука способна лишь представить документально подтвержденный самый ранний известный ей образец этого жанра или его первое исполнение. Однако ни того, ни другого в рассматриваемом сообщении нет. Более того, в античных источниках на «первооткрывателя» трагедии претендует не только Арион. Вот лишь один из них: «Алкей, афинянин, автор трагедий, которого некоторые хотят представить первым трагиком¹¹⁰» (Ἀλκαῖος, Ἀθηναῖος, τραγικός, ὃν τινες θέλουσι πρῶτον τραγικὸν γεγῶναι. — *Soud. Lex. s. v.*). Поэтому и данное утверждение «Суды» относительно Ариона нужно понимать лишь как одно из многочисленных мнений, существовавших в Античности.

К таким же сообщениям следует отнести известие о том, что Арион «первый учредил хор» и «спел дифирамб»¹¹¹. Конечно, это еще одно сообщение, которое не следует понимать буквально. Для современников же оно, очевидно, «подкреплялось» в процитированном тексте именем отца — Киклея. Представляется, что именно поэтому Арион объявлен сыном Киклея. Ведь это «говорящее» имя, восходящее к глаголу κικλέω («располагаться кругообразно»). От него также возникло и существительное ὁ κύκλος (буквально: «круг»), по которому выстраивался хор античной трагедии в древнейшую эпоху. Поэтому есть все основания предполагать, что «родословная деталь» из статьи «Суды» возникла ради убедительности изложенного в ней содержания.

Следовательно, со строго научной точки зрения вся приведенная информация весьма шаткая.

Так чем же все-таки был известен Арион, если ни в одном античном источнике нет обоснованных сведений о его творческой деятельности? Речь идет не о «мифологической аргументации», а о сообщениях, способных убедить в том, что они отражают реальные факты. Наиболее же правдоподобная информация связана с содержанием одного рассказа, самый ранний вариант которого дошел до нас в «Истории Геродота». Поскольку это главный источник, благодаря которому имя Ариона осталось в памяти потомков, целесообразно привести его полностью (*Herod. Hist. I 23–24*):

Ἀρίωνα τὸν Μηθύμναϊὸν ἐπὶ δελφῖνος Ἀριон Метимнский был вынесен на ἐξενειχθέντα ἐπὶ Ταίναρον, ἔοντα κιθάρ- дельфине на берег у Тенара. Среди

¹¹⁰ Этого Алкея, как и некоторых других (см. следующую главу), не следует путать со знаменитым поэтом Алкеем, который в том же источнике характеризуется как «Алкей Митиленский, [а] потом Афинский» (Ἀλκαῖος, Μυτιληναῖος, εἶτα Ἀθηναῖος. — *Soud. Lex. s. v.*)

¹¹¹ Хотя на закате Античности Климент Александрийский, передавая существовавшие представления о таких «первопроходцах», писал: «Дифирамб же создал Лас Гермионский» (Διθύραμβον δὲ ἐπενόησεν Λάσσοσ Ἐρμιονεύσ. — *Clem. Alex. Strom. I 15 // PG 8, col. 792*).

ῳδὸν τῶν τότε ἑόντων οὐδενὸς δεύτερον. καὶ διθύραμβον πρῶτον ἀνθρώπων τῶν ἡμεῖς ἴδμεν ποιήσαντά τε καὶ ὀνομάσαντα καὶ διδάξαντα ἐν Κορίνθῳ.

Τοῦτον τὸν Ἀρίονα λέγουσι, τὸν πολλὸν τοῦ χρόνου διατρίβοντα παρὰ Περιάνδρῳ, ἐπιθυμήσαι πλωσαὶ ἐς Ἰταλίην τε καὶ Σικελίην, ἐργασάμενον δὲ χρήματα μεγάλα θελήσαι ὀπίσω ἐς Κόρινθον ἀπαικῆσθαι. ὀρμάσθαι μὲν νῦν ἐκ Τάραντος, πιστεύοντα δὲ οὐδαμοῖσι μᾶλλον ἢ Κορινθίοισι μισθώσασθαι πλοῖον ἀνδρῶν Κορινθίων. τοὺς δὲ ἐν τῷ πελάγει ἐπιβουλεύει τὸν Ἀρίονα ἐκβαλόντας ἔχειν τὰ χρήματα. τὸν δὲ συνέντα τοῦτο λίσσεσθαι, χρήματα μὲν σφι προίεντα, ψυχὴν δὲ παραιτούμενον. οὐκὼν δὴ πείθειν αὐτὸν τούτοισι, ἀλλὰ κελεύειν τοὺς πορθμέας ἢ αὐτὸν διαχρᾶσθαι μιν, ὡς ἂν ταφῆς ἐν γῆ τυχῆ, ἢ ἐκπῆδᾶν ἐς τὴν θάλασσαν τὴν ταχίστην.

Ἀπειληθέντα δὴ τὸν Ἀρίονα ἐς ἀπορίην παραιτήσασθαι, ἐπειδὴ σφι οὕτω δοκέοι, περιδεῖν αὐτὸν ἐν τῇ σκευῇ πάσῃ στάντα ἐν τοῖσι ἑδωλίοισι ἀείσας δὲ ὑπεδέκετο ἑωυτὸν κατεργάσασθαι. καὶ τοῖσι ἐσελθεῖν γὰρ ἡδονὴν εἰ μέλλοιεν ἀκούσεσθαι τοῦ ἀρίστου ἀνθρώπων ἀοιδοῦ, ἀναχωρήσαι ἐκ τῆς πρύμνης ἐς μέσην νέα. τὸν δὲ ἐνδύοντα τε πᾶσαν τὴν σκευὴν καὶ λαβόντα τὴν κιθάρην, στάντα ἐν τοῖσι ἑδωλίοισι διεξελεῖν νόμον τὸν ὄρθιον, τελευτῶντος δὲ τοῦ νόμου ῥῖψαι μιν ἐς τὴν θάλασσαν ἑωυτὸν, ὡς εἶχε, σὺν τῇ σκευῇ

живших тогда [аэдов] не было второго [такого выдающегося]. Насколько нам известно, он первый из людей создал дифирамб, назвал [его так] и представил [слушателям] в Коринфе¹¹².

Говорят, что этот Арион длительное время провел у Периандра¹¹³, [затем] он возжелал отплыть в Италию и Сицилию, а заработав [там] большие деньги, захотел вернуться в Коринф. Так вот, устремляясь из Таранта¹¹⁴ и никому не доверяя больше чем коринфянам, он нанял судно коринфских людей, а они тайно замыслили выбросить Ариона в море [и] завладеть [его] деньгами. Оказавшись вместе [с ними в море], он умолял, чтобы они взяли деньги, но вымаливал жизнь. Однако он никак [не мог] убедить их. Корабельщики велели [ему]: либо он умерщвляет себя [сам], чтобы [потом] получить погребение в земле, либо он быстро прыгает в море.

Загнанный Арион, оказавшись в безвыходном положении, предложил им такое: позволить ему во всей одежде [подобающей аэду], спеть стоя на скамьях гребцов, и он обещает [затем] сам совершить [то, что было указано ему корабельщиками]. Поскольку им предстояло удовольствие прослушать наилучшего аэда среди людей, они отошли от кормы на середину корабля. А он оделся в полный наряд [аэда], взяв кифару и встав на скамьи гребцов, исполнил «высокий ном»¹¹⁵.

¹¹² В опубликованном последнем русском переводе сочинения Геродота окончание этого предложения дано так: «...первый стал сочинять дифирамб, дал ему имя и обучил хор для постановки в Коринфе» (*Геродот*. История в девяти книгах. С. 17). Однако в греческом тексте отсутствует упоминание о хоре и о «постановке». И это совершенно естественно, поскольку дифирамб был не только хорovým жанром, но и сольным. Не случайно здесь используется глагол διδάσκω, который по своей семантике может предполагать не только «обучать» и «изучать», но и «представлять». См.: *A Greek-English Lexicon*. Compiled by Liddel H. G. and Scott R. With a Revised Supplement. Oxford, 1996 (В дальнейшем — LS). P. 421–422.

¹¹³ Периандр — тиран Коринфа.

¹¹⁴ Тарант — раннее название города, расположенного в Южной Италии (впоследствии — Тарент).

¹¹⁵ Вариант этого рассказа — в одном из опусов Плутарха Херонейского, в котором уделено много внимания дельфинам, отличается также и тем, что там упоминается не «высокий ном» (νόμον τὸν ὄρθιον), а «пифийский ном» (τὸν νόμον Πυθικόν. — *Plut. Sept. Sap. Conv.* 161c, § 18).

πάση, καὶ τοὺς μὲν ἀποπλέειν ἐς Κόρινθον, τὸν δὲ δελφίνα λέγουσι ὑπολαβόντα ἐξενεῖκαι ἐπὶ Ταίναρον.

ἀποβάντα δὲ αὐτὸν χωρέειν ἐς Κόρινθον σὺν τῇ σκευῇ, καὶ ἀπικόμενον ἀπηγγέσθαι πᾶν γεγονός. Περίανδρον δὲ ὑπὸ ἀπιστίης Ἄριονα μὲν ἐν φυλακῇ ἔχειν οὐδαμῆ μετιέντα.

ἀνακῶς δὲ ἔχειν τῶν πορθμένων. ὡς δὲ ἄρα παρῆναι αὐτοῦς, κληθέντας ἱστορέεσθαι εἴ τι λέγοιεν περὶ Ἄριονος, φημένων δὲ ἐκείνων ὡς εἶη τε σῶς περὶ Ἰταλίην καὶ μιν εὖ πρήσσοντα λίποιν ἐν Τάραντι, ἐπιφανῆσαι σφι τὸν Ἄριονα ὥσπερ ἔχων ἐξεπήδησε· καὶ τοὺς ἐκπλαγέντας οὐκ ἔχειν ἔτι ἐλεγχόμενους ἀρνέεσθαι.

ταῦτα μὲν νῦν Κορίνθιοί τε καὶ Λέσβιοι λέγουσι, καὶ Ἄριονος ἐστὶ ἀνάθημα χάλκεον οὐ μέγα ἐπὶ Ταίναρον ἐπὶ δελφίνος ἐπεὶ ἄνθρωπος.

Из этого обширного повествования историк музыки может сделать только один-единственный вывод: в нем Арион представлен только в качестве певца. Ведь в приведенном рассказе нет ничего, что указывало бы на него, как на поэта и композитора, создавшего то, что он распевал.

Таким образом, приходится констатировать, что заключительный этап истории аэдов, как и весь предыдущий период расцвета их творческой деятельности, запечатлен в источниках так, что их анализ оставляет много неизвестного. Поэтому в целом для истории музыки этот период еще во многом остается тайной.

Когда же он завершил ном, то сам бросился в море, как был во всей одежде [аэда], а те поплыли в Коринф. Говорят, что дельфин подхватил [Ариона], чтобы вынести его на берег у Тенара.

[На берегу] он слез [с дельфина и] отправился в Коринф в [той специальной] одежде, а достигнув [города], рассказал обо всем случившемся. Но Периандр не поверил, [приказав] не отпускать Ариона, заключить его под стражу и тщательно держать среди приведенных [других преступников].

Когда же [корабельщики] прибыли [в Коринф, их] просили сообщить, что-либо об Арионе. Они сказали, что он был невредимым в Италии, и они оставили [его] в хорошем здравии в Таранте. Тогда перед ними появился Арион, одетый [в одежду, в которой] прыгнул [в море]. Потрясенные, они не смогли отрицать того, что было поведано [Арионом].

Это рассказывают коринфяне и лесбосцы. А на Тенаре есть небольшой медный жертвенник — дар Ариона: человек, находящийся на дельфине.

ГЛАВА III НОВОЕВРОПЕЙСКИЕ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ МИФЫ

§ 1

Кто такой «поэт»?

Завершив краткий обзор мифологического музыкознания, как будто появляются все основания для начала изложения той истории античной музыки, которая дошла до нас не в мифах и преданиях, а в свидетельствах, зафиксированных в конкретных документах и созданных современниками или их потомками (как близкими, так и далекими). Однако сопоставление материала, освещающего подлинную историю античной музыки, с некоторыми сложившимися в науке воззрениями вызывает определенные сомнения в достоверности последних. Особенно это касается проблемы взаимодействия поэзии и музыки на ранних исторических этапах художественной жизни древности. Такое обстоятельство вынуждает временно прервать естественный ход изложения ради того, чтобы прояснить некоторые важные аспекты.

Принято считать, что архаичный период античного искусства характеризовался той особенностью, которая получила наименование «художественного синкретизма». Под данным термином понимается неразрывное взаимодействие поэзии, музыки и танца, а самым типичным и наиболее распространенным результатом художественного творчества были произведения, в которых выразительные средства этих искусств действовали совместно. Конечно, вряд ли следует сомневаться, что изредка могли возникать их «дуэты» (распевающаяся поэзия без танца или танец под инструментальную музыку без пения) или их «сольные выступления» (чтение стихов, игра на каком-либо инструменте или танец, сопровождаемый, например, хлопками, и т. д.). Однако всегда утверждается, что не они отражали особенность эпохи, а являлись лишь незначительными отклонениями от типичных ее художественных синкретических форм. Очевидно, по этой причине сведения о таких произведениях почти не сохранились. Сообщениями же о постоянном взаимодействии трех искусств наполнены почти все источники. При этом необходимо постоянно помнить, что в основе этой информации лежат воззрения на архаику значительно более поздних античных поколений, поскольку в распоряжении науки нет свидетельств современников тех далеких эпох. Следовательно, нужно учитывать это обстоятельство, поскольку дошедшие до нас взгляды на искусство далекой древности неотделимы от того образа старины, который сформировался много столетий спустя в античном обществе. А он у поздних античных поколений характеризовался

уважением, почтением и даже восхищением. Подобное видение древности не могло не наложить отпечаток и на представления, сложившиеся в науке. Поэтому при анализе свидетельств нужно по возможности выявлять более поздние «наслоения», что является весьма сложной задачей.

Подход классической и постклассической античности к архаичному искусству наложил свой отпечаток и на терминологию, посредством которой древние авторы передают сведения о художественных событиях того исторического периода. Сформировавшийся тогда терминологический арсенал ощутил на себе все тенденции данного направления и в том числе влияние идеи о неразрывной связи трех искусств. В результате, семантика терминов была построена в соответствии с этим воззрением, и одна из трудностей состоит в том, что в каждом отдельном случае необходимо устанавливать, насколько она соответствует контексту сообщения. Другая трудность обусловлена сменами эпох, когда в новых источниках сохраняются издавна принятые термины, но нередко уже с несколько иным содержанием. В то же самое время работали другие писатели, склонные использовать терминологические единицы в традиционном значении. Сюда же следует добавить, что если какой-либо из терминов начинал использоваться в непривычной для него сфере, то после «акклиматизации» в новых условиях в нем могли появляться не только своеобразные и неожиданные смысловые оттенки, но и достаточно радикальные изменения содержания. Так постепенно возникла знаменитая терминологическая полисемантика, столь характерная для античного искусствознания в целом и для каждой его области. Именно по столь многоликому, дошедшему до нас сложному и асинхронному своду по-разному трактовавшихся терминов необходимо понять особенности художественной жизни и творческого мышления не только времен архаики, но и более поздних исторических периодов.

Поэтому нет ничего удивительного в том, что спустя много столетий, когда европейская наука стала изучать различные сферы античной жизни (в том числе и музыкальной), появились все условия для недопонимания или даже неверного толкования многих важнейших терминов. Это не могло не влиять на выводы исследователей. Поэтому при анализе конкретного материала необходимо тщательное обсуждение каждого отдельного случая. Но такая методика изучения создает вынужденные «тематические перемены», вклинивающиеся в последовательный обзор художественно-исторического процесса. Поэтому представляется целесообразным вначале попытаться понять подлинную суть важнейшей терминологической группы, поскольку от верного ее толкования зависит точное понимание целой области знания. Затем можно будет уже без отклонений приступить к непосредственному освоению музыкально-исторических проблем.

К такой группе относятся столь важные термины, как прилагательное *λύρικος* («лирический», нередко выступающее и в качестве существительного) и *τὸ μέλος* («мелос»), а также *ὁ ποιητής* («поэт») и *ἡ ποίησις* («поэзия»)¹. Их семантика традиционно представляется общеизвестной, хотя при ближайшем ее рассмотрении все выглядит совершенно иначе. В историко-филологической науке в течение нескольких столетий (начиная чуть ли не с эпохи Возрождения) активного изучения Античности сформировался ряд воззрений, касающихся объектов, определяемых этими терминами. Они яс-

¹ В данном случае приведены самые обычные значения этих терминов.

нее всего излагаются в учебниках, предназначенных для будущих антиковедов.

Так, в одном из них можно прочесть: «Название “лирика” — греческое, происходит от названия струнного инструмента лира и предполагает исполнение песни под аккомпанемент лиры...; обычно же лирическая песня у греков называлась “мелос” и это слово распространилось на весь жанр. Из этого видно, что *лирическую поэзию в древности и не представляли в течение долгого времени в отрыве от пения... Таким образом, поэт должен был в себе совмещать и автора слов, и композитора, и хормейстера...*»². В дальнейшем станет очевидно, что, согласно такому взгляду, поэты были не только композиторами и хормейстерами, но также и певцами, поскольку сложилось мнение, что «*древность не знала различия между песней и стихотворением*»³. Конечно, это явно неудачное объяснение той ситуации, которую хотели представить авторы данного утверждения. Ведь согласно ему человек в древности не в состоянии был различать произносится стихотворение или поется песня с этими же словами.

Вместе с тем, совершенно очевидно, что античные авторы обсуждали разницу между неодинаковыми формами исполнения: прозаической, стихотворной и поющей. Это делалось не только для того, чтобы лучше понять их отличия, но также для выяснения причин сосуществования столь различных типов выражения и их взаимодействия. Так, например, у Страбона можно прочесть (*Strabo. I 2, 6*):

Καὶ τὸ αἰεῖδεν δὲ ἀντὶ τοῦ φράζειν
τιθέμενον παρὰ τοῖς πάλαι ταῦτο τοῦτο
ἐκκαρτερεῖ, διότι πηγὴ καὶ ἀρχὴ φρά-

То, что у древних было установлено
[говорить] «петь» вместо «фразировать»⁴, свидетельствует о том, что

² Радциг С. И. История древнегреческой литературы. М., 1969. С. 118–119 (курсив мой — Е. Г.). Однако нельзя не отметить, что в данном вопросе существует некоторая неразбериха, поскольку иногда в публикациях появляется определение конкретной области античной поэзии, называемой «декламационной лирикой» (см.: Лосев А. Ф. Классическая лирика. Мелос — VII–VI вв. до н. э. // Античная литература. М., 1973. С. 72–78). Значит термин «лирика» некоторые исследователи распространяют и на ту литературу, исполнение которой не связано с лирой.

³ Чистякова Р. А., Вулих Н. В. История античной литературы. М., 1972. С. 60 (курсив мой — Е. Г.). Более того, на основе такого подхода еще в XIX в. сформировалось представление, что вначале были исключительно певцы и лишь спустя много столетий «певец ощутил себя поэтом», а в результате — «анонимный певец эпических песен сменяется поэтом» (Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Ленинград, 1940. С. 7).

⁴ Полисемантический греческий глагола φράζω имеет бесконечно много значений (достаточно сказать, что филологи насчитывают их более 20, см. LS. P.1952–1953). Он появляется, как правило, в тех случаях, когда указывается на необходимость «отделять» и «отчеканивать» одно слово от другого, «соблюдать» членораздельность высказывания, то есть когда речь идет о выразительности произношения. Представляется, что русский глагол «фразировать» (этимология которого восходит к греческому φράζω), достаточно четко передает основной смысл слова в данном контексте. Не случайно производное от φράζω существительное ἡ φράσις («фрасис») обозначает «способ выражения», «стиль». И уж, конечно, бессмысленно переводить φράζω как «говорить» (см.: Страбон. География. С. 24), поскольку он обозначает не просто «говорить», а «говорить» (λέγω) неким особым образом. Во всяком случае опубликованный русский перевод получился в полном согласии с парадоксально-ошибочной идеей, принятой в классической филологии (см. сноску 3 данной главы и относящийся к ней текст): «древние употребляли слово “петь” вместо “говорить”»,

σεως κατεσκευασμένης καὶ ῥητορικῆς ὑπῆρξεν ἢ ποιητικῆ. αὕτη γὰρ προσεχρήσατο τῷ μέλει κατὰ τὰς ἐπιδείξεις· τοῦτο δ' ἦν ᾠδὴ ἢ λόγος μεμελισμένος, ἀφ' οὗ δὴ ῥαψωδίαν τ' ἔλεγον καὶ τραγωδίαν καὶ κωμωδίαν. ὥστ' ἐπειδὴ τὸ φράζειν πρῶτιστα ἐπὶ τῆς ποιητικῆς ἐλέγετο φράσεως, αὕτη δὲ μετ' ᾠδῆς τὸ ἀείδειν αὐτοῖς τὸ αὐτὸ τῷ φράζειν ὑπῆρξε παρ' ἐκείνοις. καταχρησάμενων δ' αὐτῶν θατέρω καὶ ἐπὶ τοῦ πεζοῦ λόγου, καὶ ἐπὶ θάτερον ἢ κατάχρησις διέβη. Καὶ αὐτὸ δὲ τὸ πεζὸν λεχθῆναι τὸν ἄνευ τοῦ μέτρου λόγον ἐμφαίνει τὸν ἀπὸ ὕψους τινὸς καταβάντα καὶ ὀχήματος εἰς τοῦδαφος.

поэзия являлась источником и началом украшенного стиля. Ведь она⁵ пользовалась песней для демонстрации [своей красоты]. Это была «ода», или омузыкаленная речь, от которой произошли «рапсодия», «трагедия», «комедия». Поскольку первоначально «фразировать» говорилось в отношении поэтической фразировки, поэтому у них исполнение песни⁶ являлось тем же самым, что и фразировка. Когда же они использовали [этот термин] по другому и в отношении прозаической речи, то его применение перешло и на иную [форму произношения⁷]. Это показывает, что прозой называлась речь без метра, спускающаяся с некой высоты и одухотворенности⁸ на землю.

Перед нами один из многих текстов, показывающих, как нелегко было теоретически осмыслить отличие обычной разговорной речи от поэтической. Для этого пришлось сравнивать поэзию с музыкой. Причем, задача состояла не в том, чтобы объяснить разницу музыкального «звукодвижения» при пении и разговорного, а ради демонстрации необычности метрически систематизированного произношения. Иначе говоря, упоминание о музыке понадобилось в качестве побочного средства, указывающего на некую «разукрашенность» пения, словно присутствующую в стихах, но отсутствующую в обыденной речи. Эту особенность Страбон определяет как способность «фразировать», то есть выразительно произносить благодаря определенной метрической конструкции. Скорее всего, такое объяснение предназначалось для самых широких слоев читателей, тогда как профессиональное обоснование происходило путем знакомства со столь сложной областью знания как поэтическая метрика. Пусть приведенный фрагмент Страбона — позднее свидетельство, показывающее сложности, стоявшие при научном освещении разницы между пением, стихотворной декламацией и прозаической, но оно означает, что отличие между ними хорошо осознавалось самыми различными слоями населения.

Да и сам приверженец старины Платон, вкусы которого ориентировались по сформировавшимся воззрениям на эпоху художественного синкретизма, подтверждает, что как в его время, так и прежде существовала не только поющая, но и декламирующаяся поэзия (*Plat. Leg. VII 810b–c*):

что может подтвердить, что в античности якобы не понимали разницы между пением и разговором.

⁵ То есть поэзия.

⁶ Буквально: «пение с помощью песни».

⁷ То есть на прозаическую речь.

⁸ Строго говоря, семантика τὸ ὄχημα не соответствует «одухотворенности», а подразумевает некую «подвижность» речи, способную в зависимости от передаваемой мысли варьироваться в самых разнообразных формах, недоступных обычной прозе. Но в данном случае τὸ ὄχημα выступает как некий синоним τὸ ὕψους («высота») и поэтому показался целесообразным именно такой вариант — «одухотворенность».

πρὸς δὲ δὴ μαθήματα ἄλυρα ποιητῶν
κείμενα ἐν γράμμασι, τοῖς μὲν μετὰ
μέτρων, τοῖς δ' ἄνευ ῥυθμῶν τμημάτων,
ἃ δὴ συγγράμματα κατὰ λόγον εἰρημένα
μόνον, τητῶμενα ῥυθμοῦ τε καὶ ἁρμονίας.

Относительно же изучения текстов
нелиричных авторов в записях как в *метрах*, так и без ритмических *подразделений*, которые записаны только *сказанным словом*, лишённые ритма и гармонии.

Здесь подразделяются несколько групп текстов ἄλυρα ποιητῶν — то есть авторов, создававших их не для пения в сопровождении лиры. Первая из них — это тексты μετὰ μέτρων (буквально: «с метрами»), а иначе — стихи. Другая — ἄνευ ῥυθμῶν τμημάτων («без ритмических делений») и следовательно — проза τητῶμενα ῥυθμοῦ τε καὶ ἁρμονίας («лишённая ритма и гармонии»), что подразумевает отсутствие стихотворных размеров и музыки. Последняя группа, по мнению философа, является просто λόγον εἰρημένα («сказанным словом»). Такое свидетельство приверженца традиционных взглядов служит ещё одним убедительным доказательством многообразия художественных форм использования звучащего слова.

Однако, несмотря на подобные сведения источников, существует общепринятое мнение о том, что в древности поэзия, как правило, только распевалась в сопровождении лиры и потому стала именоваться «лирикой». Здесь не приводятся другие многочисленные аналогичные высказывания, поскольку все они почти одинаковы и отличаются только деталями.

Не сомневаясь в том, что само понятие «лирика» возникло от наименования наиболее распространённого струнного инструмента «лиры» (ἡ λύρα), представляется важным обсудить семантику не только данного, но и других терминов, связанных с этой областью творчества. Возможно, такой анализ сможет продемонстрировать, насколько справедливо вышеизложенное воззрение.

В первую очередь сюда следует отнести триаду, представленную Платоном при определении *мелоса*: «...мелос составлен из трех [элементов] — слова, гармонии и ритма» (...τὸ μέλος ἐκ τριῶν ἐστὶ συγκεκμημένον, λόγου τε καὶ ἁρμονίας καὶ ῥυθμοῦ. — *Plat. Resp.* III 395d–e). Конечно, знаменитый философ жил уже после той эпохи, которая, по мнению его современников, характеризовалась художественным синкретизмом. Но его приверженность к такому воззрению запечатлена в самом определении мелоса (τὸ μέλος)⁹. Поэтому оно может послужить некой отправной точкой для более углубленного осмысления того, что составляло понятие «мелос», не только в эпоху Платона, но также в предыдущие и последующие времена.

В приведенном фрагменте о «мелосе» все достаточно ясно: «слово» представляет поэзию (ἡ ποιήσις), «гармония» — музыку (ἡ μουσική), а «ритм» — танец (τὸ ὄρχημα). Особый интерес в данном случае приобретает, прежде всего, семантика слова ἡ ποιήσις и самым тесным образом связанного с ним — ὁ ποιητής, которые обычно трактуются как «поэзия» и «поэт». От правильного их понимания в каждом сообщении во многом зависит вер-

⁹ Вот лишь одно его высказывание, сформулированное в вопросе, не требующем ответа, и свидетельствующее о том, что в представлении Платона артист должен совмещать в своей деятельности работу певца, музыканта-инструменталиста и танцора: «Но ведь поющий должен изредка [еще] кифарить, сопровождая пение, и ходить?» (Ἀλλὰ μὴν καὶ τὸν ἄδοντα δεῖ κιθαρίζειν ποτὲ πρὸς τὴν ὄδην καὶ βαίνειν. — *Plat. Alc.* 108a). См. также его фрагмент из *Plat. Leg.* II 669d–e, цитирующийся далее в настоящем параграфе.

ная трактовка источников, описывающих древние музыкально-художественные процессы.

Общеизвестно, что оба эти термина произошли от глагола ποιέω — «делать», «создавать», «творить» и т. д. и каждый из них обладал широкой семантической орбитой. Так, термин ὁ ποιητής включал в себя не только автора стихов, но и создателя музыки. Это был некий собирательный термин, обозначающий творца или изобретателя в любой сфере художественного творчества. Однако весьма часто данное существительное трактуется исключительно как «поэт». В результате, работавшие в области музыки, также оказывались «поэтами». Например, в трактате Павсания, в котором описывается посещение Беотии¹⁰, сказано (*Paus. Gr. descr. IX 30, 2*): Ποιητὰς δὲ ἢ καὶ ἄλλως ἐπιφανεῖς ἐπὶ μουσικῇ, τόσων εἰκόνας ἀνέθεσαν. В опубликованном русском переводе это предложение представлено следующим образом: «Поставлены там статуи следующих поэтов и вообще людей, выдающихся в музыке»¹¹. В результате получается явная несогласованность: в тексте говорится о поэтах, но прославившихся в музыке. Возможно, с точки зрения распространенного взгляда на эллинских поэтов как совмещавших стихотворчество с композиторской деятельностью, в этом нет ничего неправдоподобного. Более того, если сюда добавить сложившееся воззрение на ἡ μουσική как существительное, способное обозначать все виды так называемых мусических искусств, то это еще больше закрепит данную точку зрения¹². Но в действительности все не так просто, о чем могут свидетельствовать многие источники, в том числе и весь фрагмент Павсания, из которого заимствовано процитированное предложение (*Ibid. IX 30, 2–4*):

Ποιητὰς δὲ ἢ καὶ ἄλλως ἐπιφανεῖς ἐπὶ μουσικῇ, τόσων εἰκόνας ἀνέθεσαν· Θάμυριν μὲν αὐτὸν τε ἦδη τυφλόν, καὶ λύρας κατεγυίας ἐφαπτόμενον· Ἀρίων δὲ Μηθυμναῖος ἐστὶν ἐπὶ δελφίνος. ὁ δὲ Σακάδα τοῦ Ἀργείου ἀνδράντα πλάσας... κάθηται δὲ καὶ Ἡσιόδος κιθάραν ἐπὶ τοῖς γόνασιν ἔχων, οὐδέν τι οἰκεῖον Ἡσιόδῳ φόρημα· δῆλα γάρ δὴ καὶ ἐξ αὐτῶν τῶν ἐπιπέων, ὅτι ἐπὶ ῥάβδῳ δάφνης ἦδε ... Ὀρφεὶ δὲ τῷ Θρακί...	[Там] установлены изображения немногочисленных авторов ¹³ и вообще прославившихся в музыке. [Здесь] уже [статуя] самого слепого Фамира, хватающегося за сломанную лиру. [Есть там и] Арион Метимнский на дельфине. Вылеплена статуя Сакада из Аргоса... [Там] также сидит Гесиод, держа на коленях кифару ¹⁴ , хотя [она для него] обуза [и] не [имеет] никакой связи
--	---

¹⁰ Беотия (Βοιωτία) — область Древней Греции.

¹¹ Павсаний. Описание Эллады. Т. II. С. 371.

¹² Хотя при непосредственном знакомстве с источниками идея о «мусических искусствах» не подтверждается. Например, ее приверженцы представляют некоторые высказывания Платона в таком виде: «философия — высочайшее мусическое искусство» (*Лосев А. Ф. История античной эстетики. Высокая классика. М., 1974. С. 59*) или «действие звуков, воспитывающее и ведущее душу к добродетели, не знаю каким образом, назвали мусическим искусством» (*Там же. С. 60*). В действительности же первая платоновская фраза гласит: «философия является великой музыкой» (φιλοσοφίας μὲν οὐσης μεγίστης μουσικῆς. — *Plat. Phaed. 61a*), а вторая — «итак, [действие] звучания, [доходящего] до души, ради воспитания благородства, не знаю каким образом, [но] мы назвали музыкой» (Τὰ μὲν τοίνυν τῆς φωνῆς μέχρι τῆς ψυχῆς πρὸς ἀρετῆς παιδείαν οὐκ οἶδ' ὄντινα τρόπον ὀνομάσαμεν μουσικῆν. — *Plat. Leg. 673a*). Хотя такие наблюдения не отрицают, что Платон использовал термин μουσικός.

¹³ При традиционном следовании семантике термина — «поэты».

¹⁴ В русском переводе (см. сноску 11) — «лиру».

с Гесиодом...¹⁵. Ведь очевидно из его стихов, что он пел с веткой лавра... [Еще одна статуя посвящена] Орфею-фракийцу.

Если исключить Гесиода из предложенного Павсанием списка и хотя бы временно отказаться от идеи о многогранной деятельности античных мастеров искусств¹⁶, то окажется, что все упомянутые в тексте лица являются музыкантами: композиторами и исполнителями, не замеченными в поэтической работе: мифический кифарод Фамир, полумифический кифарод Арион, авлет Сакад и полумифический кифарод Орфей. Что же касается попавшего в эту группу музыкантов Гесиода, то, во-первых, это результат распространенного в Античности взгляда на многогранную деятельность поэтов. Во-вторых, сам Павсаний одним небольшим штрихом направляет мысль читателя в более реальное русло, указывая, что кифара — «обуза» для Гесиода. Далее писатель вводит в рассказ опоэтизированную «ветку лавра» в качестве замены музыкального инструмента. Получающееся в результате «пение с веткой лавра» становится некой поэтической деталью, словно исправляющей заблуждение скульптора, по мнению Павсания, ошибочно показавшего Гесиода с музыкальным инструментом.

Важно отметить, что в источниках нередко термин ὁ ποιητής используется в значении «композитор». Так, в сочинении Псевдо-Аристотеля сказано: «Все хорошие поэты часто обращаются к *месе*» (πάντες οἱ ἀγαθοὶ ποιηταὶ πυκνὰ πρὸς τὴν μέσην ἀπαντῶσι. — *Ps.-Arist. Probl.* XIX 20). Совершенно очевидно, что здесь хотя и упомянуты οἱ ποιηταί, речь идет о создателях музыки, так как «меса» — звук музыкальной системы.

Изложенное наблюдение подтверждается и другим источником, в котором «поэт» занимается тем делом, которое не имеет никакого отношения к стихотворчеству (*Ps.-Plut. De mus.* 1135, § 11):

Τὸ γὰρ ἐν ταῖς μέσαις ἐναρμόνιον πυκνόν, ὃ νῦν χρῶνται, οὐ δοκεῖ τοῦ ποιητοῦ εἶναι ῥάδιον δ' ἐστὶ συνιδεῖν, ἐάν τις ἀρχαϊκῶς τινος ἀλλοῦντος ἀκούσῃ ἀσύνθετον γὰρ

Энгармонический *пикнон* перед *месами*¹⁷, которым ныне пользуются, не является правильным для *поэта*. Это легко видеть, если кто-то послу-

¹⁵ Пропущенный отрывок не имеет непосредственного отношения к перечислению статуй, а его тематика касается иной проблемы, и поэтому он обсуждается в этом же разделе далее.

¹⁶ Подробнее об этом см. далее.

¹⁷ Субстантивированное существительное женского рода ἐν ταῖς μέσαις не оставляет никаких сомнений в том, что автор имел в виду именно звук музыкальной системы — «месу». Но в музыкальной системе лишь одна единственная *меса*, и писать о нескольких *месах* — значит иметь неверные представления о системе. Единственный случай возможного поочередного сосуществования двух и более *мес* — модуляции из одной тональности в другую. Однако совершенно очевидно, что тематика комментируемого фрагмента иная. Следовательно, единственный вывод, который можно сделать в данном случае, — недостаточная профессиональная компетентность автора текста. Переводчики же по-разному искали выход из сложившейся ситуации. Н. Томасов (см. издание, указанное в гл. II, сноске 64) предложил — «скученность (пукнон) в тетрахорде средних нот», а в последнем английском переводе — «For the enharmonic pyknon ... in the middle tetrachord». См.: *Greek Musical Writings* (далее — *Barker. GMW*). Vol. I: *The Musician and his Art*. Edited by A. Barker. Cambridge University Press. Cambridge 1984. P. 217.

βούλεται εἶναι καὶ τὸ ἐν ταῖς μέσαις ἡμίτονιον.

шал бы какого-то авлета, [играющего] по-старинному, ибо он предпочитает, чтобы несоставной полутон находился перед *месами*.

Не вдаваясь сейчас в смысловые подробности этого текста, совершенно очевидно, что такие специальные понятия, как «энгармонический пикнон», «несоставной полутон» и уже упоминавшаяся «меса», бесконечно далеки от поэзии¹⁸. Тем более, что второе предложение процитированного фрагмента, являющееся своеобразным комментарием к первому, показывает: речь идет об инструментальной музыке для авлоса (вообще лишенной распеваемого текста), к созданию которой не мог быть причастен поэт-стихотворец.

Значит, здесь слово ὁ ποιητής подразумевает также музыкантов самых различных специальностей — «композиторов» и «исполнителей». Для подтверждения этого есть и другие свидетельства. Сохранилось сообщение, приписываемое Гераклиду Понтийскому (IV век до н. э.), который «сказал: и Терпандр¹⁹ — поэт кифародических номов» (καὶ γὰρ τὸν Τέρπανδρου, ἔφη, κιθαρωδικῶν ποιητὴν ὄντα νόμων. — *Ps.-Plut. De mus.* 1132, § 3). Как будет продемонстрировано в дальнейшем, кифарод Терпандр был композитором, создававшим и исполнявшим *кифародические номы* (то есть песнопения с инструментальным сопровождением), но никто еще не смог доказать, что их слова также принадлежат ему²⁰. Аналогичным образом именуется и младший его современник — Клон, работавший в том же жанре: «Клон же поэт авлодических номов» (Κλονᾶς δ' ὁ τῶν ἀυλοδικῶν νόμων ποιητής. — *Ibid.* 1133, § 5), который также «записан [в Сикионовой надписи] изобретателем *трехмелосного нома* (εὐρετής ἀναγράφεται τοῦ Τριμελοῦς νόμου. — *Ibid.* 1132, § 8). Подобные свидетельства говорят, во-первых, о том, что авторство музыкально-поэтического произведения нередко рассматривалось как результат творчества того, кто его исполнял. Поэтому в понимании слушателей оно существовало как нечто цельное, не делимое на музыкальную и поэтическую части. Во-вторых, в приведенных материалах все участники творческого процесса, в том числе и музыканты, именовались οἱ ποιηταί.

Более того, в древности зачастую говорили о существовании κιθαρωδικῆ ποιήσις. При обычном подходе к значению этого термина следующий фрагмент из того же источника может представляться таким (*Ibid.* 1131, § 3):

Ἡρακλείδης δ' ἐν τῇ Συναγωγῇ τῶν <Εὐρημάτων> ἐν μουσικῇ τὴν κιθαρωδικὰν καὶ τὴν κιθαρωδικὴν ποιήσιν πρῶτόν φησιν Ἀμφίωνα ἐπινοῆσαι τὸν Διὸς καὶ Ἀντιόπης, τοῦ πατρὸς δηλονότι διδάξαντος αὐτόν.

Гераклид Понтийский в «Собрании <прославившихся>²¹ в музыке» говорит, что кифародию и кифародическую поэзию первый создал Амфион, сын Зевса и Антиопы, поскольку его, очевидно, обучил [этому] отец.

В данном случае «кифародическую поэзию» нужно понимать также как и «кифародическое творчество». Такая трактовка не противоречит этимологии ἡ ποιήσις и полностью соответствует содержанию фрагмента. Поэтому, когда заходит речь о «творцах авлодических произведений» (οἱ τῶν

¹⁸ Все эти музыкально-теоретические категории подробно обсуждаются в томе I монографии.

¹⁹ О нем см. гл. IV, § 1.

²⁰ См. далее там же.

²¹ Об этой лакуне в данном тексте см. том I, гл. V, сноску 173.

αὐλοδικῶν ποιηταί. — Ibid. 1132, § 5), то такое определение является лишь констатацией существования таких авторов, без указания на род их занятий — поэзию или музыку.

Как покажет дальнейший анализ источников, в большинстве случаев это было коллективное творчество поэта и композитора, выступавших не в одном лице. Представления же, сложившиеся в настоящее время о создателях *кифародических номов* исключительно как «поэтах», создают ошибочную возможность трактовать их творчество в виде некоего моноавторства, предполагающего, что один и тот же человек создает не только текст и музыку, а еще поет и аккомпанирует себе на инструменте. Ну а в случае с авлодией получается еще более сложная ситуация. Ведь «авлодия» (ἡ αὐλοδία) — это пение в сопровождении авлоса, когда инструменталист, играющий на авлосе, не имеет возможности в то же самое время петь²². Поэтому при традиционном подходе к этому термину нужно представить себе уникального полипрофессионала. При одном варианте это поэт, не только создающий текст и музыку, но также приглашающий певца, с которым он разучивает произведение, а при выступлении аккомпанирует ему на авлосе. При втором варианте этот поэт приглашает авлета, разучивает с ним его партию, а сам поет. Подобные воззрения могли возникнуть только у исследователей, весьма далеких от понимания процесса создания музыкально-поэтического произведения и подготовки его исполнения. Если же учитывать, что речь идет об эпохе, лишенной нотации, то такие воззрения вообще приобретают виртуальный характер. Поэтому, временно опуская проблему моноавторства, которая будет проанализирована далее, во избежание подобных недоразумений, целесообразно называть этих мастеров не «поэтами», а «творцами» указанных жанров. Такая трактовка термина, если даже она не аннулирует путаницу и заблуждения, которые до сих пор бытуют при толковании источников по данному вопросу, то, во всяком случае, заставляет задуматься над его семантикой. А для верного ее осмысления необходимо предпринимать поиски древних свидетельств, способных хотя бы частично осветить данный вопрос.

Вообще, следует отметить, что в Античности, в противоположность ныне существующему в науке мнению, достаточно ясно отличали авторство поэтического и музыкального творчества и далеко не всегда совмещали их в одном лице. К заблуждению привела среди многих других причин и полисемантика термина ὁ ποιητής, которая для древних была ясна, но осталась незамеченной новоевропейскими учеными. Достаточно сказать, что выдающийся авлет Сакад Аргосский, не имевший никакого отношения к поэзии, в источниках также именуется ὁ ποιητής, поэтому в предлагаемом переводе он представлен как «творец» (*Ps.-Plut. De mus.* 1134, § 8):

...Σακάδας Ἀργεῖος ποιητής μελῶν τε καὶ ἐλεγείων μεμελοποιημένων. Ὁ δ' αὐτὸς καὶ ποιητής ἀγαθὸς καὶ τὰ Πύθια τρίς νενικηκὼς ἀναγέγραπται.

...Сакад Аргосский — *творец* мелосов и мелодизированных элегий. Он же, [будучи] отличным *творцом*, был отмечен как трижды победитель на Пифийских играх.

Совершенно очевидно, что семантика слова ὁ ποιητής в применении к авлету, трижды побеждавшему в музыкальных соревнованиях на Пифийских

²² См. далее § 5.

агонах, радикально отличается от современного понимания этого термина (исключая тот случай, когда образ музыканта представляется опоэтизированным). Таких примеров достаточно много.

Когда Платон возмущался образцами инструментальной музыки, лишенными традиционного для эпохи художественного синкретизма союза текста («слова»), музыки («мелоса») и танца («ритма»), то их создателей он также называл οἱ ποιηταί (*Plat. Leg. II 669d–e*):

Καὶ ἔτι διασπῶσιν οἱ ποιηταὶ ῥυθμὸν μὲν καὶ σχήματα μέλους χωρὶς, λόγους ψιλοῦς εἰς μέτρα τιθέντες, μέλος δ' αὐτὸ καὶ ῥυθμὸν ἄνευ ῥημάτων, ψιλῆ κιθαρῖσει τε καὶ αὐλήσει προσχρώμενοι, ἐν οἷς δὴ παγγάλεπον ἄνευ λόγου γιγνόμενον ῥυθμὸν τε καὶ ἁρμονίαν γινώσκειν, ὅ τί τε βούλεται καὶ ὅπως ἔοικε τῶν ἀξιολόγων μιμημάτων.

И еще сочинители²³ отрывают ритм и телодвижения от музыки²⁴, применяя только стихи, а музыку и ритм — без слов, пользуясь сольными кифарисом и авлесисом²⁵, по которым очень трудно без слова понять возникающий ритм и гармонию, а также что задумывает и на что похожа [суть] соответствующих подражаний²⁶.

Совершенно очевидно, что здесь οἱ ποιηταί — «композиторы», создатели инструментальных произведений «без слов»²⁷.

Значит, когда в эпиграфической надписи III века до н. э. упоминается некий афинянин Клеохар, сын Биона (Κλεοχάρης Βίωνος Ἀθηναῖος) как ποιητῆς μελῶν²⁸, то значит, речь идет о «творце мелосов», то есть композиторе, сочинившем музыку к стихотворному тексту просодия, пеана и гимна, исполнявшихся детским хором. Автор текста здесь не упомянут, в отличие, например, от посвятительной надписи II–III веков н. э. из Египта²⁹, в которой Марк Декрий Декриан назван ἐπῶν καὶ μελῶν ποιητῆς — «творец стихов и песен», а иначе — поэт, чьи стихи стали песнями. Но такое свидетельство еще не дает основания считать этого автора и создателем музыки для его стихов. Следовательно, в источниках нередко достаточно ясно дифференцируются οἱ ποιηταί разных специальностей.

Античная литература дает много подобных примеров. Однако «узкая» трактовка этого термина вместе с другими указанными обстоятельствами также способствовала появлению в переводах источников «уникомов», со-

²³ При традиционном следовании термину — «поэты».

²⁴ Буквально: «без мелоса».

²⁵ В тексте явное смысловое несоответствие терминов, выступающих здесь как однородные члены: «кифарис» (ἢ κίθαρις) — струнный музыкальный инструмент, а «авлесис» (ἢ αὐλησις) — произведение для солирующего авлоса. Трудно сказать, кто виноват в этой несогласованности — сам философ или кто-то из многочисленных переписчиков этого сочинения Платона.

²⁶ Как известно, «подражание» природе и жизни по представлению древних — важнейшая сторона любого из искусств.

²⁷ Но для филологов это не играет никакой роли, как и не имеет никакого значения, упоминается ли в тексте инструмент или музыкальный жанр, а также, какой инструмент и какой жанр (заключенные в скобки ремарки мои. — Е. Г.): «Подобного рода поэты отдают сверх того образ (?) и ритм от напева, перекладывая в стихи непозитичную речь (?), а с другой стороны, они употребляют напев и ритм без слов, пользуясь отдельно взятой игрой на кифаре (?) или на флейте (?)...» (*Платон. Законы. Перевод А. Н. Егунова // Платон. Сочинения в трех томах. Том 3, часть 2. М., 1972 [далее — Платон. Законы]. С. 137*).

²⁸ *Στέφανης. № 1454.*

²⁹ *Supplementum epigraphicum Graecorum. Vol. XVIII. Leiden 1962. № 716.*

вмещающих в своей работе деятельность поэтов, композиторов и различных исполнителей — кифаристов, лиристов, авлетов и даже певцов. Хотя существуют письменные памятники, подтверждающие, что эти профессии в представлении древних различались. Вот один из документов подобного рода (*Ps.-Plut. De mus.* 1132, § 3):

Πιστοῦται δὲ τοῦτο ἐκ τῆς ἀναγραφῆς τῆς ἐν Σικυῶνι ἀποκειμένης, δι' ἧς τὰς τε ἱερείας τὰς ἐν Ἄργει καὶ τοὺς ποιητὰς καὶ τοὺς μουσικοὺς ὀνομάζει.

Удостоверяется это³⁰ из надписи, хранящейся в Сикионе, в которой [ее создатель] перечисляет жриц из Аргоса, а также поэтов и музыкантов.

Как мы видим, в этой древнейшей надписи³¹ поэты отделяются от музыкантов³².

В том же источнике присутствует информация из эпохи Терпандра и Архилоха (*Ibid.* 1132, § 4):

Πρεσβύτερον γοῦν αὐτὸν Ἀρχιλόχου ἀποφαίνει Γλαῦκος ὁ ἐξ Ἰταλίας ἐν συγγραμμάτι τινι περὶ τῶν ἀρχαίων ποιητῶν τε καὶ μουσικῶν.

В некоем сочинении «О древних поэтах и музыкантах» Главк из Италии доказывает, что он³³ древнее Архилоха.

По названию труда Главка ясно видно отделение поэтической и композиторской деятельности. А по свидетельству Афиная, древнеэллинический философ и историк Иероним с Родоса (возможно III века до н. э.) написал трактаты под названием «О кифародах» (*Περὶ κιθαρωδῶν*) и «О поэтах» (*Περὶ ποιητῶν* — *Athen.* XIV 635f, § 37). Следовательно, и он понимал, что произведения жанра, именовавшегося «кифародической поэзией» (см. выше), создавались не одним автором. В статье энциклопедии «Суда», посвященной Дионисию Галикарнасскому, сказано: «Софист и музыкант, названный [так] из-за того, что он больше всего создал [книг] по музыке» (*σοφιστὴς καὶ μουσικὸς κληθεὶς διὰ τὸ πλεῖστον ἀσκηθῆναι τὰ τῆς μουσικῆς*)³⁴. Среди них указаны «36 книг по истории музыки, а в них он упомянул всевозможных авлетов, кифародов и поэтов» (*Μουσικῆς ἱστορίας βιβλία λς' ἐν δὲ τοῦτοις ἀυλητῶν καὶ κιθαρωδῶν καὶ ποιητῶν παντοίων μέμνηται*). То есть, здесь упоминаются возможные «ансамбли» (соединение авлетов, кифародов и поэтов) тех, кто сотрудничал ради создания кифародических и авлодических произведений, где распеваящийся текст сопровождается либо кифарой, либо авлосом. Вместе с тем, не исключено, что в данном случае οἱ ποιηταὶ не «поэты», а «творцы» того,

³⁰ Речь идет о том, что «кифародию и кифародическое творчество создал Амфион, сын Зевса и Антиопы» (*τὴν κιθαρωδίαν καὶ τὴν κιθαρωδικὴν ποίησιν πρῶτόν φησιν Ἀμφίωνα ἐπινοῆσαι τὸν Διὸς καὶ Ἀντιόπης*).

³¹ О ней см.: *Jacoby F.* *Fragmente der griechischen Historiker.* Berlin, 1923. III В 550. P. 536.

³² Н. Томасов (с. 31) перевел *τοὺς ποιητὰς καὶ τοὺς μουσικοὺς* как «композиторов и музыкантов» (см. публикацию, указанную в гл. II, сноске 64). Также в свое время поступил Рудольф Вестфаль — «*die Componisten und die Musiker*» (*Plutarch. Über die Musik.* Von. R. Westphal. Breslau 1865. S. 36). А сравнительно недавно эта пара слов представлена как «*poets and musicians*» (*Greek Musical Writings.* Vol. I: *The Musician and his Art.* Edited by Andrew Barker. Cambridge University Press [далее — *Barker GMW*]. Vol. I. P. 207).

³³ То есть Терпандр.

³⁴ Этого Дионисия Галикарнасского, жившего при римском императоре Адриане (II век), не следует путать со знаменитым историком I века до н. э., носившим то же имя и прозвище. См. том I, гл. VI, § 3 «з».

что исполняют упомянутые в том же ряду авлеты и кифароды, то есть композиторы. Таким образом, эта информация может быть трактована по-разному.

Аналогичные примеры присутствуют и в общеисторической литературе. Так, в опусе, посвященном Александру Македонскому, сказано (*Plut. Alex. 14, 7–8*):

Ἐπεὶ δ' ὄρμησε πρὸς τὴν στρατείαν, ἄλλα τ' ἔδοκει σημεῖα παρὰ τοῦ δαιμονίου γένεσθαι, καὶ τὸ περὶ Λεῖβηθρα τοῦ Ὀρφέως ξόανον (ἦν δὲ κυπαρίττινον) ἰδρῶτα πολὺν ὑπὸ τὰς ἡμέρας ἐκείνας ἀφῆκε. φοβουμένων δὲ πάντων τὸ σημεῖον, Ἄριστανδρος ἐκέλευε θαρρεῖν, ὡς ἀοιδίμους καὶ περιβοήτους κατεργασόμενον πράξεις, αἱ πολὺν ἰδρῶτα καὶ πόνον ὑμνοῦσι ποιηταῖς καὶ μουσικοῖς παρέξουσι.

Когда он³⁵ начал поход, то появились другие знамения от божества, и статуя Орфея близ Либетры³⁶ в те дни испустила много пота (она была кипарисова³⁷). Когда все испугались [этого] знамения, Аристандр³⁸ посоветовал поверить [этому] как предвещающему свершение великих и знаменитых деяний, которые вызовут пот и напряжение у поэтов и музыкантов, прославляющих [Александра].

Здесь также совершенно отчетливо указывается на творческое содружество поэтов и музыкантов, совместно создающих произведения, прославляющие подвиги знаменитого полководца³⁹.

Все это лишь часть свидетельств, указывающих на очевидную дифференциацию участников художественного процесса, которые могут служить доказательством, подтверждающим, насколько ясно осознавались функции каждой профессии при коллективном авторстве.

Кроме того, уже во времена Платона в обиход вошел термин «мелопей»

(ὁ μελοποιός, от τὸ μέλος — «мелос» и ποιέω — «делать», «создавать»), то есть «творец мелоса» — композитор. Платон применял его и для тех, кто нес на себе часть творческой нагрузки, сохранившейся еще от архаичной эпохи — музыку и танец, но уже без слова (*Plat. Ion. 533e — 534a*)⁴⁰:

οἱ μελοποιοὶ οἱ ἀγαθοὶ ὡσαύτως, ὅσπερ οἱ κορυβαντιῶντες οὐκ ἔμφρονες ὄντες ὀρχοῦνται, οὕτω καὶ οἱ μελοποιοὶ οὐκ ἔμφρονες ὄντες τὰ καλὰ μέλη ταῦτα ποιοῦσιν.

Хорошие мелопеи, точно так же, как корибантствующие, — пляшут, будучи невменяемыми, так и мелопеи, будучи невменяемыми, создают эти прекрасные мелосы.

В данном контексте «невменяемые» (οὐκ ἔμφρονες — буквально: «не [находящиеся] в сознании», «не благоразумные») указывает на вдохновение, ниспо-

³⁵ Александр Македонский.

³⁶ Об этом городе см. гл. II, сноску 5.

³⁷ То есть сделанная из кипарисового дерева.

³⁸ Аристандр, очевидно, некий предсказатель.

³⁹ В последнем предложении опубликованного русского перевода процитированного фрагмента полностью аннулирована дифференциация поэтов и музыкантов. В результате получилось: «что Александр совершит подвиги достойные песен и сказаний, и тем заставит потеть и трудиться певцов и сочинителей гимнов» (*Плутарх. Александр / Перевод М. Н. Ботвинника и И. А. Перельмутера // Плутарх. Сравнительные жизнеописания в трех томах. Т. II. М., 1963. С. 404*). Но в тексте Плутарха нет ни «певцов», ни «сочинителей гимнов».

⁴⁰ В русском переводе оборот οἱ μελοποιοὶ οἱ ἀγαθοὶ переведен как «хорошие мелические поэты» (*Платон. Ион. Перевод Я. М. Боровского // Платон. Собрание сочинений в четырех томах. Том I. С. 376*).

сланное с Олимпа, некий «творческий экстаз», в который, по бытовавшим представлениям, впадает автор во время творческого акта создания произведения. А непривычное для нас указание на «пляшущего композитора-мелопея» связано с уже упоминавшимися «танцующими авлетами» и «танцующими кифаристами». В сознании Платона это были творцы исполнявшихся ими произведений, вне зависимости от того, действительно ли они сочинили их или исполняли пьесы, созданные другими музыкантами.

По свидетельству Афиней, грамматик, поэт и историк III века Эвфорион (Εὐφορίων) написал сочинение «О мелопеях» (Περὶ μελοποιῶν. — *Athen.* IV 184a, § 82)⁴¹, то есть о тех, кто занимался исключительно созданием музыки. Значит, если в эпитафическом памятнике, в котором упоминается о победе некоего хора на афинских Дионисиях 108–109 годов, записано ἐμελοποιεῖ Μουσικὸς Κλέωνος Ἀχαρνεύς⁴², то это означает «композитором был Музыкант, сын Клеона, ахарнянин» (то есть житель дема Ахарны).

Этим же термином называют композитора Меланиппида Милосского [Младшего] (Μελανιπίδης ὁ Μήλιος [Νεώτερος]): «мелопей Меланиппид, родившийся позже⁴³, не пользовался применявшейся ранее музыкой» (Μελανιπίδης ὁ μελοποιὸς ἐπιγεγόμενος οὐκ ἐνέμεινε τῇ προϋπαρχούσῃ μουσικῇ. — *Ps.-Plut. De mus.* 1141, § 30). В энциклопедии же «Суда» он представлен как работавший в «мелопее» (то есть в области создания музыки) многих жанров:

Μελανιπίδης, θυγατριδοῦς τοῦ πρεσβύτου, παῖς δὲ Κρίτωνος, λυρικοῦ καὶ αὐτοῦ ὃς ἐν τῇ τῶν διθυράμβων μελοποιία ἐκαινοτόμησε πλείστα, καὶ διατρίψας παρὰ Περδικκᾶ τῷ βασιλεῖ ἐκεῖ τὸν βίον κατέστρεψεν. ἔγραψε καὶ αὐτὸς ᾄσματα λυρικὰ καὶ διθυράμβους.

Меланиппид, сын дочери старшего [Меланиппида], сына лирника Критона⁴⁴. Он сочинял чаще всего в жанре дифирамбов, и пребывая при царе Пердикке⁴⁵, там и кончил свою жизнь. Он также сам написал лирные песни и дифирамбы.

Здесь «мелопея дифирамбов» (ἡ μελοποιία τῶν διθυράμβων) — жанр дифирамбов, а «мелопея песни» (ἡ μελοποιία τοῦ ᾄσματος) — жанр песни.

Обратим внимание: в приведенной статье из энциклопедии «Суда» упомянут отец Меланиппида Старшего — Критон, представленный как «сам лирник» (αὐτὸς λυρικός), то есть музыкант, играющий на лире. Очевидно первоначальное появление в этом тексте термина ὁ λυρικός не вызывает никаких разночтений, поскольку речь идет об исполнителе на лире. Однако в самом конце статьи утверждается, что Меланиппид «сам также написал лирные песни и дифирамбы» (ἔγραψε καὶ αὐτὸς ᾄσματα λυρικὰ καὶ διθυράμβους). А это при традиционно-филологическом подходе и без учета полисемантических возможностей термина ὁ λυρικός может привести к недоразумению. Ведь по сложившимся воззрениям исполнитель на лире («лирник»)

⁴¹ Но, следуя сложившемуся заблуждению, автор русской версии представляет это сочинение как «О лирических поэтах» (I. М., 1990. С. 234). (*Афиней*. Пир мудрецов в пятнадцати книгах. Книги I–VIII / Издание подготовили Н. Т. Голинкевич, М. Г. Витковская, А. А. Григорьева, О. Л. Левинская, Б. М. Никольский. М., 2004 [в дальнейшем — *Афиней*. Пир мудрецов]. С. 510).

⁴² *Στέφανος*. № 1754. Очевидно, в этом эпитафическом памятнике Μουσικός («Музыкант») является не именем, а прозвищем.

⁴³ То есть позже перечисленных в этом источнике музыкантов.

⁴⁴ Буквально: «сына Критона и самого лирника».

⁴⁵ Пердикка — сподвижник и друг Александра Македонского (IV век до н. э.).

не мог написать такие произведения («песни» и «дифирамбы»), поскольку для их создания нужен прежде всего поэт. При подобном подходе вывод может быть только один: термин ὁ λυρικός здесь нужно понимать как «лирик», а это слово обычно ассоциируется с понятием «поэт», стихи которого распевались. В результате, творчество Меланиппида можно рассматривать только как стихотворчество. Причем такое «решение» проблемы обычно воспринимается как естественное, поскольку в классической филологии укрепились традиции, согласно которой все эллинские οἱ ποιηταὶ писали «песни». А это ad silentium подразумевает, что каждый из них был не только поэтом, но и композитором.

Очевидно, филологам трудно понять многие явления музыкальной жизни, выходящие за рамки их компетенции, но самым тесным образом связанные с обсуждаемым материалом. Во-первых, общеизвестно, что любой инструменталист, способный заниматься композиторским творчеством, всегда мог сочинять музыку не только для «своего» инструмента, но и для другого, а также для пения. Во-вторых, «вокальное» название произведения еще не является гарантией того, что оно действительно рассчитано только на вокалистов. История музыки знает множество музыкальных опусов, которые первоначально подразумевали лишь певческое исполнение, но в ходе эволюции систематически получали и инструментальное воплощение. Причем, этот процесс всегда является следствием не только «переложений» для инструментов изначально вокальных сочинений, но и результатом создания инструментальных пьес с названиями вокальных жанров: «песня», «баллада»⁴⁶ и многие другие. Таков результат стремления музыкантов любой эпохи показать расширенные возможности инструментальной музыки. Вряд ли есть основания считать, что Античность не знала подобных тенденций. Поэтому сообщение о «песнях» и «дифирамбах», созданных лирником Меланиппидом, можно рассматривать в двух версиях: как вокальные произведения с инструментальным сопровождением либо как исключительно инструментальные пьесы для лиры.

Ведь по свидетельству энциклопедии «Суда» таким видом творчества занимался не только Меланиппид. В том же источнике упоминается музыкант Филоксен Киферийский, творчество которого обычно соотносится с рубежом V–IV веков до н. э. В этой энциклопедической статье сообщается о нем как об авторе 24 дифирамбов. Но ее анализ показывает, что, скорее всего, это были дифирамбы, созданные для исполнения на струнных инструментах⁴⁷. При анализе же свидетельств о Меланиппиде целесообразно обратить внимание на то, что в энциклопедии «Суда» говорится лишь о «лирных песнях и дифирамбах» (ᾄσματα λυρικά καὶ διθυράμβους). Вместе с тем, когда составителям того же источника потребовалось сообщить о другом Меланиппиде Мелосском (Μελανιπίδης Μήλιος), действительно поэте и авторе дифирамбических стихов, то они указывали на то, что «он написал много книг дифирамбов, эпические поэмы, эпиграммы, элегии и многое другое» (ἔγραψε δὲ διθυράμβων βιβλία πλεῖστα, καὶ ποιήματα ἐπικά, καὶ ἐπιγράμματα, καὶ ἐλέγους, καὶ ἄλλα πλεῖστα). При представлении же композитора, автора инструментальных дифирамбов не требовалось упоминания о книгах,

⁴⁶ Например, знаменитые фортепианные «песни без слов» Мендельсона или «баллады» Шопена.

⁴⁷ Подробно это известие анализируется в гл. X, § 7.

поскольку нотации, которая могла быть зафиксирована в них, тогда отсутствовали. Иначе говоря, при внимательном подходе к источникам весьма часто можно выявить разницу между οἱ ποιηταί, работавшими в различных видах искусства.

Особая статья в том же письменном памятнике посвящена выдающемуся Тимофею Милетскому, представленному как «лирик, который добавил десятую и одиннадцатую струны [к лире]» (λυρικός ὃς τὴν δεκάτην καὶ ἑνδεκάτην χορδὴν προσέθηκε). Этот мастер всегда в источниках рассматривается как музыкант (либо композитор, либо исполнитель). В одном из них можно прочесть (*Ps.-Plut. De mus.* 1135, § 12):

Κρέξος δὲ καὶ Τιμόθεος καὶ Φιλόξενος καὶ οἱ κατὰ ταύτην τὴν ἡλικίαν γεγονότες ποιηταὶ φορτικώτεροι καὶ φιλόκαινοι γεγόνασι, τὸν φιλόκωπον καὶ θεματικὸν νῦν ὀνομαζόμενον ἐκδιώξαντες τὴν γὰρ ὀλιγοχορδίαν τε καὶ τὴν ἀπλότητα καὶ σεμνότητα τῆς μουσικῆς παντελῶς ἀρχαϊκὴν εἶναι συμβέβηκεν.

Крекс, Тимофей, Филоксен и [другие] композиторы, жившие в то время, ставшие пошлыми и любящими [все] новое, изгнали [из музыки] то, что ныне называется «человеческим» и «традиционным»⁴⁸. [В результате] получилось, что «малострунность»⁴⁹, простота и серьезность музыки [рассматривается] вообще [как] примитивное [искусство]⁵⁰.

Первая упомянутая в этом сообщении личность — Крекс (Κρέξος). Согласно тому же источнику он прославился вполне определенным нововведением в музыкальном искусстве (*Ibid.* 1141, § 28):

Οἶονται δὲ καὶ τὴν κροῦσιν τὴν ὑπὸ τὴν ᾠδὴν τοῦτον πρῶτον εὑρεῖν, τοὺς δ' ἀρχαίους πάντας πρόσχορδα κρούειν.

Считают, что он первый изобрел инструментальное сопровождение для песни, а все древние [до него] бряцали при соответствии [голоса] со струной.

Иначе говоря, по сложившемуся мнению, до Кркса инструментальное сопровождение лишь повторяло мелодическую линию вокальной партии. Используемый в конце этого фрагмента термин *просхордос* (πρόσχορδος — буквально: «в соответствии со струной», «под струну») подразумевает звучание голоса в унисон со струной. Согласно приведенному сообщению Крекс преобразовал аккомпанемент, придав ему своеобразие, которое в соединении с поющим музыкальным материалом обогатило звуковую ткань произведения и тем самым расширило амплитуду его художественных образов. Конечно, достоверность такого сообщения весьма сомнительна, поскольку истории не дано знать «первого, который» осуществил это новшество. Но сама информация, рассматривающая Кркса как музыканта, весьма показательна, поскольку подтверждает, что в источниках Тимофей Милетский упоминается в одном ряду с другими профессиональными музыкантами.

Третий автор, перечисленный в анализируемом сообщении Псевдо-Плутарха, — Филоксен Киферский (Φιλόξενος ὁ Κυθήριος)⁵¹, творчество

⁴⁸ См. *LS.* P. 789.

⁴⁹ «Малострунность» ассоциировалась со скромными традиционными средствами музыкальной выразительности и противопоставлялась «многострунности» (ἡ πολυχορδία). Подробнее об этом см. гл. IX, § 7 и гл. X, § 7.

⁵⁰ ἀρχαϊκὴ — буквально: «древнее».

⁵¹ Киферы (Κύθηρα) — остров и город у входа в Лаконский залив.

которого обычно связывается с первой половиной IV века до н. э. На Паросском мраморе даже запечатлена дата его смерти, которая трактуется учеными как рубеж 380–379 годов до н. э. Рядом с этой датой выгравированы такие слова: «...после которой творец *дифирамбов* Филоксен завершает годы жизни» (ἀφ' οὗ Φιλόξενος διθυραμβοποιὸς τελευτᾷ βιοῦς ἔτη. — *Marm. Par.* 69. P. 18). Сведения о некоторых фактах биографии Филоксена собраны в энциклопедии «Суда»:

Φιλόξενος, Εὐλυτίδου, Κυθήριος, λυρικός, ἔγραψε Διθυράμβους κδ' τελευτᾷ δὲ ἐν Ἐφέσῳ. οὗτος ἀνδραποδισθέντων τῶν Κυθήρων ὑπὸ Λακεδαιμονίων ἠγοράσθη ὑπὸ Ἀγεσύλου τινός, καὶ ὑπ' αὐτοῦ ἐτράφη, καὶ Μύρμηξ ἐκαλεῖτο. ἐπαιδεύθη δὲ μετὰ τὸν θάνατον Ἀγεσύλου, Μελανιπίδου πριαμένου αὐτὸν τοῦ λυρικοῦ. Καλλιστρατος δὲ Ἡρακλείας αὐτὸν γράφει Ποντικῆς, ἔγραψε δὲ μελικῶς Γενεαλογία τῶν Αἰακιδῶν.

Филоксен, сын Евлотида, кифериец, лирник, написал 24 дифирамба. Когда Киферы были порабощены лакедемонянами, он был куплен на рынке неким Агесилаем, воспитывался им и был назван Мирмеком. После смерти Агесилая он обучался, поскольку его учил лирник Меланиппид. Каллистрат же пишет, что он⁵² из Гераклеи Понтийской⁵³. А написал он песенно «Генеалогию Эакидов»⁵⁴.

Этот текст требует нескольких комментариев. Во-первых, имя «Мирмек» (Μύρμηξ) имеет двойкий смысл, поскольку так называлась не только скала между островом Скиатос и полуостровом Магнесией, но и «муравей». А собирательное существительное «мирмекия» (ἢ μυρμηκία — буквально: «муравейник») — обозначение вокальных фиоритур. Античным слушателям с традиционным музыкальным мышлением звуки такой певческой орнаментики представлялись малыми муравьями, быстро расплывшимися по звуковому пространству. Не случайно композиторам, вводившим новые средства музыкальной выразительности, среди претензий вменялись в вину и «чудовищные *мирмекии*» (ἐκτραπέλους μυρμηκιάς. — *Ps.-Plut. De mus.* 1142, § 30)⁵⁵. Следовательно, в процитированном тексте из «Суды» имя «Мирмек», данное лирнику Филоксену, можно рассматривать как прозвище того, кто, играя на струнном инструменте, подражает пободным фиоритурам, или сочинял музыку наполненную ими. Во-вторых, важно указание на то, что Филоксен создал не стихи для «Генеалогии Эакидов», а песню, что в источнике ясно указывается посредством наречия μελικῶς («песенно»), то есть в песенном жанре. Однако, сопоставляя все сведения о лирнике Филоксене, нет никаких оснований приписывать ему и создание стихов этого песнопения.

Таким образом, приведенные данные говорят о том, что, согласно источникам, «художественное окружение» Тимофея Милетского состояло из музыкантов, а не поэтов. Это означает, что в представлении древних он был музыкантом, певцом и композитором. Более того, все сведения, касающиеся его творчества, полностью указывают только на эти сферы его деятельности⁵⁶. Однако вопреки всем подобным материалам в классической филологии, согласно сформировавшейся «синкретической концепции», Ти-

⁵² То есть Филоксен.

⁵³ Город в Вифинии, на побережье Понта Эвксинского (так называли древние греки Черное море).

⁵⁴ Эакиды — потомки царя Эпира (это регион юго-восточной Европы) — Эакида (IV век до н. э.).

⁵⁵ Подробнее о них см. гл. X, § 7.

⁵⁶ Они приводятся и анализируются там же (см. предыдущую сноску).

мофей Милетский считается не только композитором и кифародом, но также поэтом. Его приобщение к поэзии было закреплено обнаруженной в начале XX века рукописью, датирующейся палеографами IV столетием до н. э. и содержащей 253 строки из поэмы «Персы». Следует отметить, что в самой рукописи автор этого сочинения не упомянут, но ее издатель, выдающийся немецкий филолог Ульрих фон Виламовиц-Мёллендорф (1848–1931), объявил, что поэма была создана Тимофеем Милетским. Свой вывод он сделал, основываясь на «побочных аргументах». По его мнению, популярность этого мастера как автора трагедийной поэзии дает основание считать его создателем «Персов»⁵⁷. Ученый не скрывает, что для формирования такой точки зрения решающую роль сыграла информация Павсания (*Paus. Gr. descr. VIII 50, 3*):

Πυλάδου δὲ Μεγαλοπολίτου μὲν ἀνδρὸς γένος, κίθαρωδοῦ δὲ τῶν ἐφ' αὐτοῦ δοκιμωτάτων καὶ ἀνηρημένου Πυθικὴν νίκην, τότε δὲ ἄδοντας Τιμοθέου νόμον τοῦ Μιλησίου, Πέρσας, καὶ καταρξάμενου τῆς ᾠδῆς·

*Κλεινὸν ἐλευθερίας τεύχων μέγαν
Ἑλλάδι κόσμον.*

Пилад, муж родом из Мегаполиса, самый испытанный в его время среди кифародов и награжденный пифийской победой, исполнил тогда ном «Персы», поющего Тимофея Милетского и начинающегося песней [так]: «Прославлен доставляющий Элладе огромный свет свободы».

В указанной рукописи IV века до н. э. начало «Персов» не сохранилось, поэтому трудно сказать, является ли это сочинение тем, которое имеет в виду Павсаний. Кроме того, нельзя не учитывать, что по современным историко-хронологическим представлениям он жил спустя почти шесть столетий после эпохи Тимофея Милетского. Это значит, что он пользовался информацией о его творчестве, прошедшей через «многие руки». Не исключено, что в течение этого большого исторического периода она могла подвергаться изменениям и даже искажениям. Ведь в таких случаях нередко создаются предания, больше основанные не на документах, а на молве и слухах. А при их формировании, как уже указывалось, решающую роль могут сыграть самые разные причины. Так, например, нередко рассказы, передававшиеся из поколения в поколение, о том, что какое-то песнопение о «Персах» входило в репертуар кифарода Тимофея Милетского, могло сделать его автором распевавшегося текста. Это, в свою очередь, способствовало возникновению соответствующей легенды. Ведь греко-персидские войны V века до н. э. наложили большой отпечаток на политическую и культурную жизнь Эллады. Этой теме посвящались многие сочинения и известная трагедия Эсхила — только один из сохранившихся опусов подобного рода. Все говорит о том, что на протяжении определенного исторического периода она интересовала самых различных авторов и исполнителей. Среди них мог быть и тот, которого Павсаний представляет как Пилада. Но об этом кифароде не сохранилось никаких сведений, и поэтому он остается неизвестной личностью. Она оказывается еще более безликой, когда происхождение этого Пилада связывается не с определенным местом, а с неким «Мегаполисом», то есть с абстрактным «большим городом». Следовательно, отсутствие конкретных данных, а также все сопутствующие обстоятельства не дают основания признать аргументы Виламовица-Мёллендорфа в качестве доказательства, что

⁵⁷ *Wilamowitz-Möllendorff U. Timotheos. Die Perser, aus einem Papyrus von Abusir. Leipzig. 1903. S. 9.*

текст выписанной в изданной им рукописи поэмы «Персы» действительно принадлежит Тимофею Милетскому.

Что же касается текста «Персов», сохранившегося в рукописи, опубликованной немецким филологом, то он содержит в себе один фрагмент, который также подтверждает, что это сочинение не могло быть создано Тимофеем Милетским⁵⁸:

᾽Οτι παλαιότεραν νέοις
ῥυμοῖς μούσαν ἀτιμῶ.
ἐγὼ δ(ἐ) οὔτε νέον τιν(α) οὔ-
τε γεραὸν οὔτ(ε) ἰσήβαν
εἶργω τῶνδ' ἐκάς ῥυμων,
τοὺς δὲ μουσαπαλαιολύ-
μας, τούτους δ(ἐ) ἀπερύκω,
λωβητήρας ἀοιδᾶν
κηρύκων λιγυμακροφῶ-
νων τείνοντας ἰυγάς.
πρῶτος ποικιλόμουσαν Ὀρ-
φεὺς χέλλυν ἐτέκνωσεν,
υἱὸς Καλλιόπας Πιερίας ἔπι.
Τέρπανδρος δ' ἐπὶ τῷ δέκα
ζεῦξε μούσαν ἐν αἰδαῖς
Λέσβος δ(ἐ) Αἰολία νιν Ἄν-
τίσσαι γείνατο κλειόν.
νῦν δὲ Τιμόθεος μέτροις
ῥυθοῖς τ' ἐνδεκακρουμάτοις
κίθαριν ἐξανατέλλει,
θησαυρὸν πολύμνον
οἷζας Μουσᾶν θαλαμευτόν,
Μίλητος δὲ πόλις νιν ἄ-
θρέψας' ἄ δυωδεκατειχέος
λαοῦ πρωτέος ἐξ Ἀχαιῶν'

Пренебрегаю более старой музой, [отдаю предпочтение] новым гимнам.

Но я не отклоняю ни нового [мелоса], ни старого, ни обычного современного⁵⁹ далекого [от моих] гимнов.

Отражаю [лишь натиск тех,] кто портит древнюю музыку⁶⁰: громкозавывающих глашатаев, хулителей [новых] песен, растягивающих громозвучные⁶¹ [свои] вопли.

Орфей, сын Каллиопы Пиерийской, первый создал искусную лиру.

Затем Терпандр, отбросил десяти- [струнную] музу [и] создал известный [ном] для пения жителей Антиссы эолийского Лесбоса.

Ныне Тимофей создает [сочинение с] метрическими ритмами и 12-струнными кифарами многогимнового клада [из] обиталища, открытого Музами. А воспитавший и вскормивший [Тимофея] — Милет, город первого народа среди Ахейцев⁶².

⁵⁸ Это прозаический перевод строк 224–248 греческого текста по изд. *Wilamowitz-Möllendorff U. Op. cit. S. 27–28.*

⁵⁹ Именно так показалось целесообразным в контексте фрагмента перевести слово ἰσήβαν, возникшее из соединения эпическо-ионийского варианта существительного ἡ ἴσα («равенство») и βᾶς — participium aoristus от глагола βαίνω («идти», «следовать»). Таким образом, этот синтез дает нечто «равное тому, что [обычно] происходит». Вообще же такое словообразование относится к категории тех, поэтическая форма которых не дает возможности буквально передать его на другом языке.

⁶⁰ Этот оборот, представленный в переводе из трех слов, в источнике дан одним словом — τοὺς δὲ μουσαπαλαιολύμας, что невозможно буквально воспроизвести на другом языке.

⁶¹ Еще один поэтико-словесный монстр — λιγυμακροφῶνων, образованный из трех составляющих: λιγύς («гудящий», «завывающий») μακρός («длинный», «продолжительный») и ἡ φωνή («голос», «звучание»).

⁶² Опубликованный поэтический перевод этого фрагмента такой: «Вменяю в бесчестье — Древней Музе — Юные песни — А я от тех песен — Не чуждаю — Ни старого, ни юного, ни сверстного, — А гоню я прочь — лишь охальников старой Музы, — Терзателей лада, — Истошных вопленников, — С площадными горланами мерящих голоса. — Первым Орфей, — Сын Каллиопы, пиерийский горец, — Пестрозвучную породил черепаху; — За ним Терпандр, — Вскормленник Антиссы в эолийском

Нет ни одного античного источника, в котором бы автор не только говорил о себе в третьем лице, но и «вводил» свое творчество в исторически последовательную перспективу, истоки которой восходят к мифическому Орфею.

Поэтому, несмотря на то, что все филологи, историки и музыковеды признали «открытие» Виламовица-Мёллендорфа, с ним трудно согласиться. Поэтому в данной монографии Тимофей Милетский продолжает оставаться кифародом — исполнителем чужих текстов, но, возможно, распетых на собственную музыку. И в такой «узкой» направленности своей творческой деятельности он не был одинок.

Существуют также свидетельства, указывающие (*Ps.-Plut. De mus.* 1142, § 31)⁶³:

...Πινδάρου τὰ τε Διονυσίου τοῦ Θεβαίου καὶ τὰ Λάμπρου καὶ τὰ Πρατίνου καὶ τῶν λοιπῶν, ὅσοι τῶν λυρικῶν ἄνδρες ἐγένοντο ποιηταὶ κρουμάτων ἀγαθοί.

...на Пиндара, Дионисия Фиванского, Лампра, Пратина и остальных, что [это] благородные мужи, которые оказались творцами лирных инструментальных произведений.

Конечно, при первом знакомстве с таким сообщением к нему сразу же возникает недоверие, поскольку все понимают, что знаменитый поэт Пиндар не мог быть в числе «творцов лирных произведений», то есть пьес для лиры. Однако не нужно спешить с выводами. Необходимо принять к сведению, что в энциклопедии «Суда» сразу же вслед за обширной статьей, посвященной знаменитому поэту Пиндару, изложена другая, небольшая, но весьма важная для понимания информации, сохранившейся в сочинении Псевдо-Плутарха: «Пиндар, сын Скопелина, фиванец, и сам лирник, двоюродный брат предыдущего» (Πίνδαρος, Σκοπελίνου, Θεβαίος, καὶ αὐτὸς λυρικός, ἀνεψιὸς τοῦ προτέρου). Иначе говоря, он был двоюродным братом того знаменитого поэта Пиндара, которому посвящена предыдущая статья энциклопедии «Суда». Это свидетельство того, что античная история знала, как минимум, двух Пиндаров — поэта и музыканта. Поэтому не исключено, что среди упомянутых в трактате Псевдо-Плутарха λυρικῶν ποιητῶν κρουμάτων («творцы лирных инструментальных произведений») был не поэт, а музыкант⁶⁴. Следовательно, к сообщениям о соименниках также нужно относиться с большой осторожностью.

Таким образом, источники сохранили сведения о многих музыкантах-лирниках, занимавшихся не только исполнительской, но и композиторской деятельностью. Поэтому не следует постоянно отождествлять всех, кто зарегистрирован в письменных памятниках как ὁ λυρικός, только с поэтами-лириками, стихи которых распевались. В каждом отдельном случае нужно делать выводы на основании комплекса аргументов.

Лесбосе, — В славных песнях — Запряг свою Музу на десять сторон; — И вот Тимофей, — Вздыбив Кифару — В мере и ладе одиннадцати струн, — Отверзает залежь — Певчего сокровища в тереме Муз. — А родил его Милет, — Первый город — Ахейского люда о двенадцати стенах» (*Пиндар, Вакхилид*, Оды, Фрагменты / Издание подготовил М. Л. Гаспаров. М., 1980. С. 291–292).

⁶³ О термине τὸ κρούμα (от глагола κρούειν — «ударять» и «бряцать») см. гл. I, § 5.

⁶⁴ В дальнейшем (см. § 4 данной главы) будет продемонстрировано сколь часто «соименники» знаменитых поэтов и поэтесс способствовали дезориентации ученых и привели к ошибочным научным представлениям, бытующим до сих пор.

Итак, даже приведенный здесь немногочисленный ряд специальных полисемантических терминов и анализ особенностей их использования показывает, что существующая «синкретическая» точка зрения на специфику художественного творчества Античности должна быть пересмотрена, поскольку как οἱ μέλοιοι так и οἱ λυρικοί — не только поэты, но и исполнители на лире, а также композиторы. Причем, как правило, они не совмещаются в одном персонаже и нужно быть крайне осмотрительным при квалификации творчества каждого «действующего лица», представленного в источниках с подобными определениями.

§ 2

«Мелос» и проблемы авторства

Не менее важно для понимания античной музыкальной культуры сложное семантическое наполнение другого центрального по функциям термина — τὸ μέλος («мелос»). Согласно современному историко-филологическому толкованию в «эпоху лирики» он указывал на поющуюся поэзию. При подобной трактовке из платоновского понимания мелоса (*Plat. Resp.* III 395d—e; см. выше) оказывается изъятой такая существенная часть художественного акта, как танец, и остаются действующими лишь два искусства — поэзия и музыка. Первая представлена поэтическим текстом, а вторая — вокальным его распевом и инструментальным сопровождением. По мнению ученых, «эти формы называются специальным словом “мелос”, то есть «песня» или “мелика” — мелическая поэзия»⁶⁵. Отсюда возникло наименование «мелики» (οἱ μελικοί, от μέλος — «мелос»), обозначающее плеяду выдающихся древнеэллинских поэтов VII—VI веков до н. э., стихи которых, по мнению историков литературы, во время жизни их авторов и в ближайшие к ним периоды существовали только в виде песен. К ним относят Архилоха, Тиртея, Саффо, Фалета, Алкмана, Алкея, Стесихора, Анакреонта, Симонида, Пиндара. Считается, что применяемое к их поэзии название «лирика» появилось в александрийской школе грамматиков, расцвет которой приходится на рубеж старой и новой эры. Следовательно, если это действительно так, то «лирика» — лишь теоретическая категория, появившаяся четыре-пять столетий спустя, после завершения эпохи, поэзия которой определялась данным термином. Значит, грамматики, введшие его в научный обиход, находились достаточно далеко от изучавшегося ими периода. Таким образом, представления о «лирике» и «мелосе», направленные по «музыкальному руслу», заимствованы не у современников поэтов, а от ученых, сделавших свои выводы в результате теоретического анализа поэтического материала. Об этом не следует забывать.

Сложившиеся в литературоведении воззрения всегда обосновывались целым рядом аргументов. Среди них решающую роль играют, конечно, сами стихи, в которых постоянно упоминается лира и другие, опозитизированные музыкальные «аксессуары», характерные для поэзии всех народов и в самые различные времена. Но это наиболее слабое доказательство, поскольку при его использовании в качестве обоснования художественно-декоративные атрибуты принимаются за реальные⁶⁶.

⁶⁵ Радциг С. И. Указ. соч. С. 118–119.

⁶⁶ Это все равно, что принимать за точное отражение действительности знаменитые строки А. С. Пушкина: «не требуй песен от певца», «я песни новые пою», «лишь

Кроме того, необходимо постоянно учитывать, что все сохранившиеся свидетельства о «поющей поэзии» дошли до нас в письменных памятниках, созданных много столетий спустя после эпохи VII–VI веков до н. э., и абсолютное большинство их основывается на тех же «опоэтизированных образах».

Еще одним доказательством «тотально» поющей античной поэзии нередко служат некоторые памятники материальной культуры. Так, например, хорошо известна ваза с изображенными на ней, как считается, «меликами» Алкеем и Сапфо, держащими в руках струнные инструменты⁶⁷, что якобы полностью подтверждает неразрывную связь творцов слова с музыкой. Но поэт с лирой — это некое символическое художественное воплощение его творческой деятельности, сложившееся в Европе со времен Древней Эллады. Так что и этот аргумент вряд ли способен убедить в реальном повсеместном распространении поющей поэзии⁶⁸, хотя не следует сомневаться в популярности такого жанра.

Литературное наследие Платона отчетливо свидетельствует, что в его время существовал большой интерес именно к поющей поэзии, тогда как непоющие стихи рассматривались как нечто более упрощенное и даже менее ценное. В одном из диалогов философа Сократ говорит своему собеседнику (*Plat. Resp.* X 601b):

ἐπεὶ γυμνωθέντα γε τῶν τῆς μουσικῆς χρωμάτων τὰ τῶν ποιητῶν ... οἶμαι σε εἰδέναι οἷα φανεται γὰρ που.	Если поэты, пользующиеся музыкой, лишены ее..., то думаю, ты знаешь как они будут выглядеть.
---	--

Значит, для среды, близкой к Платону, поэт, стихи которого не пелись, воспринимался как занимающийся чем-то неполноценным. Судя по всему, таково было мнение приверженцев традиций, художественные идеалы которых находились в уходящей эпохе. Об этом совершенно ясно свидетельствует следующий фрагмент из другого платоновского сочинения (*Plat. Leg.* II 669e–670a):

...ἀλλήσει γε χρῆσθαι καὶ κιθαρίσει πλὴν ὅσον ὑπὸ ὄρχησιν τε καὶ ᾠδῆν, ψι- λῶ δ' ἑκατέρῳ πᾶσά τις ἀμουσία καὶ θαυματουργία γίγνεται ἂν τῆς χρήσεως.	...если пользоваться игрой на авлосе и кифаре без ⁶⁹ танца и песни, а каж- дым [искусством] в отдельности, то это превращает [их] применение в не- кое внemusическое фокусничанье ⁷⁰ .
--	--

В каждой культуре в любую эпоху есть поклонники традиций, и в этом нет ничего удивительного. Вряд ли следует отрицать, что они всегда существовали, и Античность в этом отношении не является исключением. Даже спустя много столетий после Платона Плутарх признавался, что любовь «к [совместному] творчеству мелосов и метров⁷¹ распространена и популярна, как ни одна другая страсть» (εἷς τε ποιῆσιν μελῶν καὶ μέτρων, ὡς οὐδὲν

я, таинственный певец, на берег выброшен грозой», «прости, певец! играй, пируй, с Кипридой, Фебом торжествуй», «и не услышат песнь обиды от лиры русского певца», «певец-гусар, ты пел биваки» (о Денисе Давыдове) и т. д.

⁶⁷ Ареал искусств в Мюнхене (*Das Kunstareal [München]*). Инв. 2416.

⁶⁸ Ведь не считаем же мы, что Пушкин играл на лире, если он написал «я лиру посвятил народу своему», и его изображения нередко даются с лирой.

⁶⁹ Дословно: «помимо».

⁷⁰ Иначе говоря, находящегося вне сферы руководимой музами.

⁷¹ То есть музыки и поэзии.

ἄλλο πάθος, ἐπίφορος καὶ κατάντης. — *Plut. Quast. conv.* I 1, 623 d, § 2). Он также сообщает распространенное мнение о прежних эпохах, когда работали мастера, «воплощающие деяния, выражающиеся великолепным звучанием в поэзии и музыке» (πράγμα σεμνοτέρας φωνῆς δεόμενον εἰς ποιητικὴν καὶ μουσικὴν ἄγοντες. — *Plut. De Pyth. orac.* 24). Потом историк добавляет, имея в виду уже период своей жизни: «Ведь ныне это с трудом понимают немногие» (οὐ γὰρ μόνον νῦν ὀλίγοι μόλις ἐπαίτουσι. — *Ibid.*). Это свидетельство того, что далеко не все верили в распространенное мнение об архаике как эпохе художественного синкретизма, и не все отрицали художественные достоинства поэзии, музыки и танца как «самостоятельных» искусств. Причем, так происходило всегда, поскольку ни одно общество никогда не было однородно в своих эстетических вкусах.

Поэтому свидетельства приверженцев одной точки зрения не должны заслонять все многообразие художественной жизни. Более того, если Платон возмущается инструментальной музыкой («игрой на авлосе и кифаре без танца и песни»), то это не означает, что в его время вообще не существовало такого вида искусств или не было его любителей. Как раз наоборот, само упоминание подобных явлений служит неоспоримым доказательством их существования.

В связи с этим было бы интересно знать, на основании каких данных можно утверждать, что вся поэзия, именуемая ныне «лирикой», повсеместно и постоянно пелась. Например, откуда возникло убеждение, что распевались все дошедшие до нас оды Пиндара: 14 Олимпийских, 12 Пифийских, 11 Немейских и 8 Истмийских? И самое главное — почему появилась уверенность, что все (!) древние поэты были и композиторами? Возможно, детальное изучение семантики слова τὸ μέλος и того окружения, в котором оно появляется, способно если не полностью, то хотя бы частично прояснить проблему.

Анализ источников, авторы которых не являлись профессионалами в сфере музыки, показывает, что в абсолютном большинстве случаев термин «мелос» действительно может обозначать музыкальное исполнение поэтических текстов. Так, Афиней сообщает (*Athen.* XIV 632f, § 3):

διετήρησαν δὲ μάλιστα τῶν Ἑλλήνων Λακεδαιμόνιοι τὴν μουσικὴν ... καὶ συχ- νοὶ παρ' αὐτοῖς ἐγένοντο μελῶν ποιηταί. τηροῦσιν δὲ καὶ νῦν τὰς ἀρχαίας ᾠδὰς.	Лакедемоняне больше [всех] эллинов занимались музыкой ... Творцы мелосов появлялись у них непрерывно. Они и ныне сохраняют древние песни.
--	--

Здесь термины, сопровождающие «творцов мелосов», — μουσική и ᾠδή — весьма убедительно говорят о музыкальном аспекте. Если даже опустить громадный исторический период, отделяющий время жизни Афиней от описываемой им эпохи, то очевидно, его сообщение — лишь существовавшая тогда точка зрения. Что же касается информации о спартанцах, которые «и ныне сохраняют древние песни», то ее достоверность весьма сомнительна. Хорошо известно, что в фольклорном репертуаре каждого народа существуют песни, всегда считающиеся «древними». Однако насколько верно такое утверждение по отношению к каждому песнопению, без профессионального анализа говорить невозможно. Ну а насколько «древними» были песни, звучавшие в Лаконии (где располагалась Спарта) во времена Афиней, уже никогда нельзя будет определить.

Столь же далек от «спартанской эпохи» и Плутарх, хотя по его словам Фалет Гортинский, всегда представляющийся в научных публикациях как

поэт и музыкант VII века до н. э., в своем поэтико-композиторском творчестве пользовался «совместно мелосами и ритмами»⁷² (διὰ μελῶν ἄμα καὶ ῥυθμῶν. — *Plut. Licurg.* 4). Откуда Плутарх спустя почти восемь столетий знал, что сам Фалет сочинял не только текст, но и музыку? Ответа на этот вопрос, конечно, нет и не может быть. Поэтому такое сообщение невозможно воспринимать как подлинное отражение действительности.

Если даже отойти от эпохи, которую в Античности представляли временем исключительно «поющей поэзии», то и тогда проблемы авторства музыки трудно прояснить.

Так, в соответствующей статье энциклопедии «Суда», посвященной критскому поэту II века Месомеду, сказано, что «он пишет восхваление ... и различные другие мелосы» (γράφει ... ἔλαινον ... καὶ ἄλλα διάφορα μέλη). Здесь необходимо отметить, что Месомед — единственный античный поэт, музыкальное воплощение творчества которого сохранилось в дошедших до нас рукописях, содержащих четыре нотированных гимна: в честь Гелиоса (ὁ ὕμνος εἰς Ἥλιον), посвященный Каллиопе и Аполлону (ὁ ὕμνος Καλλιόπης καὶ Ἀπολλώνος), прославляющий богиню мщения Немесию⁷³ (ὁ ὕμνος εἰς Νέμεσιν), а также «стих ямбический в честь Музы» ([ὁ στίχος] εἰς μοῦσαν ἰάμβος)⁷⁴. Разногласия между исследователями заключаются только в том, что одни склонны приписывать Месомеду авторство всех четырех гимнов, а другие — только некоторых из них. Однако никогда не обсуждалась тема: принадлежит ли Месомеду только текст гимнов или также и музыка? Этот вопрос всегда обходит молчанием или согласно сложившейся традиции подразумевается, что поэт являлся автором как текста, так и музыки. Ведь такова точка зрения, укоренившаяся в науке относительно всех поэтов древности, чьи стихи распевались.

Но насколько это верно?

Не последнюю роль в определении авторства играла слава и известность поэтов, оставлявшие в тени тех, кто создавал музыку к их текстам⁷⁵. Не будем забывать, что союз искусств, существовавший в эпоху художественного синкретизма (как и во все остальные исторические периоды), не был равноправным объединением. Во времена архаики в нем главенствовало слово, благодаря которому слушатель познавал содержание и образы художественного произведения. Платон писал, что «стопа и мелос должны следовать за словом, а не слово за стопой и мелосом» (τὸν πόδα τῷ ... λόγῳ

⁷² Как во многих других античных текстах, в которых описывается совместное действие таких пар, как «мелос» и «ритм» или «гармония» и «ритм», в подобных случаях подразумеваются «музыка» и «танец» (см. ранее приведенные в данной главе цитаты: *Plat. Resp.* III 395d — e; *Plat. Leg.* II 669d — e; а также присутствующие в следующих разделах: гл. IV — *Plut. Licurg.* 4, гл. V — *Strabo.* X 3, 9; гл. VII — *Plat. Resp.* III 400b — c; *Plat., Leg.* II 664e — 665a; гл. IX — *Aristot. Poet.* 1, 1447a, 19 28; *Aristot. Polit.* VIII 5, 6, 1340a, 18–23; гл. X — *Plut. Quast. conv.* VII 8, 712f — d, § 4). Если же эти пары терминов понимать как «музыка» и «ритм», то получается бессмыслица, поскольку вне ритма музыки не существует и, следовательно, «ритм» — обязательный составной элемент «музыки» (конечно, такой трактовке не подлежат те же пары терминов, в которых «ритм» указывает на метрическую структуру поющего текста).

⁷³ В традиционной русской транслитерации — «Немесиде».

⁷⁴ См. том I, гл. I, § 3.

⁷⁵ Для этого были и вполне определенные социальные причины (см. § 5 настоящей главы).

ἀναγκάζειν ἔπεσθαι καὶ τὸ μέλος, ἀλλὰ μὴ λόγον ποδὶ καὶ μέλει. — *Plat. Resp.* III 400a). Пусть со строго научной точки зрения это высказывание имеет явную погрешность: ведь «стопа» как единица метро-ритмической организации текста неотделима от слова, то есть от организации поэтического текста. Но мысль, высказанная философом, отражает творческое кредо эпохи, когда основной художественной задачей являлось яркое воплощение вербального текста. А это наложило свой отпечаток на отношение к авторству любого произведения, поскольку конечный результат творчества ассоциировался, как правило, лишь с поэтом. Автор же музыки в течение длительного исторического периода зачастую был вне внимания, исключая те варианты, когда слушатели видели его в лице тех, кто исполнял эти произведения, — певцов или музыкантов-инструменталистов.

Следовательно, нет ничего удивительного, что, например, знаменитым стихотворцам приписывались даже те «творческие изобретения», которые к поэзии не имели никакого отношения. Так, в статье «Суда», посвященной Симониду, согласно принятой трактовке можно прочесть: «Симонид, лирик. Он первый решил ввести в песнопение *микрологию* и сочинять песню за плату» (Σιμωνίδης, λυρικός. οὗτος πρῶτος δοκεῖ μικρολογίαν εἰσενευκεῖν εἰς τὸ ᾄσμα, καὶ γράψαι ᾄσμα μισθοῦ). В центре этого сообщения стоит термин *μικρολογία* (буквально: «мелочность»), подразумевающий в данном случае «мелко произносимое» или «мелко поющее». Под *микрологией* в древности понимали приблизительно то же самое, что и под «мирмекией» (ἡ μυρμηκία)⁷⁶: интонационные построения, получившие в новоевропейском музыковедении либо латинское название «диминуция» (*diminutio*, от глагола *diminuo* — «раздробить»), либо итальянские определения *coloratura* («украшение»), *floritura* («цветение»), либо немецкое «мелизм» (происшедшее от греческого *μέλισμα* — «напев»). Все эти термины, как известно, обозначают звуковые формы, отличающиеся мелкими ритмическими единицами и быстрыми перемещениями звуков. Конечно, каждая из них имеет свою историю и особенности, отличающие их друг от друга. *Микрология* представляла собой вокальные или инструментальные фрагменты, внедрявшиеся в музыкальный материал с мелкими ритмическими длительностями, «дробившими» размеренное звуковое движение. При вокальном воплощении это были эпизоды, построенные на отдельных словах или даже слогах. Именно поэтому они получили свое наименование *микрология* — «мелкопоющее», то есть распеваемое посредством «мелких» частей слов и выражавшееся «мелкими» длительностями. Появление *микрологии* всегда зависело от своеобразия импровизации исполнителя, от его музыкального вкуса и воспитания. Поэтому *микрология* — один из многочисленных терминов, бытовавших в музыкантском обиходе.

Подобно тому как каждый из указанных методов орнаментики новоевропейской музыки обладал своими особенностями, аналогичным образом, очевидно, отличались *мирмекия* и *микрология*. Но их своеобразие пока остается неизвестным. Поэтому одна из задач музыкального антиковедения состоит в том, чтобы попытаться выяснить их отличия.

Во всяком случае совершенно ясно, что такие формы музицирования не имели никакого отношения к творчеству поэта, создававшего лишь словесный текст, и были «вотчиной» музыкантов-исполнителей — вокалистов

⁷⁶ См. § 1 данной главы.

или инструменталистов. Значит, если трактовать приведенную статью из энциклопедии «Суда» как относящуюся к поэту Симониду, то это будет явный отход от реальности. Поэтому все говорит о том, что здесь ὁ λυρικός обозначает не «поэта-лирика», а музыканта «лирика». Не исключено, что речь идет об одном соименнике знаменитого древнеэллинического поэта. Как представляется, это еще один пример, говорящий о том, что в ряде источников либо поэту приписывается «решение» сложных исключительно музыкальных задач⁷⁷, либо распространено неверное понимание древней информации, когда во всех случаях видят в ὁ λυρικός исключительно поэта.

Таким образом, мнение о совмещении в одном лице творческой деятельности двух или трех мастеров разных творческих профессий является следствием античных представлений об эпохе художественного синкретизма, которые по вполне определенным причинам нередко переносились и на более поздние исторические периоды, хотя в таких случаях они далеко не всегда соответствовали действительности. Поэтому правильная трактовка содержания таких терминов, как τὸ μέλος, ὁ μελοποιός, ἡ ποίησις, ὁ ποιητής, ὁ λυρικός, в историческом пространстве Античности зависит от изучения сложного процесса взаимодействия различных искусств.

§ 3

Свидетельства «дробления» архаичного художественного метода

Если даже принять за истину античные представления об архаике как эпохе художественного синкретизма, то и тогда существует много фактов, свидетельствующих о «дроблении» этого творческого метода. Подобные сообщения могут служить доказательством активной профессиональной специализации. Исследование столь сложной проблемы требует комплексного и всестороннего анализа, который в данной монографии невозможен. Здесь же следует отметить только некоторые стороны этой многоликой картины, имеющие непосредственное отношение к тематике предлагаемой работы, и продемонстрировать отдельные сохранившиеся свидетельства, способные осветить эту проблему.

Факты говорят о «расслоении» творческой деятельности, для чего существовало слишком много причин. Не последнее значение в этом играл рост профессионального мастерства. Действительно, каждый выступающий или их ансамбль создавали некое действие, включающее в себя не только текст, но и пение с инструментальным сопровождением, а также танец. Это должно было осуществляться на том уровне, который соответствовал профессионализму соучастников и предполагал умения воплощать художественный материал в различных искусствах: в поэзии, вокале, хореографии и артистизме в целом. Они могли быть неодинаковыми, и поэтому результатом являлось некое «срединное качество», постоянно колебавшееся в разные стороны. С течением времени стало ясно, что художественный итог получается более убедительным, если каждый занимается тем, к чему у него больше способностей и лучше подготовка. Попутно здесь играли роль и многие дру-

⁷⁷ См. также приведенные в предыдущем параграфе фрагменты источников с «мейсой» и «пикноном» (*Ps. Arist. Probl.* XIX 20; *Ps. Plut. De mus.* 1133, § 11).

гие факторы, начиная от возрастающей степени конкурентности и кончая запросами общества, постепенно предъявлявшего больше требований к воплощению творческих задач. В результате приходилось отказываться от каких-либо традиционных форм выступлений и компенсировать их лишь теми средствами, которыми с успехом владел тот или иной исполнитель, и таким образом привлечь внимание своей художественной яркостью.

Автор этих строк отдает себе полный отчет не только в конспективности изложенных соображений, но и в том, что они отражают лишь один из многочисленных аспектов этого сложного эволюционного процесса. Вместе с тем отмеченные тенденции имеют самое непосредственное отношение к анализируемым свидетельствам античных источников, изменения в которых вызваны именно указанными обстоятельствами: *эволюция любого профессионализма всегда требует специализации и это доказано всей историей самых различных художественных цивилизаций.*

Однако науке до сих пор неизвестно, когда началось «расслоение» некогда единой творческой профессии, если действительно во времена архаики она была синкретичной. Во многом познание данного процесса затрудняют письменные памятники, создатели которых зачастую подходят к этому вопросу традиционно, без учета свершившихся изменений в художественной практике⁷⁸. Среди многих причин, способствовавших формированию такой ситуации, важное место занимает то обстоятельство, что античные писатели определяют автора того или иного художественного произведения «со стороны», не находясь внутри самого творческого процесса. Это зачастую приводит к самым неожиданным результатам. Музыкальному антиковедению рано или поздно нужно будет изучить эту проблему, и дальнейший небольшой анализ является одним из шагов в этом направлении.

Его целесообразно начать с разбора одного из поздних свидетельств, которое по современным хронологическим представлениям датируется рубежом IV–V столетий. Речь идет о сообщении некоторых историков церкви о «взаимодействии» творчества сирийского «еретического» музыканта Армония или Гармония (Ἀρμόνιος)⁷⁹ с поэзией церковного писателя и поэта «православного направления» Ефрема Сирийца (Ἐφραίμ Σύρος), жившего в IV веке. Вот как описывает эти творческие контакты Феодорит Кирский (*Theod. Cyr. Eccl. Hist. IV 26 // PG 82, col. 1190*):

Καὶ ἐπειδὴ Ἄρμονιος, ὁ Βαρδῆσανου, ᾠδὰς τινὰς συντεθεῖκει πάλαι, καὶ τῇ τοῦ μέλους ἡδονῇ τὴν ἀσέβειαν κεράσας κατεκλήλει τοὺς ἀκούοντας, καὶ πρὸς ὄλεθρον ἤγρευε, τὴν ἀρμονίαν τοῦ μέλους ἐκεῖθεν λαβὼν, ἀνέμιξε τὴν εὐσέβειαν, καὶ προσενήνοχε τοῖς ἀκούουσιν ἥδιστον ὁμοῦ καὶ ὀνησιφόρον φάρμακον. Ταῦτα

Так как Армоний, сын Вардесана некогда сочинил некоторые оды и, соединив нечестивость [содержания] с прелестью мелоса, околдовывал слушателей и ловил их для гибели, то [Ефрем Сириец], используя гармонию мелоса, воздвигает благочестие, доставляя слушателям одновременно

⁷⁸ Подобная тенденция, проявляющаяся в разных формах, присутствует всегда. Даже в нынешнее время нередко можно встретить такие определения, как «Из репертуара Эдит Пиаф» или «Из репертуара Шарля Азнавура» и т. д., то есть без указания авторов песни (как поэта, так и композитора).

⁷⁹ Он считается сыном христианского теолога и философа-гностика, а также поэта Вардесана (Бар-Дейшана, умершего в 222 году), который признан представителем «еретического направления». См.: *Кошеленко Г. Н.* Бардесан // *Православная энциклопедия*. Т. IV. М., 1997. С. 333.

καὶ νῦν τὰ ἄσματα φαιδρότερας τῶν
νικηφόρων μαρτύρων τὰς πανηγύρεις
ποιεῖ.

и приятное, и полезное лекарство.
Эти песни и ныне создают яркое сия-
ние посредством прославления побе-
доносных мучеников.

«Перевод» этого повествования с конфронтационного языка на искусствоведческий означает вполне обычный творческий акт: Ефрем Сириец воспользовался замечательными и широко распространенными мелодиями Армония, на которых распевались «еретические» тексты, и приспособил их к своим стихам, соответствующим «православным» представлениям. Тот же самый творческий процесс описывается в сочинении другого историка церкви Эрмия Созомена (*Sozom. Herm. Eccl. Hist. III 16 // PG 67, col. 1089*):

Ἴδὼν δὲ Ἐφραίμ κηλουμένους τοὺς
Σύρους τῷ κάλλει τῶν ὀνομάτων, καὶ
τῷ ῥυθμῷ τῆς μελωδίας, καὶ κατὰ τοῦτο
προσεπιζομένους ὁμοίως αὐτῷ δοξάζει-
ν, καίπερ Ἑλληνικῆς παιδείας ἄμοιρος,
ἐπέστη τῇ καταλήψει τῶν Ἀρμονίου
μέτρων καὶ πρὸς τὰ μέλη τῶν ἐκείνου
γραμμμάτων, ἐτέρας γραφάς συναδοῦ-
σας τοῖς ἐκκλησιαστικοῖς δόγμασι συν-
έθηκεν ὅποια αὐτῷ πεπόνητο ἐν θείοις
ἔμνοις καὶ ἐγκομίσι ἀπαθῶν ἀνδρῶν. Ἐξ
ἐκείνου τε Σύροι κατὰ τὸν νόμον τῆς Ἀρ-
μονίου ᾠδῆς τὰ τοῦ Ἐφραίμ ψάλλουσιν.

Видя, что сирийцы, очарованные красотой [его пустых] слов⁸⁰ и ритмом мелодии, приучаются одинаково с ним думать, Ефрем, не имеющий эллинского образования, смог постичь метры Армония и под мелосы его слов сочинил другие писания, согласующиеся с церковными учениями, что им было выполнено в гимнах и энкомиях в честь мужей, не изведавших [пороков]. С того [времени] сирийцы поют сочинения Ефрема на мелодии⁸¹ песни Армония.

Перед нами исторически зафиксированный акт, неоднократно осуществившийся в истории искусства, чаще всего тогда, когда оно было поставлено на службу определенной идеологии или государству⁸².

С исторической же точки зрения небезынтересны некоторые детали второго из процитированных фрагментов. Так, автор сообщает, что Ефрем Сириец «смог постичь метры Армония и под мелосы его слов сочинил другие писания». Здесь под «метрами», безусловно, понимается метро-ритмическая организация стихов, а «мелос» олицетворяет мелодии. Следовательно, сознательно или бессознательно Армонию приписывается не только музыка, но и певшийся текст. В этом нетрудно увидеть несколько трансформированный отголосок прежней эпохи. Если тогда все внимание постоянно было сосредоточено на авторе текста, поскольку слово являлось главным в союзе архаичных искусств времен художественного синкретиз-

⁸⁰ То есть «еретических» слов, звучащих в песнопениях, музыку к которым создал Армоний.

⁸¹ Здесь термин ὁ νόμος выступает именно в таком значении. Подробнее об этом см. гл. IV (passim).

⁸² Последний аналогичный пример хорошо известен нашим соотечественникам, когда песня композитора Б. А. Александрова (1905–1994) называвшаяся «Марш большевиков» либо «Да здравствует наша держава», оснащенная новыми стихами С. Михалкова и Г. Эль-Регистана превратилась в гимн Советского Союза, прославлявший «сталинскую эпоху». Когда же политическая ситуация внутри страны изменилась, то один из тех же поэтов сделал «правильный» вариант текста (то есть соответствующий новым официальным идеологическим установкам) на ту же музыку. Наконец, когда рухнул Советский Союз, то тот же стихотворец написал третий вариант текста, конечно, отвечавший вновь обновленному курсу. Но музыка оставалась неизменной.

ма, то в данном случае внимание Э. Созомена было приковано к Армонию. Поэтому он оказался также автором текста, хотя для этого нет никаких оснований. Как представляется, такая черта — влияние древней традиции, когда творцом произведения принято было считать одного автора. Однако если тогда им оказывался поэт, то в данном случае им стал композитор. Это, безусловно, одно из свидетельств происшедших перемен, когда в результате «дробления» норм художественного синкретизма появлялись «дуэты» искусств и постепенно гегемония переходила от одного к другому.

Все говорит о том, что процесс осмысления авторского творчества протекал весьма трудно и очень медленно. Например, даже во времена Плутарха отличие между поэтом и композитором, как правило, не отмечалось, и складывается впечатление, что над этим вообще не задумывались. Так, передавая одно из событий, происходившее во времена Александра Македонского, Плутарх упоминает «пленных илотов, принужденных петь [что-либо] из Терпандро, Алкмана и лаконца Спендонта» (τοὺς ἀλίσκομένους εἴλωτας κελευομένους ᾄδειν τὰ Τερπάνδρου καὶ Ἀλκμάνου καὶ Σπένδοντος τοῦ Λάκωνος. — *Plut. Licurg.* 28). Перечисление здесь в одной «связке» композитора Терпандро⁸³ и поэта Алкмана (о Спендонте не сохранилось никаких сведений) говорит о том, что самого Плутарха и читателей его сочинения эта проблема не интересовала.

Конечно, если рассматривать источники, даже содержащие традиционную точку зрения, согласно которой в одном лице действовали и поэт, и композитор, но осуществлять это с «аналитическим микроскопом», то и там можно обнаружить явные следы дифференциации творческой деятельности. Например, у такого приверженца «сикретических воззрений», как Платон, появляется мимоходом оброненная фраза, что в Древней Элладе, были поэты, сочинявшие «чистую поэзию или [слова] для песни» (ποῖησιν ψιλὴν ἢ ἐν ᾠδῇ. — *Plat. Phaedr.* 278 c)⁸⁴. Под «чистой поэзией» здесь подразумеваются декламирующиеся, а не поющие стихи⁸⁵. Как мы видим, отдельно указываются слова «для песни». Следовательно, далеко не всякая поэзия создавалась для пения даже в платоновскую эпоху.

Но наряду с очевидными попытками оценки реальной ситуации продолжался традиционный подход, согласно которому древние поэты сами

⁸³ Подробнее о нем см. следующие разделы монографии.

⁸⁴ В традиционном русском переводе это предложение представлено так: «кто слагал стихи для пения и не для пения» (*Платон. Федр.* Перевод А. Н. Егунова // Платон. Сочинения в трех томах. Т. II. М., 1979. С. 221).

⁸⁵ Платоновский оборот ποιήσις ψιλὴ (буквально: «голая поэзия») находится в одном ряду с такими постоянно встречающимися в античной литературе понятиями, как ψιλὸς λόγος («голая речь») — проза, а не стихи; ψιλὰί λέξεις («голые слова») — разговорная речь, а не пение; ψιλὴ ἀὐλησις («голый авлесис») — сольное исполнение конкретного произведения на авлосе; ψιλὴ ἀὐλητικὴ («голая авлетика») — искусство сольного музицирования на авлосе; ψιλὴ ἀὐλητής («голый авлет») — авлет-солист; ψιλὴ κιθάριστις («голый кифарисис») — сольное исполнение на кифарисе; ψιλὸς κιθαριστής или ψιλοκιθαριστής («голый кифарист») — кифарист-солист; ψιλὴ κιθαρίστρια («голая кифаристка») — кифаристка-солистка; ψιλὸν μέλος («голый мелос») — инструментальное произведение без пения; ψιλὴ ὄρχησις («голый танец») — танец без музыкального сопровождения; ψιλὴ φωνή («голый голос») — обычное звучание человеческого голоса, а не пение; ψιλὰ κρούματα («голые бряцания») — инструментальная музыка. Эту подборку терминологических образований собрал греческий исследователь Солон Михаэлидис (*Michaelides S. The Music of Ancient Greece. An Encyclopaedia.* London 1978. P. 277). Мною введены лишь некоторые дополнения.

«создавая слова, добавляли к ним *мелосы*» (ποιοῦντες ἔπη, τούτοις μέλη περιετίθεσαν. — *Ps.-Plut. De mus.* 1132, § 3).

В распоряжении музыкального антиковедения есть еще одно свидетельство, содержащее информацию некоего «переходного» периода, когда сосуществовали два метода определения авторства распевавшихся текстов (*Ibid.*):

Καὶ γὰρ τὸν Τέρπανδρον, ἔφη, κιθαροδικῶν ποιητὴν ὄντα νόμων, κατὰ νόμον ἕκαστον τοῖς ἔλεσι τοῖς ἑαυτοῦ καὶ τοῖς Ὀμήρου μέλη περιτιθέντα ἄδειν ἐν τοῖς ἀγῶσιν.

И Терпандр, [как] сказал [Гераклид], будучи творцом⁸⁶ кифародических номов, пел [их] на агонах, перекладывая на музыку каждого [нома] свои и Гомера эпические стихи.

Здесь представлены два автора — композитор Терпандр и поэт Гомер. Причем, сообщается, что первый из них «перекладывал» на музыку не только стихи Гомера, но и собственные. Комментируя этот фрагмент, необходимо, прежде всего, отметить, что в сохранившихся источниках можно обнаружить только две пары строк поэтического текста, приписывающиеся Терпандру. Одна из них изложена у Клемента Александрийского (*Clem. Alex. Strom.* VI 11 // PG 9, col. 309):

Ζεῦ, πάντων ἀρχά, πάντων ἀγῆτωρ,
Ζεῦ, σοὶ πέμπω ταύταν ὕμνων ἀρχάν.

Зевс, начало всего, вождь всех,
Зевс, тебе посылаю сие начало гимнов.

А другая выписана в трактате Страбона (*Strabo.* III 2, 4):

σοὶ δ' ἡμεῖς τετράγηρυν ἀποστρέψαντες
ἀοιδήν,
ἑπτατόνῳ φόρμιγγι νέους κελαδήσομεν
ὕμνους.

Возвращая тебе четырехзвучную
песнь, мы
будем озвучивать новые гимны на семизвучной форминге.

Все остальные данные, прямо или косвенно связанные с творчеством Терпандра, указывают на него как на композитора и кифарода, распевавшего свои мелосы под аккомпанемент собственной кифары⁸⁷. Поэтому есть все основания считать, что авторство этих стихотворных фрагментов приписывается Терпандру по одной причине: он распевал их на собственные мелодии и поэтому слушатели относили их к «репертуару Терпандра», а затем он в сознании многих стал их создателем⁸⁸. Следовательно, сообщение, дошедшее до нас якобы от Гераклида Понтийского, о том, что Терпандр насыщал каждый ном «своими и Гомера эпическими стихами» (τοῖς ἔλεσι τοῖς ἑαυτοῦ καὶ τοῖς Ὀμήρου) весьма сомнительно в своей начальной части. Он действительно мог «мелодизировать» тексты Гомера. Что же касается утверждения о его собственных стихах, то это вновь результат их понимания в «репертуаре Терпандра». Если стихи Гомера были широко известны и сразу узнава-

⁸⁶ Следует обратить внимание, что здесь автор музыкального произведения, как и во многих аналогичных случаях (см. § 1), представлен как ποιητής (буквально: «поэт»).

⁸⁷ См. гл. IV, § 1.

⁸⁸ Попутно нельзя не отметить: если бы подлинный автор, например, второго двустишия, имел какое-то отношение к музыке, то для определения «звука» он не использовал бы слово ἡ γῆρυς. Об этом со всей очевидностью свидетельствуют все памятники античного музыкознания. Ни в одном из них нельзя обнаружить это существительное, поскольку профессионалы οἱ μουσικοί им никогда не пользовались.

лись, то певшиеся слова неизвестного слушателем автора легче всего было приписать поющему кифароде.

Именно такое содержание обсуждаемого сообщения позволяет поместить его на некий «срединный этап» освоения музыкально-поэтической действительности. Это был период, когда уже стало ясно, что многие произведения, состоящие из слова, пения и инструментального сопровождения, могут создаваться не одним автором. Но еще не было полного осмысления деталей такой реальности и по традиции иногда исполнителю приписывалось создание текста, если его автор не был известен.

Однако время шло, и новое понимание художественной ситуации становилось постепенно более отчетливым. С этой точки зрения интересно такое сообщение (*Strabo*. XIV 1, 41):

ἦρξε δὲ Σωτάδης μὲν πρῶτος τοῦ
κιναιδολογεῖν, ἔπειτα Ἀλέξανδρος
ὁ Αἰτωλός· ἀλλ' οὗτοι μὴν ἐν ψιλῷ λόγῳ,
μετὰ μέλους δὲ Λύσις, καὶ ἔτι πρότερος
τοῦτου ὁ Σίμος.

Сотада⁸⁹ первый начал то, что [называется] непристойной декламацией, затем [следует] Александр Этолийский⁹⁰. Они [прославились] в декламирующихся стихах, но с мелосом Лисия, а раньше его Сим⁹¹ [мелодизировал их].

Здесь нужно обратить особое внимание на выражение ἐν ψιλῷ λόγῳ, буквально означающее «в голом слове», которое по архаичным представлениям подразумевало поэзию не поющуюся, а декламирующуюся⁹². А в конце процитированного отрывка мы сталкиваемся уже с реальным отражением соавторства античных мастеров, поскольку ясно зафиксирована дифференциация их профессий, и для всех становится очевидным, что декламирующиеся стихи превращаются в песню благодаря работе композиторов.

Во всяком случае, приведенные примеры явно демонстрируют, какие трудности нужно преодолеть музыкальному антиковедению при определении авторства древних музыкально-поэтических произведений. Однако решить эту проблему необходимо ради установления истины и исправления сложившихся представлений. Большинство из них досталось в наследство от эпохи гегемонии классической филологии в историческом музыковедении, когда историки музыки принимали как абсолютно достоверные выводы филологов, касающиеся античного музыкального искусства.

§ 4

«Двойники» поэтов

При знакомстве с материалами о творческой деятельности того или иного поэта музыкальному антиковедению важно установить степень его участия в «омузыкаливании» собственных стихов. Среди возникающих на этом пути различных препятствий есть одно, которое может дезориентировать: источники сообщают о «поэтах», носящих одно и то же имя. Конечно,

⁸⁹ Сотада — стихотворец III века до н. э.

⁹⁰ Этолия — область в Средней Греции, к востоку от Акарнании. Александр Этолийский — грамматик и поэт, расцвет творчества которого приходится на начало III века до н. э.

⁹¹ Очевидно, имеется в виду Сим Магнесийский — современник Сотада.

⁹² См. сноску 85.

если бы все трудности ограничивались только этим, то не возникало бы никаких недоразумений. Но когда в авторитетных памятниках письменности наряду с общим именем мастеров художественного творчества указывается почти тождественная направленность их деятельности, то появляются всякие подозрения: не перепутаны ли авторы и свидетельства о них? Ведь все дошедшие до нас рукописи, содержащие античную поэзию, датируются временем после X века. Следовательно, их отделяет от авторского протографа в среднем 15 столетий, то есть громадный исторический период, в течение которого каждая рукопись могла подвергаться всяким преобразованиям. И самое главное, что изучение таких пертурбаций почти недоступно науке.

Кроме того, когда начинается поиск контактов поэтов с музыкой к их стихам, то нередко можно столкнуться с полным отсутствием какой-либо информации. Так, например, современные историки литературы пишут, что «простейшие формы лирической поэзии дает монодийная, т. е. одногласная, лирика. Ею по преимуществу занимались эолийские (лесбосские) поэты Алкей и Сапфо и иониец Анакреонт»⁹³. Они также утверждают, что «крупнейшие представители сольной мелики — Алкей и поэтесса Сапфо»⁹⁴. О первом из них говорится, что «превратности своей судьбы Алкей воспевает в песнях». Кроме того, сообщается, что он сочинял «песни о борьбе», а «в одной из песен обращается к Зевсу, Гере и Дионису» и т. д.⁹⁵. Такая информация побуждает к поискам сведений о музыкальном оформлении этих песен.

Опуская всякие «побочные» высказывания, встречающиеся в античной литературе, например о том, что Алкей и великий комедиограф Аристофан «писали [свои] сочинения пьяными» (μεθύοντες ἔγραψον τὰ ποιήματα — *Athen.* X 427a, § 29), обращаемся к серьезным письменным памятникам. В одном из них рассказывается, как Алкей, бросив оружие, бежал с поля боя (*Herod. Hist.* V 95), а в другом, — что «в какой-то из своих сколических песен»⁹⁶ Алкей свидетельствует, что [в качестве] тирана [люди] предпочли Питтака» (δηλοῖ δ' Ἀλκαῖος ὅτι τύραννον εἴλοντο τὸν Πιττακὸν ἐν τινὶ τῶν σκολιῶν μελῶν. — *Aristot. Polit.* III 9, 6, 1285a). В третьем источнике повествуется, как поэт вместе с братьями низложил лесбосского тирана Меланхра (*Diog. Laert.* I 74) и поносил уже упоминавшегося Питтака (*Ibid.* II 46). В четвертом приводятся выдержки из различных стихов Алкея: либо о растирании тела маслом (*Plut. Quast. conv.* III I 3, 647f), либо посвященных застолю (*Ibid.* VII I, 698a), либо вновь об отношении к Питтаку (*Ibid.* VIII VI 3, 726b). В пятом сообщается о верных и ошибочных географических представлениях поэта (*Strabo.* I II 30; IX II 29 и 33) и вновь о том, как он бежал с поля боя (*Ibid.* XIII I 36). В том же сочинении упоминаются «так называемые мятежные стихи Алкея» (τὰ στασιωτικὰ καλούμενα τοῦ Ἀλκαίου ποιήματα — *Ibid.* XIII II 3) и отрывок из его стиха о воинском шлеме (*Ibid.* XIV II 27).

О музыке, на которую распевались его стихи, или об участии поэта в ее создании, — ни слова.

Тогда остается надежда лишь на те письменные памятники, которые уже по своему жанру обязаны представить систематизированный материал, в полной мере характеризующий творческую личность. Одним из таких

⁹³ Радциг С. И. Указ. соч. С. 132.

⁹⁴ Чистякова Н. А., Вулих Н. В. Указ. соч. 76.

⁹⁵ Лосев А. Ф. Классическая лирика. Мелос VII–VI века до н. э. // Античная литература. М., 1973. С. 82.

⁹⁶ Об этом жанре см. гл. X, § 1.

источников, безусловно, является энциклопедия «Суда», в которой есть две статьи, посвященные знаменитостям, носившим имя Алкей⁹⁷. В одной из них сообщается:

Ἄλκαῖος. Ἀθηναῖος, τραγικός, ὃν τινες θέλουσι πρῶτον τραγικὸν γεγενῆαι.

Алкей, афинянин, автор трагедий, которого некоторые хотят представить первым трагиком.

Другая статья — несколько иная:

Ἄλκαῖος. Μυτιληναῖος, εἶτα Ἀθηναῖος, κωμικός τῆς ἀρχαίας κωμῳδίας, υἱὸς δὲ Μίκκου. ἔγραψε δράματα δέκα.

Алкей Митиленский, [а] потом Афинский, комедиограф древней комедии, сын Микка. Он написал 10 театральных представлений.

Совершенно очевидно, что в этих двух статьях речь идет о разных авторах. Однако анализ многочисленных публикаций, посвященных изучению творчества Алкея, показывает, что классическая филология не зафиксировала его театральных сочинений. Значит, либо это пробел в современных знаниях о творчестве Алкея, либо в процитированных статьях энциклопедии «Суда» речь идет о двух других митиленских Алкеях, либо об одном, переехавшем из Митилены в Афины и трудившемся в обоих театральных жанрах — как в трагедии, так и в комедии. Выяснить, был ли он тем же «лирическим поэтом», о котором говорят филологи, или это какой-то иной Алкей, — задача историков литературы.

Но в любых случаях оказывается, что античный фонд источников не содержит никаких данных о музыкальном творчестве поэта Алкея. Поэтому естественно возникает вопрос: не является ли ошибочным положение, закрепленное в классической филологии о популярном и якобы общеизвестном песенном творчестве этого поэта, даже если речь идет об упомянутых Аристотелем алкеевых «сколических песнях» (τῶν σκολιῶν μελῶν. — *Aristot. Polit.* III 9, 6, 1285a; см. выше)⁹⁸. Конечно, вряд ли стоит сомневаться, что отдельные стихи Алкея распевались, а сведения о них могли быть утрачены. Но на каком основании сформировалась идея о музыкально-поэтическом наследии, созданном самим поэтом, — остается непонятным. Более того, неизвестны источники, способные дать хотя бы минимальный намек на причастность самого Алкея к созданию напевов для его стихов.

⁹⁷ Третий Алкей, представленный в указанном источнике отдельной статьей, это Ἄλκαῖος. Ὀμφάλῃς καὶ Ἡρακιδέου, то есть сын мифической лидийской царицы Омфалы и знаменитого Геракла, который в наказание за убийство еще одного мифического персонажа Ифита на год (а по другим сообщениям — на три года) был отдан в рабство овдовевшей Омфале.

⁹⁸ В связи с этим вспоминаются непоющиеся «песни» из других цивилизаций, например ветхозаветная «Песня песен» (ᾠδα σμάτων), средневековая «Песнь о нибелунгах» (*Das Nibelungenlied*), старофранцузская «Песнь о Роланде» (*La Chanson de Roland*), пушкинская «Песнь о вещем Олеге» или лермонтовская «Песня про купца Калашникова». Контраргументом в данном случае могут служить известные причины возникновения жанра «сколия» (τὸ σκόλιον), сам смысл которых согласно источникам состоял в пении (см. гл. X, § 1). Но ведь семантические истоки русского термина «песня», как и греч. ᾠδα, немец. *das Lied* и франц. *la chanson*, также восходят к непосредственному пению, и вряд ли кто-то будет утверждать обратное. Вместе с тем художественная жизнь различных обществ свидетельствует о том, что термины, связанные первоначально с пением, могут использоваться и для непоющихся стихотворных текстов.

Может быть, это следствие другой весьма распространенной концепции, согласно которой все стихи, созданные в период VII–VI веков до н. э., в реальной жизни Эллады существовали только в музыкально-вокальной форме?

Чтобы выяснить, насколько справедливо такое подозрение, необходимо провести анализ источников, подобный тому, который был осуществлен при поиске «музыкальных следов» наследия Алкея, но уже касающийся самых значительных поэтов указанного исторического периода. В таком случае вслед за Алкеем сразу же наступает черед представительницы той же лесбосской школы, знаменитой поэтессы Сапфо. По мнению исследователей, она постоянно пела свои стихи под звуки пектиды⁹⁹ и всегда они именовались только «песнями»¹⁰⁰. Отсюда, как само собой разумеющееся, следует, что песенная форма была основным видом существования ее поэзии.

Чтобы не загромождать изложение материала, целесообразно сразу констатировать результаты анализа многочисленных источников. Он показал: начиная от сообщения Геродота, что «Сапфо очень высмеяла [своего брата] в песне» (ἐν μέλει Σαπφὸ πολλὰ κατεκέρτομησέ μιν. — *Herod. Hist.* II 135) и кончая двухстрочным стихом из «Палатинской Антологии», где она названа десятой музой (*Anthol. Palat.* IX 506)¹⁰¹, как и в случае с Алкеем, не обнаружено никаких сведений о причастности Сапфо к созданию музыки для своих стихов. В лучшем случае отмечается лишь наличие в ее творчестве «песен» и иногда излагается кратко их содержание. Но нет даже намека, способного дать основание для предположения о ее композиторской работе.

Правда, существует единственное сообщение, которое при дилетантском подходе частично может удовлетворить интерес к этой стороне творчества Сапфо (*Ps.-Plut. De mus.* 1136, § 16):

Ἄριστόξενος δὲ φησι Σαπφὸν πρώτην εὗρασθαι τὴν Μιξολυδιστί, παρ' ἧς τοὺς τραγῳδοποιοὺς μαθεῖν λαβόντας γούν αὐτοὺς συζεῦσαι τῇ Δωριστί, ἐπεὶ ἡ μὲν τὸ μεγαλοπρεπὲς καὶ ἀξιοματικὸν ἀποδίδωσιν, ἡ δὲ τὸ παθητικόν, μέμικται δὲ διὰ τούτων τραγῳδία.

Аристоксен говорит, что первая изобрела [стиль] по-миксолидийски Сапфо, благодаря которой он был освоен творцами трагедий. Восприняв [его], они соединили [его со стилем] по-дорийски, так как он¹⁰² придает величественность и серьезность,

⁹⁹ См. *Мякин Т. Г.* Через Кёльн к Лесбосу: встреча с подлинной Сапфо. Новосибирск, 2012. С. 33–34.

¹⁰⁰ См., например: *Мякин Т. Г.* «Мудрая» Сапфо, или Философия древнегреческой инициации // *ΣΧΟΛΗ*. Т. 8. 2. Новосибирск, 2014. С. 425–444. В связи с этим следует обратить внимание, что в указанной публикации при переводе стихов Сапфо в качестве «песни» почти всегда представлена ἡ μολπή. Но, как уже указывалось (см. гл. 1, § 1), в предклассический период этот термин обладал непостоянной и сложной семантикой, обозначая в целом некий художественный акт, в котором могли принимать участие все три вида архаического творчества, либо лишь некоторые из них. Поэтому вряд ли термин ἡ μολπή, постоянно выступавший в качестве некоего поэтизированного воплощения словесно-музыкально-танцевального терцета, всегда нужно считать указанием на пение. Подтверждением этому может служить активное использование ἡ μολπή в поэзии и абсолютное ее отсутствие во всех специальных музыкальных источниках.

¹⁰¹ «Некоторые называют девять Муз. Смотри, ведь Сапфо с Лесбоса — десятая. Ἐννέα τὰς Μούσας φασὶν τινεὶ ὡς ὀλίγῳρα· ἡνίδε καὶ Σαπφὸ Λεσβόθεν ἡ δέκατη. — *Epigrammatum Anthologia Palatina cum Planudes et appendice nova epigrammatum veterum ex libris et marmoribus ductorum.* Instruxit Fr. Dübner. Graece et Latine. Volumen secundum. Parisiis, 1872.

¹⁰² Дорийский стиль.

а [тот¹⁰³] страдательный, трагедия же соединяет их.

При обсуждении содержания этого фрагмента необходимо учитывать ряд важных обстоятельств.

Во-первых, в сохранившихся сочинениях Аристоксена такая информация отсутствует. Во-вторых, нужно отметить, что в «подчиненной» части первого предложения этого отрывка нет существительного, выполняющего функцию дополнения, которое представлено только субстантивированным наречием «по-миксолидийски» (от прилагательного *μιξολύδιος* — «смешанно-лидийский», или «полулидийский», или «близкий к лидийскому», или «расположенный рядом с лидийским»). Поэтому, строго говоря, неизвестно, какой феномен был «изобретен» Сапфо и квалифицировался как «по-миксолидийски». Исследователи же, в соответствии со своими знаниями и представлениями, «подставляют» к наречию существительные, обозначающие самые различные по смыслу категории. Если рассматривать термин «миксолидийский» в рамках античной музыкальной теории, то это может быть только «тональность» (в абсолютном большинстве специальных источников — *ὁ τόνος*, а очень редко — *ἡ ἄρμονία*, тогда как в поздних руководствах по «гармонике» — *ὁ τρόπος*). Однако известные французские аналитики трактата Псевдо-Плутарха в свое время комментировали приведенный фрагмент как сообщение о *mixolydien mode*¹⁰⁴ (то есть о миксолидийском ладе). Эта тенденция сохранилась во многих европейских переводах сочинения Псевдо-Плутарха¹⁰⁵. Так поступил и автор русской версии, у которого также присутствует «миксолидийский лад»¹⁰⁶, хотя о его существовании античные теоретики музыки даже не догадывались.

Что же касается сути информации, содержащейся в анализируемом источнике, все говорит о том, что под наречием *μιξολυδιστί* понимался особый музыкальный стиль — «по-ослабленнолидийски», который Платон противопоставлял стилю «по-строголидийски» (*συντονολυδιστί*. — *Plat. Resp.* III 398e). Это предполагало, с одной стороны, строгое следование традициям музыкального искусства Лидии, страны Малой Азии (со столицей Сарды), а с другой — несколько «ослабленный» вариант лидийского стиля, допускавший различные нововведения, получавшиеся вследствие художественных контактов различных национальных культур Средиземноморья¹⁰⁷. А остров Лесбос, родина Сапфо, имел особые и долгие отношения с Лидийским царством. Поэтому не случайно традиция связывает с именем поэтессы «нечто лидийское». Однако вне зависимости от того, какие детали вкладывали современники в понятие «по-миксолидийски», совершенно очевидно, что речь идет о музыкальном стиле. Художественный же стиль,

¹⁰³ Миксолидийский.

¹⁰⁴ *Plutarque De la musique* *Περὶ μουσικῆς* // *Édition critique et explicative* par H. Weil at Th. Reinach. Paris, 1900. P. 154.

¹⁰⁵ Хотя в одном из последних английских вариантов сочинения Псевдо-Плутарха появилась «the Mixolydian harmonia» (*The Plutarchus treatise “On Music”* // *Barker A. GMW I. P. 251*). Это был хитрый ход, поскольку под термином *ἡ ἄρμονία* можно подразумевать бесконечный комплекс категорий. Достаточно сказать, что согласно источникам он способен обозначать «стиль», «тональность», «энгармонический лад», «интервал октавы», «напев» или «мелодию» и даже саму «музыку». Поэтому переводчик давал читателю возможность трактовать обсуждаемый текст Псевдо-Плутарха так, как он сам найдет нужным.

¹⁰⁶ См. издание, указанное в гл. II, сноске 64.

¹⁰⁷ Подробнее об этом см. гл. VII, § 4.

как и любые аналогичные явления, формируется продолжительный исторический период, в течение нескольких поколений и не может быть создан одним музыкантом. Ситуация, сложившаяся в музыкознании вокруг стиля «по-миксолидийски», связанного в источнике с именем Сапфо, естественна для эпохи первых шагов музыкознания. Но вряд ли такая идея может быть оправдана 20 столетий спустя, когда наука о музыке уже исследовала многие области, прежде остававшиеся недоступными. И еще опаснее, если на основе таких заблуждений строятся далеко идущие выводы, не имеющие ничего общего с музыкальной практикой¹⁰⁸.

Теперь необходимо вновь заглянуть в энциклопедию «Суда», призванную суммировать сведения о деятельности Сапфо. В этом источнике даны две статьи, посвященные двум разным Сапфо. Их содержание представляется весьма знаменательным.

В одной из них сказано:

Σαπφώ, Σίμωνος ... γεγονυία κατὰ τὴν μβ' Ὀλυμπιάδα, ὅτε καὶ Ἀλκαῖος, ἦν καὶ Στησίχορος καὶ Πιττακός ... ἔγραψε δὲ μελῶν λυρικῶν βιβλία θ'. καὶ πρώτη πλῆκτρον εὔρεν. ἔγραψε δὲ καὶ ἐπιγράμματα, καὶ ἐλεγεία, καὶ ἰάμβους, καὶ μονοδίας.

Сапфо, дочь Симона ... жила во время 42 Олимпиады, когда были Алкей, Стесихор и Питтак¹⁰⁹... Она написала девять книг лирических песен и первая изобрела плектр. Она написала также эпиграммы, элегии, ямбы и монодии.

Эта статья по непонятной причине не является объектом изучения исследователей, хотя заслуживает самого тщательного анализа.

Четырехлетие 42 Олимпиады принято соотносить с периодом от 612 по 609 год до н. э. Девять книг свидетельствуют о существовании стихотворений лишь только в виде текста, если даже они были собраны в александрийской школе грамматиков много столетий спустя. А ведь все говорит о том, что приблизительно во времена расцвета этой школы уже начала использоваться буквенная нотация¹¹⁰. Если бы эти «песни» действительно были столь распространены, как утверждают филологи, то почему ни одна из них не сохранилась в нотированной записи? Это обстоятельство как нельзя лучше демонстрирует ошибочность существующей точки зрения на поэтическое наследие Сапфо как поющееся.

Что же касается «изобретения» плектра, то эта информация представляет собой типичный для Античности псевдоисторический шаблон сродни тому, который в источниках выражается оборотом «первый, который...». О его смысле и назначении уже неоднократно отмечалось. Сапфо же, часто

¹⁰⁸ Вот лишь один из недавних примеров таких «вывода», автор которого верит, что сочинение «О музыке» было написано Плутархом Херонейским (см. об этом том I, гл. V, § 5): «Согласно Плутарху музыкально-поэтическое новаторство Сапфо выразилось, в частности, в создании новой “миксолидийской” гармонии в музыке. Это предполагает публичные выступления Сапфо и ее хора на празднествах, посвященных лидийским божествам» (*Мякин Т. Г. «Мудрая» Сапфо, или Философия древнегреческой инициации // СХОАН. Т. 8. 2. Новосибирск, 2014. С. 434*). Такое понимание термина «гармония» невозможно найти ни в одном источнике, не говоря уже о том, что «создание гармонии» — результат опозитивированного толкования творческого акта, не имеющего ничего общего с реальной художественной практикой.

¹⁰⁹ Один из древнеэллинических мудрецов. О нем см. *Diog. Laert. I 4, 74–81*.

¹¹⁰ См.: *Герцман Е. В. Следы встречи двух музыкальных цивилизаций. СПб., 2018. Т. II. С. 608–611*. Более того, даже согласно ранее бытовавшей точке зрения в то время функционировала буквенная нотная система.

упоминающая в своих стихах лиру и другие струнные инструменты, — достаточно удачный кандидат на «первого, который изобрел пректр». А вообще «изобретатель плектра» — такой же фальшивый персонаж, как и «изобретатель смычка» или «изобретатель сурдины». Подобные нововведения возникали как одновременно, так и разновременно у многих музыкантов-практиков, живших в отдаленных друг от друга местах. Само же изобретение входило в обиход постепенно и, как правило, незаметно для истории, которая в состоянии фиксировать лишь уже повсеместно состоявшийся факт. Поэтому весть о плектре, связанная с именем Сапфо, по своей «достоверности» аналогична информации об «открытии» стиля «по-миксолидийски».

Почему же в качестве изобретателя плектра была избрана поэтесса, а не какой-нибудь лирист или кифарист?

Известно, что традиция всегда связывала образ Сапфо с распевавшимися ею стихами. Поэтому нет ничего удивительного в том, что она часто изображалась поющей с лирой в руках. Чтобы образ получился более реалистическим, должны были к нему добавляться всякие необходимые детали, одной из которых и являлся плектр. Таков был в сознании современников облик лириста и кифариста. Среди многих памятников подобного рода в Эрмитаже хранится краснофигурная амфора (инв. № Б. 1563), которую датируют серединой V века до н. э. На ней Аполлон представлен кифародом, держащим в левой руке кифару, а в правой — плектр¹¹¹. Но это не означает, что изобретателем плектра был Аполлон. Источник, которым пользовались составители византийской энциклопедии «Суда» при создании статьи о Сапфо, скорее всего, основывался на каком-либо из аналогичных изображений поэтессы. Но плектр — не единственное «изобретение» которое приписывается ей. Существует достаточно авторитетное сообщение, согласно которому Сапфо изобрела даже инструмент, именованный «самбикой» (ἡ σαμβύκη— *Athen.* XIV 635b, § 36):

Μέναιχμος δ' ἐν τοῖς περὶ Τεχνιτῶν τὴν
πλεκτίδα, ἣν τὴν αὐτὴν εἶναι τῇ μαγάδιδι,
Σαπφῷ φησὶν εὐρεῖν.

Менехм в [книге] «О мастерах» говорит, что [самбика] — изобретение Сапфо, которое то же самое, что и магадис¹¹².

Не исключено, что в не дошедших до нас рукописях указывались и другие «изобретатели» плектра и самбики (ведь нередко в различных источниках одни и те же нововведения приписываются различным лицам).

Таковы сведения, которые можно почерпнуть из одной статьи о Сапфо в энциклопедии «Суда». Но там присутствует и другая статья, посвященная еще одной Сапфо:

Σαπφῷ, Λεσβία ἐκ Μιτυλήνης, ψάλτρια. αὕτη δι' ἔρωτα Φάωνος τοῦ Μιτυληναίου ἐκ τοῦ Λευκάτου κατεπόντωσεν ἑαυτὴν. τινὲς δὲ καὶ ταύτης εἶναι λυρικὴν ἀνέγραψαν ποίησιν.

Сапфо, лесбоска из Митилены, псалтрия. Она утопилась у Левкаты¹¹³ из-за любви к Фаону Митиленскому. Некоторые приписывают ей лирное творчество.

¹¹¹ См.: Музы и маски. Каталог выставки. СПб., 2005. № 19.

¹¹² Не следует серьезно относиться к этому дилетантскому утверждению, поскольку самбика и магадис — различные струнные инструменты. См. *Landels J. G. Music in Ancient Greece and Rome. London and New York, 2001. P. 74–75.* Очевидно, это обстоятельство способствовало тому, что далекие от музыки авторы их путали (наподобие того, как некоторые наши современники не отличают скрипку от альта).

¹¹³ Левката — мыс на Южном берегу острова Левкады.

Как мы видим, эта Сапфо не писала стихи, а играла на псалтири, поэтому именовалась «псалтрией»¹¹⁴. Заключительное слово ἡ ποιήσις в данном случае переведено как «творчество», поскольку речь идет не о поэтессе, а об исполнителе на струнном инструменте — «псалтири»¹¹⁵. Правда, в одном из недавних переводов этого фрагмента последняя строка дана так: «Некоторые же приписывают ей сочинение лирических песен»¹¹⁶. Благодаря именно таким переводам (не учитывающим даже грамматическое число первоисточника) каждый древнегреческий поэт превращается в творца песен. Этому в немалой степени способствуют не только «синкретические воззрения», но и уже указывавшаяся полисемантика слова λυρικός, способного обозначать и «лирика», и «лирического поэта», а как прилагательное — «лириное» (то есть произведение для лиры) или «лирическую» поэзию. Следовательно, все зависит от воззрений того, кто анализирует или представляет читателю письменный памятник. Существующая же в течение нескольких столетий точка зрения на эллинских поэтов предклассического и классического периодов как на многоликий синтез стихотворцев, композиторов, певцов и инструменталистов способствует тому, что все подобные свидетельства трактуются однозначно.

Не исключено, что именно по этой причине сведения о двух разных Сапфо были объединены в единый образ. Ведь античная литература дает достаточно много примеров того, как часто в своих произведениях древние поэты и писатели-прозаики представляли опоэтизированный образ такой «синтетической Сапфо»: поэтессы, поющей и играющей на струнном инструменте, а также сочиняющей музыку к своим стихам и погибшей из-за отвергнутой любви.

Конечно, можно допускать существование и другой, «обратной», версии, в которой Сапфо, будучи в действительности поэтессой и музыкантшей, в таких источниках, как энциклопедия «Суда», была «расчленена» на двух отдельных персонажей.

Сюда же следует добавить еще одно сообщение о Сапфо, в котором она предстает уже не музыкантом, а гетерой (*Athen.* XIII, 596e, § 70):

<p>Καὶ ἡ ἐξ Ἐρέσου δὲ τῆς <ποιητριάς ὁμόνυμος> ἑταίρα Σαπφῶ τοῦ καλοῦ Φάωνος ἐρασθεῖσα περιβόητος ἦ, ὣ φησι Νύμφις ἐν Περίπλῳ Ἀσίας.</p>	<p>Известна была и гетера <соименница поэтессы> Сапфо из Эреса¹¹⁷, страстно любившая красавца Фаона, что говорит Нимфис¹¹⁸ в [книге] «Переплытие Азии».</p>
--	---

Значит, уже в древности не было общего мнения о Сапфо. Более того, знакомство с процитированными статьями показывает, насколько

¹¹⁴ Почему-то в переводе Т. Г. Мякина Сапфо — «гетера» (см.: *Мякин Т. Г.* Через Кёльн к Лесбосу. С. 24). Для всех эллинов не было секретом, что нередко женщины-музыкантши занимались «гетеровой практикой», но это еще не означает, что среди них не было исключений. Во всяком случае, в обсуждаемом греческом тексте об этом ничего не сказано.

¹¹⁵ То есть о струнном инструменте, на котором извлекали звук без плектра.

¹¹⁶ *Мякин Т. Г.* Через Кёльн к Лесбосу. С. 24, сноска 48.

¹¹⁷ Город на острове Лесбосе. В угловые скобки заключена совершенно справедливая вставка издателя, поскольку в этом месте лакуна.

¹¹⁸ Нимфис (Νύμφις) — историк III века до н. э. из Гераклеи Понтийской. Несколько уцелевших фрагментов из его сочинений см. в изд. *Müllerus C.* *Fragmenta Historicorum Graecorum.* Т. III. Parisiis, 1849. P. 12–16.

неопределенными были представления о поэтессе. При такой информации источников трудно сказать, стихи какой Сапфо распевались, какая была музыкантом, а какая — гетерой?

Во всяком случае, все это требует не только критического подхода к источникам, но и основательного изучения аналогичного материала о других поэтах VII–VI веков до н. э.

Дальнейшее исследование этой проблемы в настоящей монографии покажет, что высказанные здесь предположения имеют под собой достаточно серьезные основания.

§ 5

Тайные и презренные соавторы поэтов

«Двойники» были не только у Сапфо. Например, известный «поэт-лирик» Меланиппид Мелосский Старший (Μελανιπίδης ὁ Μήλιος Πρεσβύτερος)¹¹⁹, живший, как считается, на рубеже VI–V веков до н. э., был дедом другого Меланиппида Мелосского Младшего, что и отражено в двух статьях энциклопедии «Суда». Первого из них этот источник характеризует так:

Μελανιπίδης, Κρίτωνος, γεγονώς κατὰ τὴν ξεῖ Ὀλυμπιάδα, Μήλιος. ἔγραψε δὲ διθυράμβων βιβλία πλείστα, καὶ ποιήματα ἐπικά, καὶ ἐπιγράμματα, καὶ ἐλέγους, καὶ ἄλλα πλείστα.

Меланиппид, сын Критона¹²⁰, живший во время 65 Олимпиады, мелосец. Он написал много книг дифирамбов, эпические поэмы, эпиграммы, элегии и многие другие [произведения].

Появление информации о книгах, как уже указывалось, не свидетельствует в пользу «певческой жизни» поэтического творчества этого Меланиппида. Вместе с тем в сведениях о его внуке приводятся факты, демонстрирующие явно музыкальную деятельность¹²¹:

Μελανιπίδης, θυγατριδοῦς τοῦ πρεσβύτου, παῖς δὲ Κρίτωνος, λυρικοῦ καὶ αὐτοῦ ὃς ἐν τῇ τῶν διθυράμβων μελοποιῶ ἐκαινοτόμησε πλείστα, καὶ διατρίψας παρὰ Περδικκᾶ τῷ βασιλεῖ ἐκεῖ τὸν βίον κατέστρεψεν. ἔγραψε καὶ αὐτὸς ᾠσματα λυρικά καὶ διθυράμβους.

Меланиппид, сын дочери старшего [Меланиппида], сына лирика Критона. Он сочинял чаще всего в жанре дифирамбов и пребывая при царе Пердикке, где и кончил свою жизнь. Он также сам написал лирные песни и дифирамбы.

Совершенно очевидно, что здесь речь идет о профессиональном композиторе, сочиняющем музыку для лиры и возможно песни на стихи поэтов.

При сопоставлении таких материалов возникает вполне естественное предположение: не соединила ли античная молва и в этом случае в одном лице двух разных Меланиппидов — поэта и композитора? Ведь для поддержания традиционного, идущего еще со времен синкретического искусства обычая, такая форма «совмещенного творчества» представлялась единственно верной. Примитивные же методы распространения информации

¹¹⁹ Мелос (Μήλος) — остров из группы Кикладских островов Эгейского моря с городом того же названия.

¹²⁰ Такое же имя носил друг Сократа, именем которого назван один из диалогов Платона.

¹²¹ Этот фрагмент уже обсуждался (см. § 1 данной главы) в связи с исследованием иной проблемы.

в Древней Элладе (в основном «из уст в уста») способствовали тому, что большие или малые отклонения от начальной версии были нормой жизни. А получившийся в данном случае результат, подтверждающий «централизацию» художественного творчества в одном лице, рассматривался как вполне закономерный, тем более что он соответствовал давно сформировавшимся воззрениям.

Для подтверждения изложенных наблюдений существует еще один знаменательный пример, касающийся Мимнерма Калофонского (Μίμνερμος Κολοφώνιος). Посвященная ему статья в энциклопедии «Суда» может трактоваться двойственно, поскольку второй ее раздел дает для этого все основания. Первый вариант статьи может быть представлен так:

Μίμνερμος, Λιγυρτιάδου, Κολοφώνιος, ἢ Σμυρναῖος, ἢ Ἀστυμπαλαιεύς, ἐλεγείο-ποιός. γέγονε δὲ ἐπὶ τῆς λζ' Ὀλυμπιάδος, ... ἐκαλεῖτο δὲ καὶ Λιγυαστάδης, διὰ τὸ ἐμμελὲς καὶ λιγύ. ἔγραψε βιβλία ταῦτα πολλά.

Мимнерм, сын Лигуртиада, Колофонский, либо Смирнский, либо Астипалейский¹²², — творец элегий, жил во времена 37 Олимпиады¹²³. ... А назывался он «приятнозвучным» из-за стройности и певучести [его элегий]. Он написал много книг этих [стихов].

Предложенный перевод процитированного текста не должен вызывать никаких вопросов: речь идет о поэте, авторе элегий. Вместе с тем ничто не мешает понимать предпоследнее предложение несколько иначе: «А назывался он “приятнозвучным”, из-за стройности и певучести [его мелодий]». При подобном прочтении текста начальный его раздел мгновенно меняет свое содержание и Мимнерм становится создателем инструментальных элегий, либо композитором, сочиняющим музыку для стихов этого жанра, написанных другими поэтами. Конечно, последнее предложение статьи «Суда», свидетельствующее о книгах, в которых изложены стихи Мимнерма, аннулирует второй из предложенных вариантов интерпретации текста, где автор выступает в роли композитора, так как отсутствуют какие-либо сведения о нотации в VII веке до н. э. Следовательно, речь может идти только о стихах, собранных в этих книгах.

Однако кто может гарантировать, что последнее предложение статьи «Суда» не является регистрацией работы, проделанной александрийскими грамматиками, стремившимися письменно («в книгах») зафиксировать всю сохранившуюся древнюю поэзию — как декламирующуюся, так и поющуюся? Поэтому, разве нельзя допустить ситуацию, при которой стихи некоторых элегий дошли до них в форме распеваемых песен (но не нотированных), созданных композитором Мимнермом, а имя автора слов уже давно «кануло в лету»? Кроме того, это могли быть стихи поэта Мимнерма, «положенные на музыку» композитором Мимнермом или находившиеся в репертуаре певца-исполнителя Мимнерма. В результате, возникает «синтетическая фигура», соединившая в себе все три направления художественного творчества.

Чтобы предложенная версия не рассматривалась как фантазмагория, лишённая какого-либо реального основания, целесообразно обратиться внимание на одно из авторитетных исторических свидетельств.

¹²² Колофон и Смирна — крупнейшие города Ионии (области на западном побережье Малой Азии). Астипалея — один из Sporadских островов, расположенный между Критом и юго-западным побережьем Малой Азии.

¹²³ Четырехлетие 37 Олимпиады принято рассматривать как период от 632 по 629 год до н. э. (Бикерман Э. Указ. соч. С. 166).

Такой важный источник, как сочинение Страбона, представляет Мимнерма Колофонского следующим образом (*Strabo*. XIV 1, 28):

ἄνδρες δ' ἐγένοντο Καλοφώνιοι τῶν μνημονευομένων Μίμνερμος ἀὐλητῆς ἄμα καὶ ποιητῆς ἐλεγείας.

Среди запомнившихся [земляков] колофонские мужи указывали авлета и одновременно творца элегий Мимнерма.

Не является ли это сообщение вновь следствием совмещения различных персонажей в одном лице?

Во всяком случае, информацию Страбона можно трактовать по-разному. Согласно одной версии при понимании ὁ ποιητῆς как «творец» Мимнерм-авлет создавал авлетические элегии, то есть «переложения» песен других авторов для авлоса, в результате чего они превращались в инструментальные произведения, называемые «авлемами» (τὰ ἀὐλήματα).

По другой версии, когда ὁ ποιητῆς — «поэт», Мимнерм предстает обладателем двух профессий: авлета и поэта. В этом случае трудно сказать, где одна грань творчества «сходится» с другой для совместной работы, а где они существуют порознь. Если они никак не связаны между собой, то тогда фразу, следующую за процитированным фрагментом Страбона, — Ἄλλὰ καὶ αὐτὸς ἐρραψῶδει τὰ ἑαυτοῦ — нужно переводить как «однако он сам рапсоδιровал свои сочинения», то есть декламировал¹²⁴.

Не исключено также, что Мимнерм, будучи музыкантом-авлетом, сочинял мелодии для своих стихов, но не участвовал в их исполнении, так как распевавшему стихи мог аккомпанировать кифарист. Вообще же объединение в одном лице авлета и поэта выглядит несколько странным и «не типичным» для Античности, поскольку более естественным представляется образ поэта с лирой или кифарой. Поэтому информация о поэте-авлете несколько «выбивается» из общей традиционной панорамы. Не является ли она также результатом метаморфозы, происшедшей с каким-то первоначальным сообщением, в котором упоминались и поэт, и авлет? В связи с этим вспоминается образ некой «Нанно, авлетистки [поэта] Мимнерма» (τὴν Μίμνερμου ἀὐλητρίδα Ναννώ. — *Athen*. XIII 597a, § 70), которая могла не только сочинять песни на его стихи, но и аккомпанировать на авлосе исполнителям-певцам. Но с течением времени, когда авторы этих песен (Мимнерм и Нанно) завершили свой жизненный путь, а в музыкальном обиходе продолжали звучать созданные ими песнопения, могли сложиться распространенные в древности представления об одном авторе, совместившем в себе поэта и авлета.

Такая трактовка не исключала и своего дальнейшего развития, когда «объединенный» Мимнерм сам сочинял музыку для собственных стихов, а затем приглашал певца, разучивал с ним свою песню, и, наконец, участвовал вместе с ним в ее исполнении в качестве авлета-аккомпаниатора¹²⁵. В результате получалось то, что именовалось «авлодией»

¹²⁴ В русском переводе трактата Диогена Лаэртского это предложение дано так: «и сам был певцом своих сочинений» (*Диоген Лаэртский*. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. Перевод М. Л. Гаспарова. Общая редакция и вступительная статья А. Ф. Лосева. М., 1979. С. 364). Однако глагол ἐρραψῶ (или ἐνράπτω) не имеет ничего общего с указанием на пение. Давно и хорошо известно, что рапсоды исполняли свои произведения не посредством пения, а как некое выразительное чтение, нередко с умышленно растянутым звучанием гласных звуков. Это в корне отличает рапсодирувание как от обыденной речи, так и от пения.

¹²⁵ Такая ситуация уже рассматривалась. См. § 1 настоящей главы.

(ἡ αὐλοφῳδία), являвшейся достаточно популярным жанром. Конечно, он не мог отвоевать пальму первенства у кифародии, поскольку были критики авлодии, обвинявшие ее в том, что авлос заглушает голос певца. Однако, несмотря на это, существуют свидетельства о достаточно активном участии авлодии в музыкальной жизни Древней Эллады¹²⁶, а Мимнерм мог быть одним из авторов, работавших в этом жанре.

Ведь античное историческое музыкознание приписывает авлету Мимнерму исполнение особого «крадийского нома»¹²⁷ (*Ps.-Plut. De mus. 1134, § 8*):

Καὶ ἄλλος δ' ἐστὶν ἀρχαῖος νόμος καλοῦμενος Κραδίας, ὃν φησὶν Ἴππωναξ Μίμνερμον αὐλῆσαι. Ἐν ἀρχῇ γὰρ ἐλεγεία μεμελοποιεμένα οἱ αὐλοφδοὶ ἦδον· τοῦτο δὲ δηλοῖ ἡ τῶν Παναθηναίων γραφὴ ἢ περὶ τοῦ μουσικοῦ ἀγῶνος.

Другой же древний ном называется крадийским, который, [как] говорит Гиппонакт¹²⁸, авлировал Мимнерм. В древности авлоды пели элегии, положенные на музыку. Это показывает надпись Панафинеев¹²⁹ о музыкальных агонах.

Как следует из этого сообщения, Мимнерм уже не поэт, а только авлет, авлировавший созданный им ном. Приведенный фрагмент подтверждает, что пел его особый исполнитель «авлод», а авлет Мимнерм, будучи создателем «музыкальной части» этого произведения, еще и аккомпанировал певцу на своем инструменте. Значит, в данном случае распевался текст не Мимнерма, а какого-то другого поэта.

Следовательно, анализ сохранившихся сведений о Мимнерме также убеждает в том, что вопрос, касающийся полиавторства, не такой простой как принято думать, и материалы, связанные с этой проблемой, во многих случаях свидетельствуют: *содержание античных источников дает возможность толковать деятельность авторов музыкально-поэтических произведений не так однозначно, как предлагает классическая филология.*

Одновременно с этим нужно отдать должное античной письменной традиции, которая изредка пыталась как-то связать поэтическое и музыкальное творчество. Ведь рано или поздно должно было прийти осознание того, что стихотворчество и композиторство — различные сферы и умение сочинять стихи не обязательно влечет за собой способность создавать музыку. Но традиция уходила не сразу, и нередко для сохранения издавна сложившегося мнения о полиавторстве появлялись сообщения, призванные подтвердить существование «объединительного» творческого метода. Одним из примеров подобного стремления является упоминание о том, что некоторые поэты обучались музыке, и благодаря этому появлялась возможность утвер-

¹²⁶ См. гл. VIII (passim).

¹²⁷ «Ном крадийский» (ὁ κραδίας [или κραδίης] νόμος — буквально: «фиговый ном», «смоковничий ном») — древнеэллинический инструментальный жанр, сопровождавший обряд искупления и исполнявшийся на авлосе. Во время его исполнения заклинатели размахивали ветками фигового дерева, очищая город и его жителей от скверны. В «Словаре» Гесихия сказано: «Крадийский ном — это некий ном с выступающими заклинателями, хлестающими фиговыми и смоковничными [ветками]» (κραδίης νόμος· νόμον τινὰ ἐπαυλοῦσι τοῖς ἐκτεμνομένοις φαρμακοῖς, κράδιας καὶ θρίοις ἐπιραβδίζομενοῖς).

¹²⁸ Гиппонакт — поэт второй половины VI века до н. э.

¹²⁹ Речь идет о каком-то эпиграфическом памятнике, запечатленном на камне и сообщающем об участниках самого большого праздника афинян (Παναθηναία — «Всеафиней»).

ждать, что они создавали не только стихи, но и мелодию. Наглядным образцом такой тенденции служат различные сообщения о поэте Пиндаре.

Так, в энциклопедии «Суда» первая половина статьи, посвященная Пиндару, гласит (во второй части дается только перечисление произведений поэта):

Πίνδαρος, Θηβῶν, Σκοπελίνου υἱός, κατὰ δέ τινος Δαιφάντου· ὁ καὶ μᾶλλον ἀληθές. ὁ γὰρ Σκοπελίνου ἐστὶν ἀφανέστερος καὶ προσγενὴς Πινδάρου. τινὲς δὲ καὶ Παγωνίδου ἰστόρησαν αὐτόν. μαθητὴς δὲ Μυρτίδος γυναικός, γεγονώς κατὰ τὴν ξε΄ Ὀλυμπιάδα...

Пиндар из Фив, сын Скопелина, но некоторые [говорят] — Дефанта, что более верно. Ведь [явно] существует большая неясность [в отношении] Скопелина как родственника Пиндара. Некоторые описывали его как сына Пагониды. [Пиндар] же ученик женщины Миртис, жившей во время 65 Олимпиады.

По этому небольшому тексту нетрудно увидеть «соствязание» различных слухов об отце поэта. При первом знакомстве это сообщение воспринимается просто как констатация бытовавших точек зрения. Однако при их сопоставлении со второй статьёй о Пиндаре¹³⁰ в том же источнике кое-что проясняется:

Πίνδαρος, Σκοπελίνου, Θηβαῖος, καὶ αὐτὸς λυρικός, ἀνεψιὸς τοῦ προτέρου.

Пиндар, сын Скопелина, фиванец и сам лирик, родственник предыдущего [Пиндара].

Оказывается, согласно ходившей молве, один Пиндар — сын некоего Дефанта, а другой «молодой» Пиндар — лирик, как и его отец Скопелин, родственник «старого» Пиндара, то есть знаменитого поэта. Кажется бы, все это не имеет никакого отношения к музыкальному воплощению стихов Пиндара. Но ситуация становится более очевидной благодаря еще одному свидетельству, изложенному в анонимной «Биографии Пиндара» (*Vita Pindari ex scholiis Ambrosianis excerpta*)¹³¹:

Πίνδαρος ὁ ποιητὴς Θηβαῖος ἦν ἐκ Κυνοκεφάλων (κώμη δὲ ἐστὶ Θηβαϊκὴ), υἱὸς δὲ Δαιφάντου, κατὰ δ' ἐπίου Παγώνδα· ἔτιοι δὲ Σκοπελίνου αὐτόν γεγεναλογοῦσι, τινὲς δὲ τὸν Σκοπελίνον πατρῶον αὐτοῦ καὶ ἀλλήτην ὄντα τὴν τέχνην διδάξαι.

Фиванский поэт Пиндар был из кинокефалов¹³² (но [его] селение фиванское), сын Дефанта, однако согласно некоторым — [сын] Пагонда¹³³, хотя кое-кто ведет его происхождение от Скопелина. Некоторые [склонны] указывать на отцовство Скопелина, потому что он учил [Пиндара] авлетическому искусству.

¹³⁰ Она уже упоминалась в § 1 данной главы.

¹³¹ *Pindari. Carmina cum fragmentis*. Lipsiae, 1953. P. 319.

¹³² *Κυνοκέφαλοι* — буквально: «собачьи головы». Вымышленное племя людей, которые по представлениям древних эллинов жили на краю «ойкимены» (*οἰκουμένη*), то есть на самой границе обитаемой земли. Эта легенда присутствует во многих источниках. Даже Геродот описывает один из таких «пределов» земли, в котором обитают «слоны, медведи, змеи, ослы, имеющие рога, люди с собачьими головами и [вообще] безголовые, [а также] имеющие глаза на груди» (*οἱ ἐλέφαντές τε καὶ ἄρκτοι καὶ ἀσπίδες τε καὶ ὄνοι οἱ τὰ κέρα ἔχοντες καὶ κυνοκέφαλοι καὶ οἱ ἀκέφαλοι οἱ ἐν τοῖσι στήθεσι τοὺς ὀφθαλμοὺς ἔχοντες*. — *Herod. Hist. IV 191*).

¹³³ Это, очевидно, искажение имени в процессе его передачи, поскольку в энциклопедии «Суда» оно представлено как *Παγώνιδος* («Пагонид»); см. выше.

Так вот зачем понадобился Скопелин: оказывается он тот, который научил Пиндара играть на авлосе, а значит и приобщил к музыке. Это обстоятельство должно было способствовать пониманию того, что Пиндар мог создать не только стихи, но и их распевы.

Вместе с тем, несмотря на все явные и скрытые попытки связать его с музыкой, реальность проявляет себя и здесь. Обратим внимание, что по какой-то причине Скопелин, согласно одному сообщению, — лирник, а по другому — авлет. Эта несогласованность лишь результат противоречивых слухов, на основании которых выстраивалась «концепция» о Пиндаре как якобы совмещавшем свою поэтическую деятельность с музыкальной. Более того, судя по всему, существовало предание, что он даже был певцом. Так в храме на острове Эгейского моря Иосе (Ἴος) посетителям показывали «сидалище» (ὁ θρόνος), на котором якобы «сидел Пиндар и пел [некоторые] из многочисленных песнопений в честь Аполлона» (καθέζεσθαί τε τὸν Πίνδαρον καὶ ᾄδειν, ὅποσα τῶν ἁσμάτων ἐς Ἀπολλωνά ἐστι. — *Paus. Gr. descr.* X 24, 4). Смысловая направленность таких толков очевидна: приблизить образ поэта к музыке, и в этом случае было безразлично, каким путем осуществлялось такое сближение — при помощи лиры, авлоса или пения. Это явный след реальных стремлений, вызванных уже неоднократно упоминавшейся особенностью мышления современников, когда главенство поэта «заслоняло» композиторский вклад в создание произведения.

Другой не менее яркий след подлинной действительности проявляется в фольклорном ее отражении. В этом случае один из анекдотов, метафорически отражающих подлинное положение, приоткрывает завесу над истиной (*Pind. Carm. c. fr. 321*):

Ἐρωτηθεῖς πάλιν ὑπό τινος, διὰ τί μέλη
γράφων ᾄδειν οὐκ ἐπίσταται, εἶπεν· καὶ
γάρ οἱ ναυπηγοὶ πηδάλια κατασκευάζον-
τες κυβερνᾶν οὐκ ἐπίστανται.

Когда кто-то спросил [Пиндара], почему, сочиняя мелосы, он не умеет [их] петь, он сказал: «Ведь и кораблестроители, делающие кормила, не умеют управлять [кораблем]».

Вне зависимости от того, что здесь обозначает слово μέλη («мелосы»), «мелические стихи» или «мелодии», данная притча также развенчивает миф не только об участии поэта в создании музыки песни, но и об ее авторском исполнении. Даже если этот рассказ дошел до нас из позднеантичного источника, сопоставление его содержания со всем комплексом проанализированных свидетельств показывает, что в нем отражена реальная картина: далеко не всегда поэт и музыкант совмещались в одном лице.

Нельзя забывать, что существование «двойников» поэтов и попытки найти для них родственников-музыкантов приоткрывает только часть проблемы. Дальнейший анализ материалов, связанных с деятельностью других поэтов, не упоминавшихся здесь (Стесихор, Алкман, Тиртей), подтвердит представленные наблюдения, показывающие, что в абсолютном большинстве случаев не поэты создавали песни на свои стихи.

Ну а как быть с теми поэтами, о «двойниках» которых источники не сообщают? Не подтверждают ли относящиеся к ним сведения, что их деятельность соответствовала сформировавшемуся в древности мнению о полиавторстве?

Одно из них связано с двумя поэтами — Алкманом (VII век до н. э.) и Гиппонактом (VI век до н. э.). Первый характеризуется историками литературы как «автор хоровых песен..., которые исполнялись на праздниках

одноголосным¹³⁴ девичьим хором под руководством самого поэта»¹³⁵. А второй представлен как «последний классический поэт ранней ямбической поэзии»¹³⁶. Вот что сообщает Афиней о создании так называемого фригийского стиля, а попутно приводятся те сведения, которые способны приоткрыть завесу над «композиторским творчеством» этих двух поэтов (*Athen.* XIV 624b, § 18):

ταύτην δὲ τὴν ἁρμονίαν Φρύγες πρῶτοι εὗρον καὶ μετεχειρίσαντο. διὸ καὶ τοὺς παρὰ τοῖς Ἑλλησιν ἀὐλητὰς Φρυγίου καὶ δουλοπρεπεῖς τὰς προσηγορίας ἔχειν οἷός ἐστιν ὁ παρὰ Ἀλκμᾶνι Σάμβας καὶ Ἄδων καὶ Τῆλος, παρὰ δὲ Ἰππώνακτι Κίων καὶ Κώδαλος καὶ Βάβυς, ἐφ' ᾧ καὶ ἡ παροιμία ἐπὶ τῶν αἰεὶ πρὸς τὸ χεῖρον ἀυλοῦντων ἄκκιον [ἦ] Βάβυς ἀυλεῖ.

Первыми изобрели и пользовались этим стилем фригийцы. Поэтому авлеты, [жившие] даже среди эллинов, носили фригийские имена, [более] подходящие рабам. Например, у Алкмана [служили] Самб, Адон и Тэл, а у Гиппонакта — Кион, Кодали и Баб, от которого [пошла] и поговорка об авлетах, всегда [олицетворяющая] худшего: «Баб авлирует хуже»¹³⁷.

Конечно, никаких других сведений об этих авлетах-рабах не удалось обнаружить, поскольку они всегда оставались вне интересов истории (если только кто-нибудь из них не оказывался случайным участником значительных событий). Но сам факт существования трех рабов-авлетов у каждого из упомянутых поэтов весьма знаменателен. Ведь обычные каждодневные заботы рабовладельца вполне могли быть удовлетворены одним музыкантом, если бы понадобилось «музыкальное оформление», например пиршества или какого-либо другого мероприятия. Содержание же трех авлетов, причем запечатленных на страницах источника с собственными именами, — а значит достаточно хорошо известных, — способствует возникновению вопроса: зачем столько музыкантов? При сопоставлении же этого обстоятельства с творческой работой поэтов Алкмана и Гиппонакта возникает вполне естественное предположение: не являлись ли перечисленные рабы теми авлетами, которые не только сочиняли мелодии для стихов хозяев, но и участвовали в их исполнении в качестве аккомпаниаторов певцов-авлодов? Конечно, античное «авторское право» не предполагало громкой рекламы для рабов-композиторов, и авторами возникавших подобным образом песен в глазах всего общества оставались поэты, хотя их поэтический текст уже не декламировался, а распевался. А это уже произведение иной художественной сферы.

Следовательно, для возникновения образа поэта-композитора существовало много причин. Прежде всего уже неоднократно упоминавшаяся гегемония слова, предопределявшая главенство автора текста, в славе которого терялись сведения о музыканте, соучастнике творческого акта. В ряде случаев этому способствовали и «двойники», чаще всего музыканты, а в результате формировался облик единого автора, совмещавшего в себе поэтическое и музыкальное творчество. Благодаря комплексу именно таких причин Марк Туллий Цицерон (106–43 годы до н. э.) был убежден, что «музыканты, которые некогда были так же поэтами, (разрядка моя. — Е. Г.),

¹³⁴ Очевидно, подразумевается «одноголосный» хор, все участники которого исполняют мелодии песнопений в унисон.

¹³⁵ Чистякова Р. А., Вулих Н. В. Указ. соч. С. 84.

¹³⁶ Там же. С. 65.

¹³⁷ Подобную фразу можно отнести к искусству любого музыканта: «Он играет плохо, но Баб еще хуже».

пользуются¹³⁸ для [достижения] удовольствия этими двумя методами¹³⁹ — стихом и пением» (*Namque haec duo musici, qui erant quondam idem poetae, machinati ad voluptatem sunt, versum atque cantum.* — *Cic. De orat.* III. 44, 174).

Социальное положение музыкантов также не препятствовало сложившимся представлениям об этой проблеме.

Действительно, последний из указанных факторов скрытно действовал всегда. Обзор источников показывает, что среди уважаемых профессий музыканты не значились, поскольку музыкой занимались, как правило, те, кто не мог иначе зарабатывать на жизнь, и нередко — рабы. Чтобы убедиться в этом, достаточно познакомиться с мнением такого интеллектуала, как Аристотель, высказывавшего не только свою, но и общепринятую точку зрения (*Aristot. Polit.* VIII 7, 1, 1341b, 8–12):

Ἐπεὶ δὲ τῶν τε ὀργάνων καὶ τῆς ἐργασίας ἀποδοκμάζομεν τὴν τεχνικὴν παιδείαν ... διόπερ οὐ τῶν ἐλευθέρων κρίνομεν εἶναι τὴν ἐργασίαν, ἀλλὰ θητικωτέραν· καὶ βαναύσους δὴ συμβαίνει γίγνεσθαι·

Следовательно, мы отвергаем профессиональное обучение на инструментах и ремесло [музыканта] ...¹⁴⁰ Поэтому мы считаем, что эта деятельность не для свободнорожденных, а для наемников, и получается, что они становятся ремесленниками.

Цицерон же в одном из писем упоминает раба-музыканта своего друга Аттика¹⁴¹ по имени Фемий и сообщает, что «для Фемия ищется керас¹⁴² (*Phemio quaeritur keras.* — *Cic. Epist. Att.* V 20, 9). Спустя некоторое время он информирует того же Аттика, что «керас Фемию заказан [и инструмент ему] отыщется» (*Keras Phemio mandatum est; reperietur.* — *Ibid.* VI 1, 13).

Профессия музыканта обычно передавалась по-наследству, а семьи, в которых они воспитывались, находились на достаточно низкой социальной ступени. Да и последующая их профессиональная деятельность была связана с вполне определенными сторонами жизни общества, начиная от сопровождения пиршественных застолий и кончая погребальным ритуалом. А как известно, во время пиров и попоек человеческие пороки зачастую заявляли о себе весьма активно. Музыканты же в силу сложившихся обстоятельств вынуждены были участвовать в таких актах. Именно поэтому античная литература дает массу свидетельств об авлетах-пьяницах и об авлетистках-гетерах¹⁴³. Среди отмеченных в источниках имен, кроме уже упоминавшейся любовницы Мимнерма Нанно, можно назвать целый ряд

¹³⁸ Буквально: «содержат».

¹³⁹ Дословно: «механизмами», «ухищрениями».

¹⁴⁰ Выпущенное предложение в связи с его тематикой будет обсуждено в гл. VIII, § 3.

¹⁴¹ Titus Pomponius Atticus, близкий друг Цицерона, жизнь которого принято датировать 109–32 годами до н. э.

¹⁴² «Керас» (τὸ κέραс — «рог») — древнеэллинический духовой музыкальный инструмент, который производился из рогов животных. При этом нужно учитывать, что термином «керас» нередко назывался также раструб авлоса. Об этом можно прочесть у Поллукса: «А керас в каждом из [таких] авлосов загнут на конце» (κέραс δ' ἑκατέρῳ τῶν αὐλῶν ἀνανεύον πρόσεστιν. — *Polluc.* IV 74). О керасе см. также гл. V, сноску 116; гл. VI, § 1; гл. X, сноску 57 и относящийся к ней текст.

¹⁴³ Не случайно некоторые переводчики слово ἡ ἀλλήτρις дают как «гетера». См. сноску 114. Это результат сформировавшегося мнения, хотя не всякая авлетистка вела себя подобно гетере.

авлетисток известных не своим искусством, а образом жизни. В этот список можно включить Галатею — любовницу тирана из Сиракуз Дионисия (*Athen.* I 6f, § 25), знаменитую афинскую гетеру Вакхию Самосскую или Милетскую (*Ibid.* XIII 594b, § 66 и 595a, § 67), любовницу Деметрия Полиоркета¹⁴⁴ — Ламию (см. *Ibid.* VI 252a), нескольких любовниц египетского царя Птолемея Филадельфа, среди которых были Мнесис (*Ibid.* XIII 576f; *Polyb.* XIV 11, 3), Потина (*Athen.* XIII 576f, § 37; *Polyb.* XIV 11, 5), а также кифаристка Главка Хиосская (*Theocr.* Idill. IV 31; *Ael. Var. Hist.* IX 39; *Ael. Nat. animal.* I 6; v 29; VII 11; *Plin. Nat. hist.* X 51). Даже среди литературных персонажей, отражающих реальных или вымышленных гетер, также присутствует авлетистка Исменодора, упоминаемая в рассказе Лукиана «Разговоры гетер» (*Luc. Dial. meret.* 5, 4). В этой же области проявила себя псалтрия Стратоника, наложница непримиримого врага Рима царя Понта Митридата Евпатора (*Plut. Pomp.* 36).

Были известны и аналогичные «похождения» мужчин-музыкантов. Так, ни для кого не было секретом, что авлет Мелисс был возлюбленным фиванского полководца и государственного деятеля Эпаминонда (*Plut. De gen. Soc.* 582d, § 13). Демосфен (IV век до н. э.) в своей речи «В защиту Ктесифонта» (Ἑπὲρ Κτησιφώντος), рассказывая, как мать его политического противника Эсхина занималась среди бела дня развратом, приходит к заключению, что именно «триеравл»¹⁴⁵ Формион, раб Диона, сына Фреаррия, отвратил ее от порядочного занятия» (ὁ τριηράυλης Φορμίων, ὁ Δίωνος τοῦ Φρεαρρίου δοῦλος, ἀνέστησεν αὐτὴν ἀπὸ καλῆς ἐργασίας. — *Demosth. Orat.* XVIII 129. P. 285). Такой вердикт основывался исключительно на существовавшем в Элладе мнении о низких нравственных и моральных устоях авлетов и вообще музыкантов. Поэтому и в комедиях *Аристофана* они чаще всего предстают в негативном свете, например как «свистуны-авлеты» (βομβαύλιοι οἱ ἀύλητῆς. — *Aristoph. Acharn.* 866; см. также *Ibid.* 16; *Aristoph. Pax.* 95; см. *Aristoph. Av.* 858). Плутарх рассказывает об эпизоде, когда сын Антипатра¹⁴⁶ «Касандр насильовал Пифона, любовника авлета Эвия» (...Πύθωνα τὸν Εὐίου τοῦ ἀύλητοῦ ἐρώμενον Κάσσανδρος ἐβιάζετο φιλήσαι. — *Plut. Reg. et imp.* 20, 180f). После описания этого случая упоминается «мучающийся [ревностью] Эвий» (Εὐιον... ἀχθόμενον).

Конечно, не эти музыканты составляли подлинную славу античного музыкального искусства, но именно о них гремела молва. Она накладывала отпечаток на мнение об образе жизни музыкантов и на отношение к ним. С этой точки зрения весьма показательны одно из писем М. Т. Цицерона, в котором сообщается общеизвестный факт о том, что Сократ обучался музыке у кифариста Конноса (Κόννος)¹⁴⁷. Однако текст римского оратора построен так, что он со всей очевидностью демонстрирует отношение автора письма к музыкантам: «Сократа обучал [игре] на струнных инструментах знаменитейший [музыкант]. Он называется “коннус”. Разве этот [женский]

¹⁴⁴ О нем см. гл. VIII, § 4.

¹⁴⁵ Триеравл (ὁ τριηράυλης, от ἡ τριήρης — «триера» [судно с тремя рядами гребцов] и ὁ ἀύλος — «авлос») — *авлет*, игравший на триере и исполнявший музыку, ритмическое движение которой способствовало упорядоченной и одновременной работе гребцов (см. *Polluc.* IV 71; *Sext. Empir. Adver. math.* VI 20; *Paus. Gr. descr.* III 17, 5; *Strabo* X 4, 20).

¹⁴⁶ Антипатр — один из полководцев Александра Македонского.

¹⁴⁷ *Plat. Euthyd.* 272e; см. также *Plat. Menex.* 235E–236.

половой орган непристойность?» (Socraten fidibus docuit nobilissimus fidicen; is “Connus” vocitatus est: num id obscenum putas? — *Cic. Epist. fam. IX 22, 3*). Таким образом, он намекает своему адресату на «фонетическую» близость латинизированного варианта имени Connus (хотя точная транслитерация требует Connos) к названию женского полового органа — cunnus. Эта «саркастическая параллель» также демонстрирует отношение к профессии музыканта не только самого М. Т. Цицерона, но и значительной части римского общества. А упоминая в одном из своих писем знаменитого авлета и певца Тигеллия (Tigellius), близкого к Гаю Юлию Цезарю (135–85 годы до н. э.), он характеризует его следующим образом: «...прекрасный авлет и достаточно хороший умащиватель маслом» (...bellum tibicinem habere et sat bonum unctorem. — *Cic. Epist. fam. VII 24, 2*). Это явный намек на то, что Цезарь мог держать возле себя Тигеллия не столько для музыки, сколько для столь популярной в Древнем Риме процедуры как натирание маслом¹⁴⁸.

Все это безусловно отражает положение музыкантов в античном обществе¹⁴⁹.

Конечно, кто-то из них мог прославиться и стать победителем на столь важном художественном конкурсе, как Пифийские агоны¹⁵⁰, или на каком-либо другом соревновании. Даже если в честь такого победителя создавались гимны и ему возводились памятники, отношение в обществе к массе музыкантов и к их работе не менялось.

Комплекс всех этих причин и создал условия, при которых музыканты в публичном сознании почти всегда воспринимались с тянущимся за ними негативным «шлейфом». Поэтому в бытовавшем мнении они с трудом могли быть причислены к созданию столь «высокого» искусства, как песни, и их авторами всегда считались поэты. Сам же процесс создания песни с участием музыканта оставался если не скрытым, то малоинтересным для широких слоев населения. Нередко даже высказывалась мысль, что значение музыки для песни не столь важно. Так, например, согласно Плутарху «Пиндар признается, что в его время беззаботно относились к стилю мелодии» (Πίνδαρος δὲ καὶ περὶ τρόπου μελωδίας ἀμελουμένου καθ' αὐτὸν ἀπορεῖν ὁμολογεῖ. — *Plut. De Pyth. orac. 403a, § 18*). Это сообщение также можно рассматривать как попытку оправдать существовавшее положение, при котором музыкант, да и сама музыка зачастую находились на периферии интересов.

Однако при исследовании этой сложной проблемы нужно всегда помнить слова, зафиксированные в одном из источников (*Ps.-Plut. De mus. 1141, § 30*):

¹⁴⁸ В опубликованном русском переводе последняя фраза почему-то дана как «достаточно хороший певец» (Письма Марка Туллия Цицерона к Аттику, близким, брату Квинту, М. Бруту. Перевод и комментарии В. О. Горенштейна. Т. III. М., 1951. С. 200). Такой перевод не только не соответствует тексту источника, но и полностью искажает отношение Цицерона, да и большинства его современников к профессии музыканта.

¹⁴⁹ Не случайно музыканты зачастую представлялись современникам не только как самые распущенные, но и зачастую как несчастные и «обделенные судьбой». Это отмечается даже в некоторых локальных терминах. Так, например, в словаре Гесихия можно прочесть: «лишенные матерей — [это] критские кифаристы» (ἀμήτορας· Κρήτες κιθαριστάς. — *Hesych. s. v.*).

¹⁵⁰ См. гл. VIII, § 1.

Τὸ γὰρ παλαιὸν ἕως Μελανιπίδην τὸν τῶν διθυράμβων ποιητὴν συμβεβήκει τοὺς ἀλλήτας παρὰ τῶν ποιητῶν λαμβάνειν τοὺς μισθοὺς, πρωταγωνιστοῦσης δηλονότι τῆς ποιήσεως, τῶν δ' ἀλλήτων ὑπηρετούντων τοῖς διδασκάλοις.

Получилось [так], что в древности до создателя дифирамбов Меланиппида авлеты оплачивались поэтами, так как поэзия играла ведущую роль, а авлеты служили дидасками¹⁵¹.

Не только все обсуждаемые здесь материалы, но и свидетельства, которые будут приведены в дальнейшем на страницах данной книги, подтверждают такую точку зрения: в абсолютном большинстве случаев именно музыканты, а не поэты были создателями музыки для песнопений.

Именно такой представляется проблема авторства песен во времена предклассической и классической Античности. Впоследствии сформировавшееся мнение изредка менялось, но принцип, судя по всему, оставался неизменным, и композитор в сознании общества всегда оказывался на «задворках» при формировании представлений о процессе создания музыкально-поэтического произведения.

Все приведенные здесь свидетельства не означают, что на протяжении Античности не было тех, кто сочинял как слова, так и музыку для песен. Такой вывод противоречил бы реальным житейским аспектам любой эпохи. Например, об одном таком «барде» упоминает Страбон, когда ведет речь о некоей семье Диодоров, родом из города Сарды, расположенного в Лидии. Он описывает время (*Strabo*. XIII 4, 9):

...τοῦ δὲ νεωτέρου φίλου ἡμῖν γενομένου καὶ ἱστορικὰ συγγράμματα ἔστι καὶ μέλη καὶ ἄλλα ποιήματα, τὴν ἀρχαίαν γραφὴν ἐπιφαίνοντα ἰκανῶς.

...когда [его] друг более молодой [Диодор] создавал и исторические сочинения, и песни и другие творения, ясно проявляющие древнюю форму.

А таких, как этот Диодор, могло быть достаточно много. Но разве он и ему подобные оставили след в истории поэзии и музыкального искусства? Это вполне естественно, поскольку историю в каждой области художественного творчества создают профессионалы, а не любители и дилетанты, для которых искусство является либо побочным либо «сопутствующим» занятием¹⁵².

Поэтому дальнейшее изложение истории античной музыки основывается на убеждении, согласно которому при осмыслении эволюции художественного процесса должен учитываться прежде всего вклад музыканта-профессионала, даже в тех случаях, когда источники по тем или иным причинам «приглушают» его участие в творческой жизни.

¹⁵¹ То есть учителями и наставниками. Подробнее о «дидаскалах» см. гл. VII, § 3, 4, а также 8; гл. XIX, § 2 и 3.

¹⁵² Сложная проблема моноавторства и полиавторства в античной художественной цивилизации еще неоднократно будет затрагиваться на страницах данной монографии (см. гл. IV, § 5 и гл. IX, § 7), поскольку она представляет собой один из кардинальных вопросов музыкального антиковедения, требующий детального изучения.

ГЛАВА IV ПЕРВЫЕ «УСТАНОВЛЕНИЯ» МУЗЫКИ

Приступая к изучению сохранившихся материалов, отражающих самый ранний исторический этап античной музыки, необходимо постоянно помнить о громадном временном расстоянии, отделяющем их от описываемых событий. Если даже безоговорочно доверять ныне принятой хронологической системе и считать абсолютно непогрешимой установленную датировку всех изучаемых письменных памятников, то и в этом случае оказывается, что большинство из них было создано не менее пяти или шести столетий спустя. А время появления некоторых из них (например, трактатов Псевдо-Плутарха, Псевдо-Аристотеля и других) до сих пор остается неизвестным. Следовательно, то о чем сообщается во всех письменных источниках, получено из более ранних документов, которые, в свою очередь, заимствованы из еще более древних рукописей. При такой длительной и «многоступенчатой» передаче возможны любые искажения. Однако история не дает нам другого варианта и поэтому, учитывая все обстоятельства, следует попытаться извлечь из этого комплекса источников максимум возможного и достоверного.

Их анализ показывает, что подлинная, постмифологическая история музыки для древних эллинов начиналась с неких ее «установлений» (κατάστασις) (*Ps.-Plut. De mus.* 1134, § 9):

Ἡ μὲν οὖν πρώτη κατάστασις τῶν περὶ τὴν μουσικὴν ἐν τῇ Σπάρτῃ Τερπάνδρου καταστήσαντος γεγένηται. Τῆς δὲ δευτέρας Θαλήτας τε ὁ Γορτύνιος καὶ Ξενοδόμος ὁ Κυθήριος καὶ Ξενοκρίτος ὁ Λοκρὸς καὶ Πολύμνηστος ὁ Κολοφώνιος καὶ Σακάδας ὁ Ἀργεῖος μάλιστα αἰτίαν ἔχουσιν ἡγεμόνες γενέσθαι· τούτων γὰρ εἰσηγησαμένων τὰ περὶ τὰς Γυμνοπαιδίας τὰς ἐν Λακεδαιμόνι λέγεται κατασταθῆναι, τὰ περὶ τὰς Ἀποδείξεις τὰς ἐν Ἀρκαδίᾳ, τῶν τε ἐν Ἀργεὶ τὰ Ἐνδυμάτια καλοῦμενα.

Первое установление музыки в Спарте совершилось, когда [ее] учредил Терпандр. А наставниками второго [установления] больше всего имеют основание считаться Фалет Гортинский, Ксенодам Киферский¹, Ксенокрит Локрский², Полимнест Колофонский³ и Сакад Аргосский. Среди тех новшеств, которые оказались введенными, говорят, были установлены так называемые гимнопедии в Лакедемоне, аподиксии в Аркадии и так называемые эндиматии — в Аргосе⁴.

¹ Киферы (Κύθηρα) — остров и город у входа в Лаконский залив.

² Локры (Λοκροί) — город на юго-восточном побережье Бруттии, в Италии.

³ Колофон (Κολοφών) — один из крупнейших ионийских городов Малой Азии.

⁴ «Гимнопедии» (Γυμνοπαιδία, от γυμνός — «голый» и παιδία — «игра», «состязание») — ежегодный праздник в Спарте, на котором голые юноши выполняли спортивные и военные упражнения. О таких праздниках как, «аподиксии» (Ἀποδείξεις —

Это сообщение содержит обширный ряд сведений и каждое из них требует отдельного обсуждения.

При современном подходе к изложенным фактам остается непонятным, почему под «первым установлением» музыки подразумеваются спортивные состязания. Причем в процитированном фрагменте не сообщается, какие из них были введены после первого «установления», а какие — после второго. В любых случаях это своеобразный отголосок эпохи, в которой музыка (как вокальная, так и инструментальная) еще не рассматривалась как самостоятельное искусство, а была лишь частью «художественного единения» поэзии, музыки и танца. Естественно, что в тот период инструментальная музыка могла существовать только как некое «прикладное искусство», использовавшееся для сопровождения богослужений, различных сторон воинской жизни, погребальных обрядов и т. д. Аналогичная функция была у музыки и при спортивных состязаниях.

Содержащаяся в процитированном фрагменте информация говорит о том, что самые ранние известия о «реальной» (не мифологической) музыке были связаны исключительно со Спартой⁵, которая якобы оказала влияние на Аркадию и Аргос, но уже при «втором установлении». Однако никаких определенных сведений о музыкальной культуре данного периода двух последних из указанных областей не сохранилось. Все это ограничивает пределы аналитического обзора и не дает возможности проникнуть в художественную жизнь других географических районов. Очевидно, для этого были свои причины. Известно, что историческая память, как правило (за редкими исключениями), сохраняет из древнейших фактов те, которые не прошли бесследно для последующих поколений. С этой точки зрения нужно считать: «первое установление» в Спарте стало для эллинов определенной точкой отсчета, от которой велась настоящая история музыки, освобожденная от мифических наслоений, и события, происходившие там, заслонили на определенное время музыкальную жизнь других районов Эллады.

§ 1

Все начиналось с Терпандро

Согласно процитированному источнику самой яркой фигурой «первого музыкального установления» был Терпандр. Наиболее раннее из сохранившихся свидетельств подтверждает такое сообщение. Оно содержится в Паросском Мраморе в периоде, который по современным хронологическим представлениям соответствует 645–644 годам до н. э.: «Терпандр Лесбосский, сын Дердениса, сочинил кифародические номы и изменил прежнюю музыку» (Τέρπανδρος ὁ Δερδένεος ὁ Λέσβιος τοὺς νόμους τοῦ[ς] κίθ[α]ρ[ω]ιδικ[οῦ]σιν ... [ἐκκαίνοτό]μησε καὶ τὴν ἔμπροσθε μουσικὴν μετέστησεν. — Marm. Par. P. 12).

Следовательно, необходимо прежде всего уяснить, что «первое музыкальное установление» не следует трактовать как начальные шаги музы-

«исполнения», «демонстрации» чего-либо) и «Эндиматии» (Ἐνδύματα — «одевания»), сведения не сохранились. Нужно думать, что это также разновидности спортивных соревнований.

⁵ Спарта (Σπάρτη), или Лакедемон (Λακεδαίμων), — главный город Лаконии (Λακωνική), расположенной на юге Пелопоннеса.

кального искусства. Упоминание «прежней музыки» (τὴν ἔμπροσθε μουσικήν) говорит об этом со всей очевидностью. В отличие от средневековых богословов, утверждавших, что знают, когда было «сотворение мира» (один из вариантов этой «концепции»: за 508 лет до рождения Иисуса Христа), древнеэллинистские историки, судя по всему, понимали невозможность указания подобной даты для зарождения музыки. «Первое установление», как уже указывалось, являлось для них лишь условной границей, от которой они могли вести обзор внемифологических музыкально-художественных событий. Поэтому задача состоит в том, чтобы понять причины, способствовавшие вниманию именно к той эпохе, с которой источники связывают творчество Терпандра.

В чем же заключались его творческие достижения?

Для верного осмысления сути созданных Терпандром «кифародических номов», ставших, очевидно, нововведением в музыкальной жизни, целесообразно уяснить, что собой представлял их создатель как музыкант или вернее — что ему приписывает античная традиция. Только после этого можно будет исторически и теоретически оценить появление нового жанра и все, что с ним связано.

Творчество Терпандра в античных источниках рассматривается прежде всего как продолжение древних традиций музыкального искусства, характерных для великих произведений, созданных теми, чья жизнь и творчество были мифологизированы. Ведь последние определялись как классические образцы для подражания. Сохранение этого высокого профессионального уровня древности было запечатлено посредством легенды о том, как Терпандру досталась лира мифического Орфея, после его трагической гибели (*Nicom. Excerpta. 1*)⁶. Подобный рассказ, сохранившийся в позднем источнике, судя по всему, возник в глубокой древности, когда даже мимолетные исторические экскурсы еще не могли обойтись без мифологизации. Символическая передача лиры Орфея Терпандру — явное свидетельство отношения к нему как продолжателю высочайшего художественного уровня великих мастеров прошлого.

Терпандру приписывается также модернизация инструмента, на котором он играл (*Ps.-Plut. De mus. 1141, § 30*):

οὗτος γάρ, ἑπταφθόγγου τῆς λύρας ὑπαρχούσης ἕως εἰς Τέρπανδρον τὸν Ἀντισσαίον, διέρριψεν εἰς πλείονας φθόγγους.

Так как лира до Терпандра Антисского существовала семизвучной, он расширил [ее диапазон] на много звуков.

Совершенно очевидно, что здесь ὁ φθόγγος (буквально: «звук») подразумевает «струну». Это говорит о том, что автор источника, из которого Псевдо-Плутарх заимствовал такие сведения, был весьма далек от музыкально-теоретических знаний⁷. К сожалению, сообщения о подробностях этой «реформы» сохранились весьма смутные. Например, в том же источнике можно прочесть, что Терпандру приписывают и другие новшества (*Ibid. 1140, § 28*):

...τὴν τε Δωρίον νῆτην προσετίθεσαν, οὗ χρησαμένων αὐτῇ τῶν ἑμπροσθεν κατὰ τὸ μέλος, καὶ τὸν Μιξολύδιον δὲ τόνον

...введение *дорийской нэты*, не пользовавшейся в мелосе до него. Также рассказывается, что им цели-

⁶ Это повествование приведено в томе I: гл. 5, § 4.

⁷ Кстати, это бросает «тень» и на самого Псевдо-Плутарха, в трактате которого указанное недоразумение не единственное. Но это тема особого исследования.

ὄλον προσεξευρήσθαι λέγεται, καὶ τὸν τῆς Ὀρθίου μελωδίας τρόπον τὸν κατὰ τοὺς ὀρθίους ... πρὸς τὸν ὄρθιον ... σημαντὸν τροχάϊον ἔτι δέ, καθάπερ Πίνδαρός φησι, καὶ τῶν σκολιῶν μελῶν Τέρπανδρος εὐρετής ἦν.

ком была обнаружена *миксолидийская тональность*, а также стиль «возвышенной» мелодии, <...> [названной так] по высоким [звукам]⁸ <...>. Пиндар же говорит, что Терпандр был и создателем мелосов *сколий*⁹.

Не вдаваясь сейчас в детали этой информации, касающиеся «дорийской нэты» и «миксолидийской тональности», отметим, что они являются определенными категориями античной теории музыки: «дорийская нэта» — конкретный звук тональности, именовавшейся «дорийской». Поэтому данные феномены никак не связаны ни с конструкцией лиры, ни с количеством ее струн. В связи с этим необходимо отметить: если использовалась дорийская тональность, то невозможно представить ситуацию, при которой прежние дотерпандровские музыканты (инструменталисты и вокалисты) «пропустили» один из ее звуков («дорийскую нэту»), и только якобы Терпандр ввел его в музыкальный обиход. Следовательно, либо упоминание «дорийской нэты» в вышеизложенном контексте является еще одним свидетельством некомпетентности автора источника, из которого Псевдо-Плутарх заимствовал это сообщение, либо оно содержит искажение реально происходивших событий. Если последнее из высказанных соображений верно, то в будущем предстоит установить причины столь ошибочной интерпретации. Пока же смысл этой информации продолжает оставаться загадкой¹⁰.

Что же касается утверждения о введении Терпандром «миксолидийской тональности», то это следствие уже неоднократно упоминавшихся традиций. Они обусловлены особенностями мышления, неспособного ориентироваться в историческом пространстве без знания определенной точки отсчета, которую можно было бы считать «началом» того или иного явления¹¹. Нашему современнику не следует объяснять, что «изобрести» какую-либо тональность невозможно, поскольку каждая является элементом

⁸ Для верного осмысления этой информации пришлось прилагательное ὄρθιος переводить словами с различными оттенками: «возвышенный» и «высокий». Этот термин такой же «подвижный» по семантике, как и другие. См., например, далее гл. VI, § 1 (*Polyb.* XII 26), § 2 (*Eurip.* Herac. 830).

⁹ О жанре «сколий» см. гл. X, § 1.

¹⁰ Остается только сожалеть, что исследователи, далекие от понимания сложных взаимоотношений между музыкальной системой, являющейся отражением важнейших особенностей музыкального мышления, и ее инструментально-практическим воплощением, смешивают эти две категории и трактуют такую информацию источников без должной дифференциации. Так, рассказывая о Терпандре, один из них пишет: «античные историки 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 ... При этом, однако, он сохранил семиструнную систему, упразднив струну, известную как «трита» (*Зайков А. В.* Музыканты в ранней Спарте: создание жанров и противодействие внутренней распри // *Вестник Удмуртского Государственного Университета.* 1995, № 2. С. 6). Даже если опустить перепутанные здесь звуки системы и струны инструмента, то и без этого получается непонятная смесь: как можно «ввести» струну в трехструнную музыкальную систему и одновременно сохранить семиструнную систему? Такие «винегреты» получаются чаще всего тогда, когда появляются так называемые междисциплинарные исследования.

¹¹ В процессе изложения материала такие свидетельства будут далее приводиться.

системы музыкального мышления, сформировавшегося в результате длительной эволюции, регулируемой исключительно объективными закономерностями (абсолютное большинство которых для музыковедения остается до сих пор неизвестным).

Приписываемым же Терпандру заслугам в деле введения жанра «сколия» не следует придавать серьезного значения. Терпандр был знаменитой личностью и поэтому ему можно было приписать создание многого, и в том числе — нового жанра, что невозможно подтвердить другими источниками.

Он был выдающимся для своего времени композитором, кифародом, исполнявшим созданные им произведения, и в совершенстве владел лирой и кифарой, пришедшими на смену кифарису и форминге. Это подтверждается несколькими сообщениями, почерпнутыми Псевдо-Плутархом из различных источников. Согласно одному из них Терпандр четырежды побеждал на Пифийских играх в качестве кифарода (*Ps.-Plut. De mus.* 1132, § 4)¹²:

Ἦοικε δὲ κατὰ τὴν τέχνην τὴν κιθαροδικτὴν ὁ Τέρπανδρος διεννηοχένοι τὰ Πύθια γὰρ τετράκις ἐξῆς νενικηκῶς ἀναγέγραπται.

Кажется, в искусстве кифародики¹³ Терпандр выделялся [среди других], победив, [как] записано¹⁴, подряд четыре раза на Пифиадах.

Тот же факт отражен и в другом источнике (*Ibid.* 1132, § 3):

Καὶ γὰρ τὸν Τέρπανδρον, ἔφη, κιθαροδικῶν ποιητὴν ὄντα νόμων ... δεῖν ἐν τοῖς ἀγῶσιν.

И Терпандр, [как] сказал [Гераклид]¹⁵, будучи творцом кифародических номов, пел [их] на агонах...

Сообщается также, что «Терпандром сочинены и кифародические вступления к эпическим поэмам» (Πελοῖηται δὲ τῷ Τέρπανδρῳ καὶ προοίμια κιθαροδικὰ ἐν ἔτεσιν. — *Ibid.* 1132, § 4). Такую информацию невозможно трактовать однозначно. Речь может идти о вокально-инструментальных вступлениях к чтению эпических поэм, декламируемых рапсодами¹⁶, или к уже существовавшим в музыкальном быту распеваящимся эпическим сказаниям других авторов. Такие предположения основываются на своеобразии дошедших до нас сведений, в которых акцентируется внимание на авторстве Терпандра, ограниченном только сочинением вступлений. Более того, есть основания предполагать, что начиная с Терпандра такие «интродукции» стали нормой для жанра кифародических произведений (*Plat. Leg.* IV 722d):

¹² Об этом уже упоминалось, когда речь шла об информационных возможностях трактата Псевдо-Плутарха. См. том I, гл. 5, § 5.

¹³ «Кифародика» (ἡ κιθαροδική) — вариант термина «кифародия» (κιθαροδία).

¹⁴ Очевидно, подразумевается сообщение какого-то эпиграфического памятника, в котором были зафиксированы сведения о победителях и участниках этих соревнований.

¹⁵ Речь идет об уже неоднократно упоминавшемся фрагменте из несохранившегося сочинения Гераклида Понтийского «Перечень <прославившихся> в музыке» (Συναγωγὴ τῶν <Εὐρημάτων> ἐν μουσικῇ). См. том I, гл. V, сноску 173.

¹⁶ «Рапсод» (ὁ ῥαψῳδός, от ῥάπτειν — «сшивать», «составлять» и ὁ ῥῶδος — «певец») — древнеэллинический исполнитель и составитель эпических сказаний. Согласно сохранившимся свидетельствам рапсод был чтецом и компилятором традиционных эпических текстов, который их не пел, а «речитировал» (от лат. recitare — «произносить» или «читать вслух»), что по-гречески обозначалось как ἀπαγγέλλω — «рассказывать», «пересказывать».

καὶ δὴ τοῦ κιθαρωδικῆς ᾠδῆς λεγομένων νόμων καὶ πάσης μούσης προοίμια θαυμαστῶς ἐσπουδασμένα πρόκειται.

Кифародическая песня так называемых номов¹⁷ и всякое музыкальное творение¹⁸ предваряется удивительно обработанными вступлениями.

В связи с этим целесообразно напомнить, что другому известному музыканту, Ариону Метимнскому, также приписывается создание вступлений к эпическим поэмам (Suid. Lex. s. v.)¹⁹. Не исключено, что это был распространенный вид творческой работы, выражающийся некой «прелюдией», когда каждый исполнитель мог собственной музыкой подготавливать слушателей к последующему распеваящемуся или декламирующемуся сказанию. Как и во многих других случаях история не сохранила больше никаких известий о таком жанре.

Яснее всех о творческой работе Терпандра над «омузыкаливанием» стихов других поэтов высказался в свое время Клемент Александрийский (Clem. Alex. Strom. I 15 // PG 8, col. 792):

Μέλος τε αὐτῷ πρῶτος περιέθηκε τοῖς ποιήμασι, καὶ τοὺς Λακεδαιμονίων νόμους ἐμελοποίησε Τέρπανδρος ὁ Ἀντισσαῖος.

Терпандр Антисский первый добавил к стихам мелос и положил на музыку номы лакедемонян.

Это самая точная характеристика работы композитора.

История даже сохранила сведения о некоторых учениках Терпандра. В византийской энциклопедии «Суда», в статье, посвященной кифароду времен греко-персидских войн Фриниду Митиленскому (Φρῖνιδος ὁ Μιτυληναῖος), сказано, что «Аристоклид был родом от Терпандра» (ὁ δὲ Ἀριστοκλείδης τὸ γένος ἦν ἀπὸ Τερπάνδρου). Конечно, это не указание на генеалогическую родословную, а на связь с творчеством великого кифарода древности. По свидетельству другого источника «первая форма кифары была создана при Кепионе, ученике Терпандра» (Ἐποικήθη δὲ καὶ τὸ σχῆμα τῆς κιθάρας πρῶτον κατὰ Κηπίωνα τὸν Τερπάνδρου μαθητὴν — Ps.-Plut. De mus. 1133, § 6). Если оставить без комментариев явно сомнительное первое из этих двух сообщений, то второе представляется весьма убедительным, поскольку все, что известно о творчестве Кепиона, прямо или косвенно связано с творческим направлением Терпандра²⁰. Нужно думать, что кроме Кепиона у него были и другие непосредственные ученики и последователи.

Теперь необходимо обратиться к самому важному созданию Терпандра — к кифародическому ному.

¹⁷ Складывается впечатление, что автор опубликованной русской версии «Законов» Платона (см. гл. III, сноски 27) даже не догадывался о том, что термин ὁ νόμος обозначал не только «закон», но и весьма распространенный музыкальный жанр. Только этим можно объяснить следующий перевод вышепротитированного отрывка: «...так называемым законом пения под аккомпанемент кифары и законам любой другой музыки предпосылаются на диво тщательно разработанные вступления» (Платон. Законы. С. 197).

¹⁸ Представляется, что именно такое содержание здесь вложено в оборот πάσης μούσης. Очевидно, что по этой причине в данном фрагменте не упомянута сама ἡ μουσική.

¹⁹ См. § 7 главы II.

²⁰ О творчестве Кепиона известно крайне мало. Кроме вышеприведенного сообщения о создании первой формы кифары ему приписывается также сочинение особого кифародического нома, названного «кепионов» (Κηπίωνα — Ibid. 1132, § 4). Это сочинение упомянуто и у Поллукса (Polluc. IV 65). Фактически этим ограничивается вся информация о Кепионе.

§ 2

Вокруг кифародического нома

При исследовании этой проблемы важно обратить внимание прежде всего, на некоторые «внемusикальные аспекты». Один из них связан с тем, что Терпандр, являясь уроженцем острова Лесбос, не был лакедемонянином, но прославился именно в Спарте. Казалось бы, что в этом нет ничего необычного, поскольку и в древности музыканты «гастролировали» по разным городам-государствам Эллады²¹. Однако, как покажет дальнейший анализ, новшество, введенное в музыку Терпандром в виде особого нового жанра «нома», могло быть связано, среди многих прочих причин, и с обстоятельствами, не имеющими прямого отношения к музыкальному искусству.

Сам термин «ном» (ὁ νόμος) обозначает «закон», и появление слова с такой семантикой в качестве названия музыкального жанра не могло быть случайным. Разобраться в этом помогает источник, в котором освещается зависимость наименования жанра от его содержания (*Ps.-Aristot. Probl. XI 28*):

Διὰ τί νόμοι καλοῦνται οὗς ᾄδουσιν; — Ἦ ὅτι πρὶν ἐπίστασθαι γράμματα, ἦδον τοὺς νόμους, ὅπως μὴ ἐπιλάθωνται, ὥσπερ ἐν Ἀγαθύροις ἔτι εἰώθασιν; καὶ τῶν ὑστερον ᾠδῶν τὰς πρώτας τὸ αὐτὸ ἐκάλεσαν ὅπερ τὰς πρώτας.

Отчего [так] называются *номы*, которые поют? — Потому ли, что прежде, чем ввели письменность, законы пели, чтобы они не забывались, как еще было в обычае у агатирсов²²? И то же самое название, которое прежде [дали законам], позже [получили] первые из песнопений.

При осмыслении такой информации становится ясно, что здесь кратко «зарегистрирована» давно известная в науке связь музыкального искусства с жизнью общества. Ведь любая цивилизация немыслима без общественного договора, выражающегося в форме закона. Но он может стать реальной силой только в том случае, если войдет в сознание людей. Хорошо известно, что между формальным принятием закона и его всеохватывающим действием — длительная и сложная дистанция. Поэтому на различных исторических этапах и при неодинаковых социальных условиях его усвоение ради превращения в житейскую норму вынуждает применять всевозможные усилия. Нетрудно понять, что в древнейшие эпохи их требовалось значительно больше, чем в более поздние времена, когда приобщение к цивилизационным обычаям постепенно становилось всеобщим правилом. В Древнем Мире «инъекция» новых законов зачастую была связана с достаточно серьезными конфликтами. Для их ликвидации или хотя бы ослабления могли использоваться самые различные средства, в том числе и художественное творчество. В комплексе имеющихся в его арсенале

²¹ Вот только один пример. Как уже упоминалось (том I, гл. 6, § 1), музыкант VI века до н. э. Эпигон «был родом амбракиец, но получил гражданство сикионское» ἦν ... φύσει μὲν Ἀμβρακίωτης, δημοποίητος δὲ Σικυώνιος. — *Athen.* IV183c, § 81). Это же подтверждается и другим источником: «Эпигон был родом амбракиец, а почетом [пользовался как] сикионец» (ὁ δ' Ἐπίγονος ἦν γένει μὲν Ἀμβρακίωτης τιμῇ δὲ Σικυώνιος. — *Polluc.* IV 59). Таких примеров можно привести достаточно много.

²² Названием «агатирсы» древние эллины именовали одно из скифских племен. См. *Herod. Hist.* IV 49.

разнообразных методов при решении подобной задачи не последнее место занимала песня. Ведь если текст и музыка созданы на основе популярных и общепонятных средств выразительности, отвечая чаяниям и эмоциональному состоянию общества, то она постоянно звучит, сопровождая человека с детского возраста до его последних дней. Поэтому песня, как ничто иное, способна приобщить к сути закона не только разум, но и чувства. История знает немало примеров, когда поющие идеи «окрыляли» массы с особой силой. Во всех таких случаях содержание распеваемого текста постепенно становилось отражением мыслей людей. А если в нем были заложены принципы, на которых основывался закон, то и он превращался в норму бытующих отношений.

Вообще следует отметить, что внедрение законов в общество методами образования и искусства было хорошо известно в Античности. Известно сообщение, описывающее некий раннеисторический период жизни острова Крита, в котором говорится: «Дети учатся письму и песням [со словами] из законов, а также некоторым видам музыки» (Παίδας δὲ γράμματα τε μανθάνειν καὶ τὰς ἐκ τῶν νόμων ᾠδὰς καὶ τινα εἶδη τῆς μουσικῆς. — *Strabo*. X 4, 20). Знаменитый оратор Марк Туллий Цицерон признается: «Мы в детстве учили [законы] XII [таблиц]²³ как обязательную песню» (*Discebamus enim pueri XII ut carmen necessarium*. — *Cic. De leg.* II 23, 59). А Платон, планируя устройство «справедливого государства», решил привлекать для этого поэзию и музыку (*Plat. Leg.* VII 799e):

Δεδόχθω μὲν δέ, φαμέν, τὸ ἄτοπον τοῦτο, νόμους τὰς ᾠδὰς ἡμῖν γεγόνεσαι καὶ καθάπερ οἱ παλαιοὶ τότε περὶ κίθαρωδίαν οὕτως πως, ὡς εἶοικεν, ὠνόμασαν.

Мы говорим, пусть будет [принята] в качестве постановления такая [кажущаяся на первый взгляд] странность, что законы станут у нас песнопениями²⁴, ведь древние прежде так называли кифародию.

Конечно, эту идею Платон почерпнул из известной истории Спарты, одним из участников которой был Терпандр.

Но как деятельность Терпандра связана с этой проблемой? Ведь для создания подобного кифародического произведения, в котором распевались бы идеи, выраженные в законах, необходим, прежде всего, соответствующий текст, а для этого нужен поэт. Сочинял ли сам Терпандр эти тексты, к которым он писал музыку, или это был какой-то другой поэт? Ответить на эти вопросы непросто. Как было указано в предыдущей главе, источники представляют лишь две пары поэтических строк, приписывающиеся Терпандру (*Clem. Alex. Strom.* VI 11 // PG 9, col. 309; *Strab.* III II 4)²⁵. Первая из них сопровождается такой ремаркой Клементя Александрийского:

Ἦν τοίνυν ἄρμονία τοῦ βαρβάρου ψαλτηρίου τὸ σεμνὸν ἐμφαίνουσα τοῦ μέλους ἀρχαιότατη τυγχάνουσα ὑπὸ δείγμα

Гармония варварского псалтерия, проявляя важность музыки, будучи самой древней, больше

²³ Как известно, «законы XII таблиц», принятые в Риме в V веке до н. э., регулировали сферу семейных и наследственных отношений, а также устанавливали наказания за уголовные преступления.

²⁴ Почти 100 лет тому назад (см. изд., указанное в гл. III, сноске 26) центральная фраза данного фрагмента была представлена иначе: «песнопения станут у нас законами» (*Платон. Законы. С. 278*).

²⁵ См. гл. III, § 7.

Τερπάνδρω μάλιστα γίνεται πρὸς ἄρμονίαν τὴν Δώριον ὑμνοῦντι τὸν Διὰ ᾧδέ πως. — всего послужила образцом для Терпандра, прославляющего Зевса посредством дорийской гармонии²⁶.

Как уже установлено, авторство двух кратких фрагментов текста приписывалось Терпандру, поскольку они оказались в его кифародическом репертуаре, сведения о котором дошли до Клементя Александрийского, жившего спустя восемь столетий. Но в любом случае для него это был музыкально-художественный отголосок далекой эпохи. Автору-христианину как проповеднику новой религии неприемлемо языческое песнопение, причем не только его текст, но и музыка, ассоциировавшаяся в его сознании с «гармонией варварского псалтирия». Он видит характерную черту творчества Терпандра в «дорийской гармонии», то есть в самом популярном для Древней Эллады музыкальном стиле.

Таким образом, для Клементя Александрийского было совершенно очевидно, что Терпандр не мог быть автором текста *номов*, а сочинял лишь музыку.

В связи с этим нужно ответить на другие вопросы: кто написал текст «музыкальных законов-песнопений» и почему именно Терпандру традиция приписывает создание их музыки?

В одном из источников сообщается (*Ps.-Plut. De mus.* 1146, § 42):

Τέρπανδρον δ' ἄν τις παραλάβοι, τὸν τὴν γενομένην ποτὲ παρὰ Λακεδαιμονίους στάσιν καταλύσαντα. — Можно было услышать²⁷, что Терпандр остановил возникший у лакедонян раздор.

Это сообщение изложено в том письменном памятнике, в котором собрано больше всего сведений о Терпандре. Известны ли в истории Древней Эллады подобные события доклассического периода в тех местах, с которыми связана его жизнь и деятельность, — с Лесбосом или Спартой?

Не следует затрачивать много усилий для ответа на такой вопрос, поскольку даже при самом поверхностном знакомстве с античной историей сразу же вспоминается война между Спартой и Мессенией²⁸, проходившая, по утверждению историков, в VIII веке до н. э. и длившаяся почти двадцать лет (743–724 годы до н. э.). В течение этого нелегкого времени случались всякие трагические ситуации. Наряду с постоянной гибелью людей во время непосредственных сражений возникали многочисленные трудности с продовольствием из-за развала сельского хозяйства. Параллельно с этим по стране разгуливали банды мародеров, усугублявшие сложную ситуацию. Эти и многие другие события способствовали естественным в такой обстановке конфликтам между бедными и богатыми, и по свидетельству одного из важнейших источников «от этого в Спарте возник голод и вместе с голо-

²⁶ Далее излагаются две строчки уже цитировавшегося стиха (см. предыдущую сноску).

²⁷ Как известно, глагол παραλαμβάνω применялся и в таком значении. Так, например, Геродот рассказывает как царь Лидии Крез (Κροίσος) решил обратиться к оракулу, «поскольку он услышал правдивое пророчество» (ἐλείτε γὰρ δὴ παρέλαβε τοῦ μαντήτιου ἀληθείην. — *Herod. Hist.* I 55). А в одном из платоновских диалогов сказано, что Никий, афинский полководец, политический деятель и оратор, близкий Сократу, «услышал эту мудрость от нашего товарища Дамона» (ταύτην τὴν σοφίαν παρὰ Δάμωνος τοῦ ἡμετέρου ἑταίρου παρείληφην. — *Plat. Lach.* 197d). Речь идет об одной из многочисленных «мудростей», обсуждавшихся в данном сочинении.

²⁸ Мессения (Μεσσηνία) — юго-западная часть Перепоннеса.

дом — мятеж» (Καὶ ἀπὸ τούτου σιτοδεία ἐγένετο ἐν Σπάρτῃ, καὶ ὁμοῦ τῇ σιτοδείᾳ στάσις. — *Paus. Gr. descr. IV 18, 2*).

При сопоставлении всех подобных фактов в памяти знакомых с античной историей сразу же возникает знаменитая фигура спартанского законодателя Ликурга. Как известно, по сообщению древних авторов, после аналогичных инцидентов он навел порядок в Спарте благодаря введению законов²⁹. Хотя отдельные аспекты этой истории мифологизированы, никто не отрицает, что в ее основе лежат реальные события. Конечно, драматическая ситуация возникала в Спарте и в другие времена, но отсутствует какая-либо информация, подтверждающая, что и тогда возникавшие проблемы разрешались аналогичным образом. Поэтому вполне естественно связать информацию источников о возникновении жанра «поющихся законов» с деятельностью знаменитого законодателя. Ведь именно при подобной ситуации песня могла оказаться незаменимым помощником в успокоении разбушевавшегося населения.

Однако такому толкованию противоречат установленные ныне в науке хронологические даты. Дело в том, что в среде историков существуют различные точки зрения на время жизни и деятельности Ликурга. Они колеблются от X до VIII века до н. э., тогда как кифарода Терпандра относят к VII веку до н. э. Представляется, что для осмысления этой проблемы нужно принимать во внимание некоторые важные обстоятельства.

Одна из первых указанных дат (VIII век до н. э.) возникла на основании сообщения Плутарха (*Plut. Licurg. 1*):

Οἱ δὲ ταῖς διαδοχαῖς τῶν ἐν Σπάρτῃ βασιλευκότων ἀναλεγόμενοι τὸν χρόνον, ὡς περ Ἐρατοσθένης καὶ Ἀπολλόδωρος, οὐκ ὀλίγοις ἔτεσι πρεσβύτερον ἀποφαίνουσι τῆς πρώτης Ὀλυμπιάδος.

Рассчитывая время смен тех, кто царствовал в Спарте, [такие ученые] как Эратосфен и Аполлодор, говорят, что [Ликург был] немногими годами старше первой Олимпиады.

Значит, во времена Эратосфена (III век до н. э.) и Аполлодора (II век до н. э.), живших соответственно на пять и шесть столетий позже предполагаемой эпохи Ликурга, принято было считать, что его деятельность протекала в VIII столетии до н. э., поскольку согласно ныне принятым исчислениям первая Олимпиада проходила в 776 году до н. э. В результате эпоха Ликурга и первая спартанско-мессенская война «помещаются» в VIII век до н. э.

Что же касается определения VII века до н. э. как времени жизни и деятельности Терпандра, то здесь все обстоит весьма неоднозначно. Сейчас уже трудно установить, на каком основании было выбрано именно это столетие. Возможно, к такой дате привело одно из сообщений: «Некоторые, заблуждаясь, считают, что [поэт] Гиппонакт³⁰ жил в одно время с Терпандром» (Ἐνιοὶ δὲ πλανώμενοι νομίζουσι κατὰ τὸν <αὐτὸν> χρόνον Τερπάνδρῳ Ἰππώνακτα γεγόνεναί. — *Ps.-Plut. De mus. 1133, § 6*). Для Гиппонакта новоевропейская наука установила VI век до н. э. Учитывая приведенное в тексте источника указание на заблуждение, нужно было «перенести» Терпандра хотя бы на столетие раньше, поскольку все говорило о том, что он древнее Гиппонакта. Очевидно, именно по этой причине знаменитый кифарод оказался в VII веке до н. э.

²⁹ Об этом существует многочисленная литература. Среди последних изданий подобного рода см.: *Андреев Ю. В.* Архаическая Спарта. Искусство и политика. СПб., 2008. С. 274–277.

³⁰ О нем уже упоминалось. См. гл. III, сноску 128 и связанный с ней текст.

Однако в том же источнике присутствует и другая информация: «Сообщается, что [поэт] Архилох жил после Терпандра и Клона»³¹ (Μετὰ δὲ Τέρπανδρον καὶ Κλονᾶν Ἀρχίλοχος παραδίδοται γενέσθαι. — Ibid. 1133, § 5). Но современной наукой решено, что Архилох создавал свои стихи в середине VII века до н. э. Учитывая приведенные сведения и стремление основываться на данных древних источников, нужно связать Терпандра с VIII веком до н. э., то есть с тем столетием, к которому часть историков относит деятельность спартанского законодателя Ликурга. Если такое решение окажется верным, то высказанная мысль о «сотрудничестве» Ликурга и Терпандра станет более правдоподобной.

В добавление к изложенным аргументам следует обратить внимание на вполне очевидное положение вещей: сведение Ликурга и Терпандра в одну эпоху выглядит вполне естественно, если учитывать сообщения об обстоятельствах, приведших к возникновению жанра кифародического нома (см. выше фрагмент из *Ps.-Aristot. Probl. XI 28*), и о том, что «Терпандр остановил возникший у лакемоденян раздор». Если популярность этого музыканта действительно была связана с распевавшимися «законами», благодаря которым происходила их «акклиматизация» в обществе, то работа подобного рода не могла быть не связана с деятельностью Ликурга, поскольку другого подобного эпизода в истории Эллады источники не дают.

§ 3

Информационная чехарда с участием поэтов и музыкантов

Но согласно сообщению некоторых письменных памятников политическая деятельность Ликурга соотносится с творческой работой не кифарода Терпандра, а поэта Фалета с острова Крит³². В основе такой трактовки лежит информация, полученная от столь авторитетного автора, как Плутарх Херонейский. Рассказывая о Ликурге, он пишет (*Plut. Licurg. 4*)³³:

Ἔνα δὲ τῶν νομιζομένων ἐκεῖ σφῶν καὶ πολιτικῶν χάριτι καὶ φιλίᾳ πείσας ἀπέστειλεν εἰς τὴν Σπάρτην, Θάλητα, ποιητὴν μὲν δοκοῦντα λυρικῶν μελῶν καὶ πρόσχημα τὴν τέχνην ταύτην πεποιημένον, ἔργῳ δὲ ἄπερ οἱ κράτιστοι τῶν νομοθετῶν διαπραττόμενον. Λόγοι γὰρ ἦσαν αἱ ὥδαί πρὸς εὐλείθειαν καὶ ὁμόνοιαν ἀνακλιτικοὶ διὰ μελῶν ἅμα

Милостью и дружбой склонив одного из почитаемых там³⁴ мудрецов и граждан — Фалета, он³⁵ отправил его в Спарту. Представляясь творцом *лирных мелосов* и пользуясь прикрытием этого искусства, [Фалет своим] делом совершал то, что [делали] лучшие из законодателей. Ибо его *слова* [и] *песни* призывали к послушанию

³¹ Об этом музыканте см. § 4 данной главы.

³² Это тот же Фалет, который упомянут Псевдо-Плутархом как Фалет Гортинский, — представитель «второго установления музыки» (δευτέρη κατάστασις περὶ τὴν μουσικὴν. — *Ps.-Plut. De mus. 1134, § 9*; см. начало данной главы). Гортина (Γόρτιον или Γόρτινα) — город в центре Крита.

³³ При изложении перевода этого фрагмента ряд специальных терминов, важных для понимания содержания отрывка, выделен курсивом. Несколько ниже они будут обсуждены.

³⁴ На Крите.

³⁵ То есть Ликург.

καὶ ῥυθμῶν πολλὸ τὸ κόσμιον ἔχόντων
καὶ καταστατικόν, ὧν ἀκροώμενοι
κατεπραῦνοντο λεληθότως τὰ ἦθη καὶ
συνφκειοῦντο τῷ ζήλῳ τῶν καλῶν ἐκ
τῆς ἐπιχωριαζούσης τότε πρὸς ἀλλήλους
κακοθυμίας, ὥστε τρόπον τινὰ τῷ
Λυκούργῳ προδοποιεῖν τὴν παιδευσιν
αὐτῶν ἐκείνον.

и единомыслию благодаря [своим]
мелосам и *ритмам*, имеющим мно-
го достоинств и [способствовавшим]
умиротворению. Слушающие же [их]
незаметно смягчали [свои] нравы
и приближали [их] к усердию в до-
брых делах, [отводя] от существую-
щей тогда неприязни друг к другу.
Поэтому такое воспитание некоторым
образом пролагало путь Ликургу.

Анализ этого фрагмента показывает, что Фалет представлен здесь как творец распевающихся текстов и автор музыки³⁶. В качестве подтверждения приводится ряд терминов, содержание которых призвано убедить в двух направлениях его творческой работы. Так, «лирные мелосы» (*λυρικά μέλη*) в данном контексте должны трактоваться как «песни в сопровождении лиры». Следующая пара существительных — «слова и песни» (*λόγοι καὶ ᾠδαί*) — представляется несколько странной, поскольку «песня» уже сама по себе предполагает распевающиеся слова. Последняя же пара терминов — «мелосы и ритмы» (*μέλη καὶ ῥυθμοί*), скорее всего, подразумевает «музыку»³⁷ и «поэтический ритм». Другое толкование было бы неприемлемым, поскольку при любом значении *μέλος* — будь то «музыка» или «мелодия» — наличие ритма обязательно, и в этом случае его упоминание не нужно. Значит под *ῥυθμοί* Плутарх подразумевал не музыкальные а, скорее всего, поэтические метры. Как бы там ни было и несмотря на всю необычность (а точнее — несообразность) использования специальной музыкальной терминологии, автор текста со всей очевидностью стремится продемонстрировать, что Фалет сочинял и текст, и музыку песнопений.

Однако в анализируемом фрагменте совершенно отсутствует термин «ном» как название жанра, хотя все содержание процитированного отрывка приводит к мысли именно о «номах». В противном случае творчество Фалета трудно связать с деятельностью Ликурга. Очевидно, такие же соображения возникали и в древности, когда интересовавшиеся этим вопросом настаивали на том, что именно Фалет сочинял «номы», а другие склонны были приписывать ему какой-либо другой популярный вокально-поэтический жанр, например «пеан». К сожалению, от этой дискуссии сохранился только едва заметный след, выражающийся в кратком сообщении: «Спорят о Фалете с Крита, был ли он творцом *пеанов*» (*Καὶ περὶ Θαλήτα δὲ τοῦ Κρήτος, εἰ παιάνων γεγένηται ποιητῆς ἀμφισβητεῖται. — Ps.-Plut. De mus.1134, § 10*). Знающие же популярное предание о совместной деятельности Фалета и Ликурга к приведенному предложению должны были добавить — «или *номов*». Ведь только при таком условии поэт, сотрудничавший с законодателем, мог войти в историю как создатель именно жанра *нома*. Очевидно, этот диспут проходил тогда, когда от творчества Фалета в реальной художественной практике уже ничего не осталось.

³⁶ Нужно учитывать, что Фалет-поэт не единственный человек с этим именем, известный в художественной жизни древней Эллады. Энциклопедия «Суда» сообщает также о другом Фалете: «Кеосец Фалет, рапсо́д, [исполнявший] какие-то мифические поэмы» (*Θαλήτας, Κνώσιος, ῥαψῳδός, ποιήματά τινα μυθικά. — Suid. s. v.*).

³⁷ Никого не должно смущать, что в данном тексте термин *μέλος* («мелос») выступает в неодинаковых значениях. Такова традиция его античного использования.

В продолжение приведенного сообщения дается следующая информация³⁸:

Γλαῦκος γὰρ μετ' Ἀρχίλοχον φάσκων γεγενῆσθαι Θαλήταν, μεμιμῆσθαι μὲν αὐτόν φησι τὰ Ἀρχιλόχου μέλη, ἐπὶ δὲ τὸ μακρότερον ἐκτεῖναι, καὶ παῖωνα καὶ κρητικὸν ῥυθμὸν εἰς τὴν μελοποιίαν ἐνθεῖναι, οἷς Ἀρχίλοχον μὴ κεχρῆσθαι ... ἐκ γὰρ τῆς Ὀλύμπου ἀύλησεως Θαλήταν φασὶν ἐξεργάσθαι ταῦτα καὶ δόξαι ποιητὴν ἀγαθὸν γεγονέναι.

Главк³⁹ говорит, что Фалет жил после Архилоха, утверждая, что он подражал мелосам Архилоха, но удлинял [их] продолжительность, вводя в композиции пеон и кретический ритм, которыми Архилох не пользовался ... говорят, что Фалет заимствовал их из авлесиса Олимпа и прославился как замечательный сочинитель⁴⁰.

Содержание первой половины этого отрывка указывает только на поэтическую сторону работы Фалета и на внедрение в традиционные песнопения новых поэтических ритмов, которыми якобы не пользовались до него. Очевидно такая трактовка — результат упомянутого выше стремления определить одну из условных точек отсчета, а в данном случае — от которой можно было бы вести историю отдельных поэтических метрических организаций. В заключение же фрагмента оказывается, что Фалет заимствовал их из «авлесисов» Олимпа. Это утверждение показывает не только степень компетенции самого Псевдо-Плутарха, но и «ценность» источников, из которых заимствована эта информация.

Как уже указывалось⁴¹, «авлесис» (ἡ αὔλησις) — пьеса для авлоса, которая длительный период была неразрывно связана с танцем. В результате же распада норм художественного синкретизма жанр авлесиса превратился в сольное музицирование на авлосе. Поэтому как любой музыкально-художественный материал он никак не был связан с поэтической ритмикой, о которой говорится в обсуждаемом сообщении Псевдо-Плутарха. Вне зависимости от того, что в Античности на этот счет существовали иные представления, нашим современникам, стремящимся выяснить объективные и важные особенности древнего музыкального мышления, нужно помнить: музыка подчиняется нормам *музыкальной ритмики*, регулирующей ее своими законами, и если в эпоху становления науки о музыке это еще не было осознано, то вряд ли в настоящее время следует придерживаться того же заблуждения.

Таким образом, когда в источниках речь заходит о музыкальной стороне творчества Фалета, наступает полная путаница или явный сумбур. А некоторые сообщения столь отрывочны и кратки, что оставляют в недоумении знакомящегося с ними. Образцом подобной информации может служить статья, посвященная Фалету в энциклопедии «Суда»: «Фалет. Критянин, или Иллириец, лирик, живший до Гомера. [создатель] мелосов» (Θαλήτας, Κρής ἢ Ἰλλυριός, λυρικός, γεγονὸς πρὸ Ὀμέρου. Μέλη. — Soud. s. v.). Сле-

³⁸ Этот фрагмент уже приводился в томе I (гл. 5, § 5). Однако изложение материала требует напомнить его.

³⁹ Очевидно речь идет о Главке Регийском (Γλαῦκος ὁ Ρηγίνος), упоминавшемся в предыдущей главе (гл. III, § 1) как автор несохранившегося сочинения «О древних поэтах и музыкантах» (Περὶ τῶν ἀρχαίων ποιητῶν τε καὶ μουσικῶν). Его современная историография связывает с V веком до н. э.

⁴⁰ В данном случае ὁ ποιητής невозможно перевести как «поэт», поскольку речь идет о творчестве, связанном с заимствованиями из произведения для авлоса — ἡ αὔλησις (см. далее).

⁴¹ См. гл. II, сноску 61.

довательно, кое-кто в древности считал, что поэт жил еще до Гомера, а не во времена Ликурга. Что же касается его творчества, то кроме одного слова μέλη («мелосы»), семантика которого, как уже продемонстрировано⁴², бесконечно разнообразна, невозможно сказать ничего определенного.

Сюда также следует добавить мнение Аристотеля, не считавшего Ликурга и Фалета современниками. Он критиковал придерживавшихся мнения (*Aristot. Polit. II IX 5, 1274a 30*):

Θήλητος δ' ἀκροατὴν Λυκοῦργον καὶ Ζάλευκον, Ζαλεῦκου δὲ Χαρώνδαν. ἀλλὰ ταῦτα μὲν λέγουσιν ἀσκελτότερον τῷ χρόνῳ λέγοντες.

...[что] Фалет ученик Ликурга и Залевка, а Харонд — [ученик] Залевка⁴³. Утверждающие это говорят весьма противоположно хронологии⁴⁴.

Но на этом «странности» истории, в которой участвуют Ликург, Фалет и Терпандр, не завершаются.

Сохранились сведения, противоречащие приведенным. Согласно им после переезда Фалета с Крита в Спарту он участвовал не в политико-юридической работе, руководимой Ликургом, а в совершенно иной (*Ps.-Plut. De mus. 1146, § 42*):

...Θαλήταν τὸν Κρήτα, ὃν φασι κατὰ τι πυθόχρηστον Λακεδαιμονίους παραγένομενον διὰ μουσικῆς ἰάσασθαι, ἀπαλλάξαι τε τοῦ κατασχόντος λοιμοῦ τὴν Σπάρτην, καθάπερ φησὶ Πρατίνας.

...Фалет Критский, который, [как] говорят, прибыв [в Спарту] согласно предписанию пифийского оракула, исцелил музыкой лакедемонян и, как говорит Пратин⁴⁵, избавил Спарту от наполнившей [ее] чумы.

Это сообщение означает, что в Древней Элладе существовали прямо противоположные представления о жизни, деятельности и творчестве Фалета. Ведь в процитированном фрагменте говорится об ином событии, не связанном ни с законодателем Ликургом, ни с политическими событиями в Спарте.

Невозможно также пройти мимо информации, содержащейся в сочинении писателя рубежа II–III веков Клавдия Элиана (*Ael. Var. Hist. XII 50*):

Λακεδαιμόνιοι μουσικῆς ἀπέριως εἶχον ἔμελε γὰρ αὐτοῖς γυμνασίων, καὶ ὄπλων, εἰ δέ ποτε ἐδεήθησαν τῆς ἐκ Μουσῶν ἐπικουρίας, ἢ νοσήσαντες, ἢ παραφρονήσαντες, ἢ ἄλλο τι τοιοῦτον δημοσία παθόντες, μετεπέμποντο ξένους ἄνδρας, οἷον ἰατρούς, ἢ [καθαράς]⁴⁶, κατὰ πυθόχρηστον. Μετεπέμψαντό γε μὲν

Лакедемоняне не знали музыки, поскольку заботились [только] о своих спортивных и воинских упражнениях. Но если когда-нибудь возникала надобность в помощи Муз (либо болезни, либо [всеобщее] безумие, либо что-нибудь подобное из [других] пороков общественного сознания), то для

⁴² См., например, гл. I, сноски 8 и 86; гл. II, сноску 21; гл. III, § 1. См. также том I: гл. IV, сноски 17 и 325. Дальнейшее изложение материала монографии покажет еще много аналогичных образцов.

⁴³ Залевк (VII век до н. э.) — законодатель из Эпизефирийских Локров (Λοκροὶ Ἐπιζεφύριοι — город в Южной Италии; см. сноску 2 данной главы). К сожалению, в русском переводе этого отрывка Платона распределение законодателей репутано: «...слушателями Фалета были Ликург и Залевк, а слушателем Залевка — Харонд» (*Аристотель. Политика. Пер. С. А. Жебелева // Аристотель. Сочинения в четырех томах. Т. IV. М., 1983. С. 441*).

⁴⁴ Буквально: «весьма необдуманно по времени».

⁴⁵ О Пратине Флиунтском уже упоминалось; см. гл. II, § 5, сноску 63.

⁴⁶ Перевод сделан с учетом этой издательской вставки.

Τέρπανδρον, καὶ Θάλητα, καὶ Τυρταῖον,
καὶ τὸν Κυδωνιάτην Νιμφαῖον, καὶ Ἄλ-
κμᾶνα.

лечений или очищений приглашали, согласно предсказанию, иноземных мужей. [Так] они пригласили Терпандра, Фалета, Тиртея, а также кидонца Нимфия⁴⁷ и Алкмана.

При анализе этого фрагмента нужно прежде всего отметить, что начальное его построение, в котором говорится о том, что спартанцы долгое время вообще не интересовались музыкой, не являлось всеобщим мнением, подерживаемым источниками. Существовала и другая точка зрения по этому вопросу (*Athen.* XIV 632f, § 3), которая приведена в предыдущей главе⁴⁸.

διετήρησαν δὲ μάλιστα τῶν Ἑλλήνων
Λακεδαιμόνιοι τὴν μουσικὴν ... καὶ συχ-
νοὶ παρ' αὐτοῖς ἐγένοντο μελῶν ποιηταί.
τηροῦσιν δὲ καὶ νῦν τὰς ἀρχαίας ᾠδὰς.

Лакедемоняне больше [всех] эллинов занимались музыкой ... Творцы мелосов появлялись у них непрерывно. Они и ныне сохраняют древние песни.

Кроме того, в тексте Клавдия Эллиана вновь косвенно подтверждается «медицинская» задача, стоявшая перед участниками «художественного десанта», высадившегося в Спарте. Более того, здесь вновь не упомянут Ликург, зато Терпандр и Фалет появляются вместе, а кроме них — знаменитый поэт Алкман и некий «двойник» Фалета — Тиртей.

Действительно, «портрет» Тиртея очень напоминает сложившийся в источниках облик Фалета. Разница между ними несущественная: деятельность Фалета связывается со временем первой мессенской войны, а Тиртея — со второй, которую принято датировать 660–643 годами до н. э. Если Фалет был критянином, оказавшимся в Спарте, то Тиртей — афинянином (по другим источникам — ионийцем из Милета, а согласно третьим — дорийцем), также попавшим в то же самое государство. Согласно приведенным сообщениям Фалет посвятил свое творчество либо «музыкально-поэтической юриспруденции» либо «музыкально-поэтической медицине», а Тиртей направил свое искусство на службу спартанской армии. Как следует из письменных памятников, его элегии стали песнями войска лакедемонян, воины которого, воодушевленные ими, побеждали врагов. В этом отношении информация о творчестве Фалета и Тиртея почти идентична. По свидетельству Афиней историк Филохор (его относят к IV или III веку до н. э.) придерживался приблизительно такой же точки зрения (*Athen.* XIV 630e–631a, § 29):

Φιλόχορος δὲ φησιν κρατήσαντας
Λακεδαιμόνιους Μεσσηνίων διὰ τὴν
Τυρταίου στρατηγίαν ἐν ταῖς στρατείαις
ἔθος ποιήσασθαι, ἂν διεπνοποιήσωνται
καὶ παιωνίσωσιν, ἄδειν καθ' ἕνα <τὰ>⁴⁹
Τυρταίου· κρίνειν δὲ τὸν πολέμαρχον καὶ
ἄθλον δίδοναι τῷ νικῶντι κρέας.

Филохор говорит, когда спартанцы благодаря руководству Тиртея одолели мессенцев, они сделали своим обычаем в походах, съев пищу и пропев *пеан*, каждому распевать [текст] Тиртея. Командир же оценивал [их певческое соревнование] и победившему давал мясо [как] награду.

Следовательно, Тиртей подобно Фалету предстает также как поэт и композитор. Несмотря на то, что отсутствует прямое указание на это, сам контекст

⁴⁷ Кидония (Κυδωνία) — город на северо-западном побережье Крита. Об этом Нимфии остальные источники молчат.

⁴⁸ См. гл. III, § 2.

⁴⁹ Необходимая вставка издателей, отсутствующая в рукописях.

фрагмента предполагает именно такое понимание его работы. Однако ни в одном из сохранившихся источников невозможно обнаружить каких-то конкретных данных о причастности его к музыкальному творчеству.

Например, существуют сведения следующего содержания (*Polluc.* IV 107):

τριχορίαν δὲ Τυρταῖος ἔστησε, τρεῖς
Λακῶνων χορούς, καθ' ἡλικίαν ἐκάστην,
παῖδας ἄνδρας γέροντας.

Тиртей установил три хора лаконцев
по возрасту каждого [из хористов]:
дети, взрослые мужчины, старцы.

Однако любому ясно, что для осуществления такой организационной работы не нужно быть сведущим в музыке. Поллукс также сообщает, что хоры дифференцировались не по голосам, а по возрасту. Поэтому такую информацию, лишенную каких либо дополнительных разъяснений, трудно трактовать как доказательство «музыкальной деятельности» Тиртея.

Данные, получаемые от древних авторов по этому вопросу, противоречивы и неспособны убедить в том, что Тиртей сам воплощал свои стихи в песни. Вот, что пишет Павсаний (*Paus. Gr. descr.* IV 15, 3):

ἦν γὰρ Τυρταῖος διδάσκαλος γραμ-
μάτων, νοῦν τε ἥκιστα ἔχειν δοκῶν, καὶ
τὸν ἕτερον τῶν ποδῶν χαλός· τοῦτον
ἀποστέλλουσιν ἐς Σπάρτην. ὁ δὲ ἀφικό-
μενος, ἰδία τε τοῖς ἐν τέλει, καὶ συνάγων
ὀπόσους τύχη, καὶ ἐλεγεία καὶ τὰ ἔπη σφί-
σι τὰ ἀνάπαιστα ἦδεν.

Тиртей был учителем грамматики,
считаясь [человеком] обладающим
небольшим разумом и хромал на одну
ногу⁵⁰. Они⁵¹ отправили его в Спарту.
Прибыв [туда он, привлекая] отдель-
но тех, кто у власти или собирая мно-
гочисленных [людей] по случаю, пел
им анапесты⁵² — элегии и эпические
стихи.

Согласно этой информации учитель грамматики внезапно превратился не только в поэта (в этом нет ничего удивительного), но и в композитора, что уже вызывает изумление. Более того, оказывается, он был еще и певцом, обладавшим необходимым голосом для исполнения им же написанных песнопений. Все это вместе взятое создает серьезные трудности для установления истины и свидетельствует о том, что уже во времена Павсания (то есть во II веке) были весьма смутные и неопределенные представления о Тиртее.

Сохранились и другие материалы, также указывающие на сосуществование различных мнений. Их отражением могут служить две статьи энциклопедии «Суда», посвященные различным Тиртеям. В одной из них сказано:

Τυρταῖος, ὅτι Λακεδαιμόνιοι ὤμοσαν
ἢ Μεσσήνην αἰρήσειν ἢ αὐτοὶ τεθνήξεσθαι.
χρήσαντος δὲ τοῦ θεοῦ στρατηγὸν παρὰ
Ἀθηναίων λαβεῖν, λαμβάνουσι Τυρταῖον
τὸν ποιητὴν, χαλὸν ἄνδρα· ὃς ἐπ' ἀρετὴν
αὐτοῦς παρακαλῶν εἶλε τῷ κ' ἔτει τὴν
Μεσσήνην.

Тиртей. Лакедемоняне клялись побе-
дить Мессению либо умереть⁵³. Когда
же божество возвестило [им о необ-
ходимости] привлечь полководца из
афинян, они взяли *поэта* Тиртея,
хромого человека, который призвал
их к доблести, [и в результате] к двад-

⁵⁰ Буквально: «а одну из ног [имел] хромой».

⁵¹ То есть афиняне.

⁵² Как известно, *анапест* — в античном стихосложении представлял собой трех-
слоговую стопу, состоящую из двух кратких и одного долгого акцентированного ко-
нечного слога.

⁵³ Буквально: «быть убитыми». Судя по всему, начало греческого текста данной
статьи утрачено, поскольку как ὅτι, так ὁ τι сами по себе «не работают» без отсут-
ствующего продолжения.

цатому году [после начала войны] от-
теснил Мессению.

Следует обратить внимание, что здесь Тиртей именуется только «поэтом» и отсутствуют какие-либо указания на его композиторскую и вокально-исполнительскую деятельность. Однако более интересна вторая статья, посвященная другому персонажу, носившему то же самое имя:

Τυρταῖος, Ἀρχεμβρότου, Λάκων ἢ Μιλήσιος, ἐλεγειοποιὸς καὶ ἀυλῆτης· ὃν λόγος τοῖς μέλεσι χρησάμενον παροτρῦναι Λακεδαιμονίους πολεμοῦντας Μεσσηνίοις καὶ ταύτη ἐπικρατεστέρους ποιῆσαι. ἔστι δὲ παλαιάτατος, σύγχρονος τοῖς ἐπτὰ κληθεῖσι σοφοῖς, ἢ καὶ παλαιότερος. ἤκμαζε γοῦν κατὰ τὴν λέξιν Ὀλυμπιάδα. ἔγραψε Πολιτείαν Λακεδαιμονίοις, καὶ Ὑποθήκας δι' ἐλεγείας, καὶ μέλη πολεμιστήρια, βιβλία ἑ.

Тиртей, сын Архемброта, лаконец или милетец, творец элегий и авлет, слово которого, использующеся в мелосах, воодушевляет лакедемонян, сражающихся с мессенцами, и этим способствует [их] победе. Существует и более древний [Тиртей], современник тех, кого называли семью мудрецами, либо [еще] более древний. Он написал для лакедемонян [сочинения] «Государство» и «Наставления посредством элегий», а также пять книг военных песен.

Сопоставляя тексты этих двух статей трудно установить, кто из них прославился в Спарте — «поэт» или «создатель элегий и авлет», то есть стихотворец или музыкант, игравший на авлосе инструментальную пьесу в жанре элегии. Нельзя не обратить внимание, что здесь один из Тиртеев уже не поет, а играет на авлосе. Причем при описании деятельности сына Архемброта указывается, что в песнях («мелосах») использовались исключительно его слова. В результате складывается впечатление, что авлет, будучи музыкантом, не сочинял музыку, а создавал только тексты песнопений. Бóльший абсурд трудно себе представить. Ну и, наконец, якобы «древний Тиртей» не ограничивался сочинением политических трактатов, но также создавал стихи в жанре элегий. В тексте упоминаются пять книг песен, а это означает, что речь идет только о текстах.

Не совмещена ли деятельность двух Тиртеев в одном? Не распределены ли факты, связанные с одним Тиртеем, на двух или даже трех персонажей: один — поэт, воспевавший доблесть во время Мессенской войны, второй — современник семи мудрецов, «политолог» и поэт, а третий — тот, кто успокоил мятеж, вызванный голодом⁵⁴.

Все это результат путаницы, сложившейся в античной традиции и касающийся почти всех «поэтов-лириков». К уже приведенным сообщениям можно добавить, что согласно вышепроцитированному фрагменту Псевдо-Плутарха Тиртей не участвовал ни в одном «музыкальном установлении» (*Ps.-Plut. De mus.* 1134, § 9; см. выше). Поэтому, систематизируя весь комплекс сохранившихся сведений, находим серьезные основания «освободить» Тиртея от непосильного для него образа музыканта и рассматривать его лишь как поэта.

⁵⁴ Напомню свидетельство Павсания, приведенное в § 2 настоящей главы, в котором описывается, к чему привел в Спарте развал экономики: «От этого в Спарте возник голод и вместе с голодом — мятеж ... Разногласия между ними разрешил Тиртей» (Καὶ ἀπὸ τούτου σιτοδεία ἐγένετο ἐν Σπάρτῃ, καὶ ὁμοῦ τῇ σιτοδείᾳ στάσις ... καὶ τούτοις μὲν τὰ διάφορα διέλυε Τυρταῖος. — *Paus. Gr. descr.* IV 18, 2).

§ 4

Следующий шаг истории

Относительно же «конкурса» между Терпандром и Фалетом на место «соавтора» Ликурга в создании жанра *нома*, согласно источникам, оно должно быть занято Терпандром, участником «первого музыкального установления». А Фалет, судя по всему, — поэт, стихи которого использовались для песнопений при «втором музыкальном установлении», как об этом свидетельствует приведенный выше фрагмент из Псевдо-Плутарха (*Ps.-Plut. De mus. 1134, § 9*)⁵⁵. Кто же создавал к ним мелодии? Их, безусловно, нужно искать среди участников того процесса, в котором действовал Фалет, то есть во «втором музыкальном установлении».

Если основываться на свидетельстве Псевдо-Плутарха, процитированном в самом начале данной главы, то это были Ксенодам Киферский, Ксенокрит Локрский, Полимнест Колофонский и Сакад Аргосский. Что известно о них? К сожалению, большинство интересующих нас сведений по данной тематике сохранились, в основном, только в этом источнике, что ограничивает возможность получения объективных выводов. Кроме того, содержащаяся в нем информация весьма противоречива, и это еще больше осложняет дело.

Так, например, у Псевдо-Плутарха сообщается, что «создателями *пеанов* были последователи Фалета, Ксенодама и Ксенокрита» (Ἦσαν δ' οἱ μὲν περὶ Θαλήταν τε καὶ Ξενοδάμου καὶ Ξενοκρίτου ποιηταὶ παλίωνων. — *Ibid.*). Значит, если продолжатели их творческого направления работали в жанре *пеана*, то нужно предполагать, что и сами они внесли весомый вклад в его развитие. Однако у того же Псевдо-Плутарха приводится и иное мнение: «Другие же говорят, что Ксенодам был сочинителем *гипорхем*⁵⁶, а не *пеанов*» (Ἄλλοι δὲ Ξενοδάμου ὑπορχημάτων ποιητὴν γεγονέναι φασὶ καὶ οὐ παλίωνων. — *Ibid.*). Больше сведений о Ксенодаме не сохранилось, и поэтому нет возможности точно установить не только, в каком жанре он работал, но и в какой области — в поэзии или в музыке.

Столь же противоречивы известия, касающиеся и Ксенокрита (*Ibid.* 1134, §10):

Περὶ δὲ Ξενοκρίτου, ὃς ἦν τὸ γένος ἐκ Λοκρῶν τῶν ἐν Ἰταλία ἀμφισβητεῖται εἰ παλίωνων ποιητῆς γέγονεν. Ἡρωϊκῶν γὰρ ὑποθέσεων πράγματα ἔχουσῶν ποιητὴν γεγονέναι φασὶν αὐτόν· διὸ καὶ τινὰς διθυράμβους καλεῖν αὐτοῦ τὰς ὑποθέσεις.

Относительно Ксенокрита, который происхождением из Локр в Италии, оспаривается [утверждение о том, что] он являлся сочинителем *пеанов*. Говорят, что он был творцом произведений, имеющих героическую тематику. Поэтому его сочинения некоторые называют *дифирамбами*.

Такое сообщение оставляет безответными те же два вопроса. Один из них касается проблемы жанра: *пеаны* или *дифирамбы* являлись самыми яркими достижениями творчества Ксенокрита. А другой связан с его специальностями: был ли он поэтом или музыкантом?

⁵⁵ См. § 1.

⁵⁶ «Гипорхема» (τὸ ὑπορχημα, от ὑπο — «под» и τὸ ὄρχημα — «танец», то есть буквально: «под танец», «в сопровождении танца») — популярный древнеэллинский танец, сопровождавшийся поющими или декламирующимися стихами, а также звучанием музыкальных инструментов.

Во всяком случае с полной уверенностью можно говорить, что, несмотря на все информационные недостатки, нет никаких оснований причислять Ксенодама и Ксенокрита к музыкантам, трудившимся при «втором музыкальном установлении». Скорее всего, они, как и Фалет, были поэтами. Если в будущем появятся новые сведения о Ксенодаме и Ксенокрите, то их можно будет обсудить в общем контексте источников. Пока же приходится делать лишь такой гипотетический вывод.

Несколько более определенной является информация о Полимнесте Колофонском, согласно которой он был музыкантом. Об этом со всей очевидностью говорит следующее сообщение (Ibid. 1141, § 29):

Πολυμνάτω δὲ τὸν θ' ὑπολύδιον νῦν ὀνομαζόμενον τόνον ἀνατιθέασι καὶ τὴν ἔκκλισην καὶ τὴν ἐκβολὴν πολὺ μείζω πεποιηκέναι φασὶν αὐτόν.

Полимнесту же вменяют [введение] тональности, называемой ныне гипоподийской, и значительно чаще говорят, что он создал *эклисис* и *экболу*.

«Экбола» и «эклисис» — два интервала, относящиеся к той группе, в которой каждый называется «несоставным интервалом» (τὸ ἀσύνητον διάστημα)⁵⁷: «экбола» — восходящий «скачок» на пять четвертитоновых шагов, а «эклисис» — нисходящий на три аналогичных шага. Однако уже неоднократно указывалось, что утверждение о введении в музыкальную практику подобных феноменов (тональностей, ладов или особых интервалов) каким-либо композитором — свидетельство трактовки, принятой при начальном этапе развития науки о музыке, не отражающей подлинного положения. Во всяком случае, несмотря на всю курьезность этой информации, совершенно ясно, что Полимнест Колофонский был музыкантом, а значит, сочинял музыку к поэтическим текстам, в результате чего и возникли песни.

Об этом же говорится и в другом сообщении Псевдо-Плутарха: «После Терпандрова стиля Полимнест пользовался новым [стилем], и все же он придерживался прекрасного образца» (Πολύμνηστος δὲ μετὰ τὸν Τερπάνδρειον τρόπον καὶνῶ ἐχρήσατο, καὶ αὐτὸς μέντοι ἐχόμενος τοῦ καλοῦ τύπου. — Ibid. 1135, § 12). Такая информация подразумевает некоторую эволюцию музыкального языка, выявленную при сопоставлении произведений композиторов, возможно, разных исторических периодов. Однако, по мнению автора, Полимнест, принимая особенности нового стиля, все же сохранял в своем творчестве лучшие прежние художественные принципы.

Интересно еще одно сообщение того же источника (Ibid. 1134, § 10):

Καὶ Πολύμνηστος δ' ἀυλωδικούς νόμους ἐποίησεν ἐν δὲ τῷ Ὀρθίῳ νόμῳ τῇ μελοποιίᾳ <ἐναρμονία> κέχρηται, καθάπερ οἱ ἀρμονικοί φασιν οὐκ ἔχομεν δ' ἀκριβῶς εἰπεῖν, οὐ γὰρ εἰρήκασιν οἱ ἀρχαῖοι τι περὶ τούτου.

Полимнест создал *авлодические номы*. Но пользовался ли он <энгармонической>⁵⁸ *мелопеей* в *ортическом номе*, как говорят гармоники⁵⁹. Об этом мы не можем точно сказать, ибо древние ничего не говорили.

Сейчас можно аннулировать лакуну в древних известиях об «Ортическом номе», о которой сожалеет Псевдо-Плутарх, поскольку активное исполь-

⁵⁷ Об этом см. том I, гл. IV, § 1.

⁵⁸ Это вполне оправданная вставка сделана Р. Вестфалем (*Plutarch. Über die Musik. Von R. Westphal. Breslau, 1865. S. 8*).

⁵⁹ «Гармоники» (οἱ ἀρμονικοί) — название музыкальных теоретиков, работавших в сфере науки о музыке, именовавшейся «гармоникой». См. том I (passim).

зование Полимнестом таких интервалов, как *эклисис* и *экбола*, свидетельствует о применении энгармонии, так как они — результат энгармонической организации лада. Следовательно, и данное сообщение подтверждает музыкальную сферу (а не поэтическую) творческой работы Полимнеста.

Последний из перечисленных у Псевдо-Плутарха деятелей «второго установления музыки» в Спарте — Сакад Аргосский. Все сведения указывают, что он был выдающимся авлетом. Весьма часто его упоминает Павсаний. Так, рассказывая о памятнике Сакаду в Лаконии — области, в которой располагалась Спарта, — он пишет (*Paus. Gr. descr.* II 22, 9):

...Σακάδα μνήμά ἐστιν, ὅς τὸ αὐλῆμα τὸ Πυθικὸν πρῶτος ἠύλησεν ἐν Δελφοῖς· καὶ τὸ ἔχθος τῷ Ἀπόλλωνι διαμένον ἐς τοὺς αὐλητὰς ἔτι ἀπὸ Μαρσύου καὶ τῆς ἀμίλλης τοῦ τοῦ Σιληνοῦ παυθῆναι διὰ τοῦτον δοκεῖ τὸν Σακάδα.

...[там] стоит памятник Сакаду, который первый проавлировал пифийскую авлему в Дельфах⁶⁰. И кажется, что из-за этого Сакада прекратилась ненависть к авлетам, сохранявшаяся у Аполлона еще со [времен] Марсия и состязания с Силеном.

Еще одно сообщение о Сакаде появляется у Павсания в связи с памятником, установленным другому авлету в Элиде, в северо-западной области Пелопоннеса (*Ibid.* VI 14, 4):

Παρὰ δὲ τὸν Πύρρον ἀνὴρ μικρὸς αὐλοῦς ἔχων ἐστὶν ἐκτετυπωμένος ἐπὶ στήλης· τοῦτω Πυθικαὶ νῖκαὶ γεγόνασι τῷ ἀνδρὶ δευτέρῳ μετὰ Σακάδαν τὸν Ἀργεῖον. Σακάδας μὲν γὰρ τὸν ἀγῶνα τὸν τεθέντα ὑπὸ Ἀμφικτυόναν οὐκ ὄντα πω στεφανίτην, καὶ ἐπ' ἐκείνῳ στεφανίτας δύο ἐνίκησε.

Рядом [со статуей] Пирра⁶¹ на стеле изображен маленький человек, держащий авлосы. Пифийские победы были им достигнуты вторым, после Сакада Аргосского. Ведь Сакад [был победителем] соревнования, установленного амфиктионами⁶², когда еще не увенчивали венком, и вслед за этим [состязанием] он победил [еще] дважды, уже увенчанный венками.

При описании Фокиды (область центральной Греции) Павсаний упоминает 48 Олимпиаду (588 год до н. э.), а также некоторые события, происходившие во время ее проведения (*Ibid.* X 7, 4):

ἀνηγορεύθησαν δὲ νικῶντες κεφαλλῆν τε ὁ Λάμπου κιθαροῦδία, καὶ αὐλωδὸς

Победителями в кифародии были объявлены кефалленец⁶³, сын Лам-

⁶⁰ В русском переводе сочинения Павсания этот фрагмент представлен так: «который первый в Дельфах играл в честь Аполлона-Пифийского песни на флейте» (*Павсаний. Описание Эллады. Т. I. С. 173*). Опуская уже затрагивавшуюся проблему о принципиальной разнице между флейтой и упомянутым в тексте источнике авлосом, нельзя не отметить странность, касающуюся исполнения «песни» на духовом инструменте (?). Тем более, что Павсаний упоминает не Аполлона-Пифийского, а «пифийскую авлему» — исключительное инструментальное произведение. Об этом жанре см. гл. I, сноски 61 и 62.

⁶¹ Один из Элейских властителей. Элея (Ἐλέα) — эллинская колония в Лукании, на берегу Тирренского моря.

⁶² Амфиктионы — представители греческих государств, объединенных в религиозно-политический союз.

⁶³ Кефала (Κεφαλή) — дем в аттической филе Акамантида (Ἀκαμαντίς). «Дем» (δῆμος — буквально: «народ») — территориально-административное подразделение в некоторых государствах-городах Пелопоннеса, а также Малой Азии. «Фила» (φυλή) — родовое объединение общины в древней Аттике. Позже филлами стали называться территориальные пространства, населенные этими общинами.

Ἄρκας Ἐχέμβροτος, Σακάδας δὲ Ἀργεῖος ἐπὶ τοῖς αὐλοῖς· ἀνείλετο δὲ ὁ Σακάδας οὗτος καὶ ἄλλας δύο τὰς ἐφεξῆς ταύτης Πυθιάδας.

Согласно сообщению Псевдо-Плутарха Сакад, как и абсолютное большинство античных музыкантов, занимался не только исполнительской, но и композиторской деятельностью (*Ps.-Plut. De mus.* 1134, § 8):

Γέγονε δὲ καὶ Σακάδας Ἀργεῖος ποιητῆς μελῶν τε καὶ ἐλεγείων μεμελοποιημένων. Ὁ δ' αὐτὸς καὶ ποιητῆς ἀγαθὸς καὶ τὰ Πύθια τρίς νενικηκὼς ἀναγέγραπται.

па⁶⁴, авлод аркадянин Эхемброт, а на авлосах — аргосец Сакад. Этот Сакад оттеснил [остальных] и на двух последующих Пифиадах.

Появился и Сакад Аргосский, автор, создавший *мелосы* и *элегии*. Он же отличный сочинитель, и был записан как трижды победитель на Пифийских агонах.

Если в этом фрагменте вполне определенно указывается на композиторское и исполнительское творчество Сакада, то жанры представлены в тексте весьма странно. Действительно, ведь *мелос* и *элегия* — термины не одного смыслового ряда: первый констатирует сам факт существования музыки, а второй определяет жанр и, следовательно, *элегия* невозможна без *мелоса*. К тому же в данном случае нет никакого повода трактовать *мелос* как указание на инструментальное произведение, а *элегию* — как вокально-инструментальное. Ведь *Сакад* запечатлен в истории древнеэллинской музыки композитором, создававшим произведения для «своего» инструмента, и исполнителем-авлетом. Это дает основание рассматривать *элегию* в его творчестве как инструментальную пьесу. Она могла представлять собой авлетную фантазию или вариации на музыку какой-либо вокальной элегии иного автора, либо инструментальную пьесу «программного» характера, в которой средствами музыки воплощены известные образы, зачастую встречавшиеся в поющих элегиях. Такая работа для творческого облика Сакада совершенно естественна, поскольку ему принадлежит, возможно, первое известное в истории музыки инструментальное программное произведение — «пифийский ном», посвященный музыкальному воплощению борьбы Аполлона с драконом Пифоном⁶⁵. Об этом совершенно ясно сказано у Поллукса (*Polluc. IV* 78):

Νόμοι δ' Ὀλύμπου καὶ Μαρσύου Φρύγιοι καὶ Λύδιοι, ὁ δὲ Σακάδα νόμος Πυθικός, οἱ δ' Εὐίου κύκλιοι, καὶ Ὀλύμπου ἐπιτυμβίδιοι.

Номы Олимпа и Марсия — фригийские и лидийские, а ном Сакада — пифийский, [номы] Эвия — киклические⁶⁶, а Олимпа — погребальные.

В распоряжении музыкального антиковедения есть сообщение о том, что Сакад создавал также произведения для хора (*Ps.-Plut. De mus.* 1134, § 8)⁶⁷:

⁶⁴ О музыкантах, носивших это имя, см. гл. III, § 2; гл. VII, § 3 и особенно том I, гл. IV, § 1.

⁶⁵ Подробнее об этом жанре см. гл. VIII, § 3.

⁶⁶ Об Эвии см. том I, гл. 5, сноску 206. Прилагательное «киклический» (κύκλιος — «круговой») первоначально соотносилось с хором, который не только пел, но и танцевал вокруг жертвенника Диониса, исполняя дифирамбы в честь бога. Впоследствии название «киклический» перешло и на другие хоры. «Трагический» же хор — хор античной трагедии. Поэтому в данном случае жанровую направленность творчества, приписываемую Эвию, нужно понимать как популярные песни несерьезного содержания, исполняемые поющим и танцующим хором.

⁶⁷ Полностью этот фрагмент приведен в томе I, гл. 5, § 5. Там же, в сноске 201 указаны на некоторые особенности этого текста.

ἐν ἑκάστῳ τῶν εἰρημένων τόνων στροφὴν ποιήσαντά φασι τὸν Σακάδαν διδάξαι ἄδειν τὸν χορὸν Δωριστὶ μὲν τὴν πρώτην, Φρυγιστὶ δὲ τὴν δευτέραν, Λυδιστὶ δὲ τὴν τρίτην.

Говорят, что в каждой из указанных тональностей Сакад сочинил строфу, научив хор петь одну строфу по-дорийски, вторую — по-фригийски, а третью — по-лидийски⁶⁸.

Здесь деятельность авлета Сакада связывается с творческой работой хора и вообще с вокальной музыкой⁶⁹, а сам музыкант представлен не только композитором, но и хормейстером, который научил хор каждую поэтическую строфу петь в различных тональностях. Вполне возможно, что благодаря Псевдо-Плутарху до нас дошло несколько искаженное сообщение о подлинных особенностях хора, руководимого Сакадом. В основе этой информации могло быть описание выступления смешанного хора детей, женщин и мужчин, исполнявших каждую строфу в регистре, соответствовавшем конкретному диапазону. А так как в античном музыкознании регистр был тесно связан с категорией тональности⁷⁰, то нет ничего удивительного, что сформировалось именно такое представление о хормейстерской работе Сакада.

Следовательно, фрагмент Псевдо-Плутарха указывает на то, что деятельность Сакада не ограничивалась только инструментальным творчеством. Если рассматривать такую информацию в ракурсе истории музыки, то известно весьма много примеров, когда специализация музыканта-исполнителя на каком-либо инструменте никак не влияла на широту его композиторского творчества. Нет никаких оснований думать, что в Античности это было иначе. Сохранившиеся сведения о музыке и музыкантах, связанных с древнеэллиническим и римским театрами, лишь подтверждают активность работы авлетов в этой сфере⁷¹.

Итак, совершенно очевидно, что, наряду с Полимнестом, во «втором музыкальном установлении» в Спарте участвовал и Сакад, хорошо известный в самых различных местностях Эллады. Это свидетельствует о том, что его творчество «перешагнуло» рамки одного государства и стало общеэллиническим достоянием.

На регистрации таких сведений можно было бы завершить обзор источников о «втором музыкальном установлении» в Спарте. Однако обсуждаемый материал дает историку музыки возможность указать на присутствие в нем «пунктирно» проявляющейся тенденции, достаточно часто отмеченной в самые разные эпохи музыкально-художественного развития. Речь

⁶⁸ Терминология этого предложения со всей очевидностью показывает, что автор фрагмента или автор источника, из которого заимствован текст, не понимал отличия сути тональности от стиля. Поэтому он перечислял тональности не прилагательными, как это принято у других гармоников (δωριος, φρυγιος, λυδιος), а наречиями, как определяется стиль.

⁶⁹ Правда, у Афинейя сказано, что Сакад сочинил вокальное произведение, называвшееся «Разрушение Илиона» (*Athen.* XIII 610c, § 91). Однако наряду с этим у Псевдо-Плутарха можно прочесть, что песнопение с таким названием принадлежит Демодоксу Кирскому (этот фрагмент процитирован выше, см. гл. II, § 7). Последнее сообщение больше похоже на правду, поскольку тематика «Разрушения Илиона» полностью соответствует образу аэда-сказителя, каким запечатлен в источниках Демодок Кирский (см. там же).

⁷⁰ См. том I, гл. IV, § 3 «Г», где приведен фрагмент из *Porph. In Harm. Ptol. comm.* P. 174. См. также том I, гл. V, § 6.

⁷¹ Свидетельства этого приведены в гл. IX (*passim*).

идет о том, что одни и те же эволюционные процессы музыкального мышления проявляют себя вне географическо-локальных границ, в чем Античность также не являлась исключением.

Так, анализируя приведенные здесь сообщения источников, обнаружилось, что некий Клон наряду с Сакадом сочинял «трехмелосные номы» (*Ps-Plut. De mus. 1134, § 8*; см. выше), то есть в трех тональностях. Вряд ли это было случайностью. Скорее всего, это аналогичная искаженная информация о «диатонической эпохе», когда логика трехступеневой тетрахордной организации музыкального материала предполагала возможность трехтональных вариантов. Ведь именно в таком случае практика дает его художественные образцы подобного рода, а теория музыки фиксирует их (пусть и с опозданием)⁷². Общие тенденции творчества Сакада и Клона в этом направлении являются фактологическим подтверждением явления, ставшего общеэллинским, несмотря на то, что каждый из них работал в различных местностях Эллады. Если деятельность Сакада связана с музыкальной культурой Аргоса, то Клон — из других районов *Ps.-Plut. De mus. 1133, § 5*):

Κλονᾶς δ' ὁ τῶν ἀυλοδικῶν νόμων ποιητῆς ὁ ὀλίγω ὕστερον Τερπάνδρου γενόμενος ὡς μὲν Ἀρκάδες λέγουσι Τεγεάτης ἦν, ὡς δὲ Βοιωτοὶ Θηβαῖος.

Творец авлодических номов Клон, живший немного позже Терпандра, как говорят аркадяне, был тегейцем, а беотийцы [утверждают], что он фиванец⁷³.

Кроме того, благодаря Псевдо-Плутарху известно (*Ibid. 1132, § 3*):

Ὅμοίως δὲ Τερπάνδρῳ Κλονᾶν, τὸν πρῶτον συστήσασμενον τοὺς ἀυλοδικοὺς νόμους καὶ τὰ προσόδια, ἐλεγείων τε καὶ ἐπῶν ποιητὴν γεγονέναι.

Подобно Терпандру, Клон, первый создававший *авлодические номы* и *просодии*, был творцом *элегий* и *эпических поэм*.

Иначе говоря, основные жанры, создававшиеся в Спарте Терпандром, запечатлены и в творчестве «иностранцев» — Клона и Сакада.

Дальнейший анализ материала также подтвердит такие наблюдения.

§ 5

Легенда о творческих «уникумах»

Изучение музыкальной культуры Античности времен первого и второго «музыкальных установлений» вынуждает обратиться к источникам, освещающим творческую деятельность многих поэтов предклассической эпохи. Это обусловлено, прежде всего, интересом к самому феномену творчества тех, которых классическая филология со времен Александрийской школы называла «поэтами-лириками». Согласно сложившимся научным воззрениям они совмещали авторские функции поэта и композитора, а также исполнительские — певца и инструменталиста-аккомпаниатора. Аналогичное толкование их творчества общепринято и у исследователей Средневековья, как историков литературы, так и музыки, описывающих деятельность тех, кого именуют трубадурами, труверами и миннезингера-

⁷² Об этом см. том I, гл. IV, § 3 «Г».

⁷³ Тегея (Τεγέα) — город в юго-восточной Аркадии (Αρκαδία — горная область в центре Пелопоннеса), а Фивы (Θῆβαι) — главный город Беотии (Βοιωτία — область Средней Греции).

ми. Более того, творчество так называемых гимнографов, создателей европейского христианского богослужебного репертуара Средневековья в западной и восточной Европе, также рассматривается как некий синтез поэзии и музыки. Такое мнение существует уже несколько столетий и стало общепринятым.

Но удивительное дело: чем ближе к современности и чем большим количеством достоверных источников обладает наука, тем реже возникают основания говорить о совмещении в деятельности одного мастера подобных уникальных творческих возможностей. Конечно, и в поздние исторические периоды можно встретить свидетельства о тех, кто распевал свои стихи под собственный аккомпанемент лютни, гитары или другого инструмента. Вместе с тем не они отражают лучшие достижения своей художественной эпохи как в поэзии, так и в музыке. Вряд ли найдутся доказательства, подтверждающие, что великие поэты, от Данте и Петрарки до Элюара и Цветаевой, создавали песни на собственные стихи. Аналогичным образом, невозможно утверждать, что композиторы, от Палестрины и Орlando Лассо до Шостаковича и Бриттена, всегда сочиняли оперы, оратории, кантаты, романсы и прочие произведения с собственным поэтическим текстом⁷⁴. Неужели это нужно рассматривать как некое «ослабление» творческих возможностей человека или даже его художественную деградацию, в результате которой он оказался неспособен владеть синтезом искусств, как это якобы было в далекой древности?

Конечно, нетрудно привести достаточно много объективных причин, способствовавших происходившим переменам в творческой жизни, начиная от эволюции художественного мышления и кончая особенностями искусств, а также социально-общественными отношениями в постсредневековых исторических периодах. На основании таких аргументов можно объяснить, что привело к дифференциации творчества, когда на смену единому музыкально-поэтическому методу пришел новый, «расколовший» создателей художественных произведений на поэтов и музыкантов. Но наряду с этим каждому следующему поколению необходимо проверять достоверность сложившихся прежде научных воззрений, без чего немислимо развитие знаний. Если после такого «экзамена» сформировавшиеся представления подтверждаются, то их с полным основанием можно передавать потомкам. Ну а если некоторые из них окажутся сомнительными или даже неверными, то целесообразно хотя бы обратить внимание на их проблематичность.

Исследование истории античной музыки самым непосредственным образом связано с этим вопросом, поскольку классическая филология, как уже неоднократно отмечалось, на протяжении многих столетий была единственным авторитетом в освещении абсолютно всех сторон жизни Античности, включая и древнюю музыку⁷⁵. Поэтому нет ничего удивительного, что

⁷⁴ Такие произведения, как оперы «Князь Игорь» А. П. Бородинa (и некоторые его романсы) или «Заза» Р. Леонковалло и им подобные, в которых композитор одновременно и автор текста, являются редчайшими исключениями в новейшей музыке. Никто не может отрицать аналогичные случаи в античной музыкальной культуре, но не они отражают типичную специфику искусства своих эпох.

⁷⁵ Сами филологи признают, что «обособление филологии от истории происходило постепенно» и связывают это с периодом второй половины XIX — первой половины XX века (см.: *Гаспаров М. Л.* Римская поэтическая и повествовательная литература // Вопросы античной литературы в зарубежном литературоведении. М., 1963. С. 109).

отсутствие профессионального подхода к истории и теории античной музыки нередко способствовало возникновению заблуждений. Такие же подозрения не исключены и в отношении идеи о существовавших в Древней Элладе особых «поэтов-лириков», совмещавших в своей работе функции поэта, композитора и исполнителя, поющего и аккомпанирующего себе на кифаре или лире. Нельзя не обратить внимание на весьма интересное обстоятельство: когда речь заходит не о древнеэллинических поэтах предклассической эпохи, а, например, о древнеримских, живших, по свидетельству историков, на рубеже старой и новой эры (Вергилий, Катулл, Гораций, Овидий), то уже никто не говорит о них как о поэтах-композиторах. А ведь они творили шесть столетий спустя после «поющих» древнеэллинических и приблизительно за столько же времени перед «поющими» поэтами Средневековья. Что это, временная «перестройка» художественного мышления или некое «снижение» творческих возможностей?

Ответа на такие вопросы нет, и это также побуждает проанализировать сохранившиеся свидетельства о музыкальной деятельности поэтов предклассической эпохи.

Так, согласно источникам наследие уже неоднократно упоминавшегося поэта Алкмана (VII век до н. э.) включает в себя *хоровые гимны, партенни, пеаны, сколии, гипорхемы, гимнеи* — то есть произведения, созданные в тех жанрах, которые совмещают поэзию и музыку, а иногда и танец. В подобных случаях *ad silentium* принято считать, что Алкман был не только поэтом, но и композитором. Однако отсутствуют какие-либо указания на его работу по музыкальному воплощению собственных стихов. Даже когда Павсаний рассказывает о памятнике, воздвигнутом Алкману в Лаконии, он отмечает, что «созданные им песнопения не испортили приятности языка лаконцев» (ποίησαντι ἄσματα οὐδὲν ἐς ἡδονὴν αὐτῶν ἐλυμήνατα τῶν Λακόνων ἢ γλώσσα. — *Paus. Gr. descr.* III 15, 2). То есть в этом свидетельстве обращается внимание только на текст песен, приписывающихся Алкману. Да и запечатленная в древней филологии так называемая «алкманова форма, которая имела в избытке у Алкмана» (Ἀλκμανικὸν εἶδος, ὅπερ πεπλεγμέναιε παρὰ Ἀλκμᾶνι) касается исключительно текста: «когда слово вставляется между названиями» (τὸ κατ' ἀμφοτέρα ῥήμα μεταξὺ τῶν ὀνομάτων τεταχέναι. — *Soud. s. v.*)⁷⁶.

Обращение к материалам, способным пролить свет на участие в музыкальной «обработке» собственных стихов таким знаменитым поэтом, как

К сожалению, о других науках здесь ни слова не сказано и, судя по всему, гегемония классической филологии во всех областях знаний об Античности продолжается. Чтобы в этом убедиться, можно ознакомиться с многочисленными публикациями филологов, прямо или косвенно связанных с музыкой. Это не случайность, поскольку традиционные представления продолжают поддерживаться. Вот лишь одно из них: «В понятие классической филологии принято включать всю совокупность наук об античной культуре, а именно — историю языка и литературы древнего мира, а также некоторые вспомогательные (?) дисциплины, как-то: палеографию, эпиграфику, мифологию, нумизматику и др. (NB), помогающие понять все явления как материальной, так и духовной жизни античного общества» (*Беркова Е. А. Классическая филология в Польше // Там же. С. 169; ремарки везде мои. — Е. Г.*).

⁷⁶ Такая «алкманова форма» иллюстрируется в тексте статьи «Суда» фрагментом из Гомера: «Где Скамандр присоединен к течению Симоэнта» (*Νηὶ βροῦς Σιμόεις συμβάλλετον ἠδὲ Σκάμανδρος. — Нотер. II. V 774. Согласно древним представлениям река Скамандр и ее приток Симоэнт находились на полуострове Троада, располагавшемся на северо-западе Малой Азии, то есть в регионе Трои.*

Архилох (по нынешним представлениям современник Алкмана), приводит к тем же выводам.

Действительно, самое развернутое и наиболее конкретное описание делатей его творческой работы гласит (*Ps.-Plut. De mus.* 1140–1141, § 28):

...Ἀρχίλοχος τὴν τῶν τριμέτρων ῥυθμοποι-
ίαν προσεξεύρε καὶ τὴν εἰς τοὺς οὐχ ὁμο-
γενεῖς ῥυθμοὺς ἔντασιν καὶ τὴν παρα-
καταλογὴν καὶ τὴν περὶ ταῦτα κρούσιν.
Πρῶτῳ δ' αὐτῷ τὰ τ' ἐπιμέτρα καὶ τετράμε-
τρα καὶ τὸ κρητικὸν καὶ τὸ προσοδιακὸν
ἀποδέδοται, καὶ ἡ τοῦ ἠρώου αὔξις,
ὑπ' ἐνίων δὲ καὶ τὸ ἐλεγείον πρὸς δὲ
τούτοις ἢ τε τοῦ ἱαμβείου πρὸς τὸν ἐπι-
βατὸν πᾶσινα ἔντασις καὶ ἡ τοῦ ἠϋξημέ-
νου ἠρώου εἷς τε τὸ προσοδιακὸν καὶ τὸ
κρητικόν. Ἔτι δὲ τῶν ἱαμβείων τὸ τὰ μὲν
λέγεσθαι παρὰ τὴν κρούσιν τὰ δ' ἄδεσθαι
Ἀρχίλοχόν φασι καταδείξαι, εἶθ' οὕτω
χρήσασθαι τοὺς τραγικούς ποιητάς.

...Архилох, сверх того⁷⁷, изобрел рит-
мическую организацию триметров
и включение [в них] неоднород-
ных ритмов, а также паракаталогу
и инструментальное сопровождение
к ним. Ему первому приписываются
эподы, тетраметры, кретик и просо-
диак, а также расширение героиче-
ского ритма. Некоторыми же [ему
ставится в заслугу] и элегия, а к этим
[новшествам еще] включение ямба
сообразно с эпибатическим пеоном
и увеличенного героического ритма
в просодиак и кретик. А еще говорят,
что Архилох обучал чтению ямбов
под инструментальный аккомпане-
мент либо пению, которым так поль-
зовались трагические поэты⁷⁸.

Перед нами весьма калейдоскопический текст, в котором перечислен довольно длинный ряд совершенно фантастических нововведений, приписывающихся Архилоху. Здесь в едином каталоге присутствуют категории самого разного назначения: поэтические размеры (ямбы, триметры, тетраметры, кретик, эпибатический пеон, просодиак), поэтический жанр (элегия), заключительная часть хоровой песни в трагедиях (эпод). Не сомневаясь в верности воззрений филологов, считающих Архилоха действительно новатором, вызывавшим иногда даже недовольство современников⁷⁹, трудно согласиться с тем, что все указанные в тексте преобразования произошли в творчестве одного поэта.

В любых случаях приведенное сообщение свидетельствует о том, что в сознании многих поколений деятельность Архилоха была связана, в первую очередь, с поэтической работой.

Что же касается той части приведенного текста, который относится к «вкладу» Архилоха в музыкальное оформление его собственных стихов, то это упоминание инструментального сопровождения к «паракаataloge», «триметрам» и «неоднородным ритмам». Даже поверхностное знакомство с таким сообщением позволяет сделать вывод, что его «ценность» такая же, как и вся остальная информация, содержащаяся в данном отрывке.

Как известно, «паракаataloga» — один из методов исполнения музыкально-поэтического произведения, чаще всего использовавшегося в античной трагедии, когда на фоне инструментального сопровождения происходит

⁷⁷ То есть сверх новшеств, введенных в искусство другими мастерами, которые перечисляются в предыдущих предложениях этого источника.

⁷⁸ Поэты, создававшие трагедии.

⁷⁹ См.: *Чистякова Н. А.* Греческая литература // *Чистякова Н. А., Вулих Н. В.* История античной литературы. М., 1972. С. 62.

чтение поэтического текста, чередующееся с пением⁸⁰. Именно такая смена разных типов интонаций (декламационной и музыкальной) создавала напряжение, воспринимавшееся в древности как некая «неравномерность», что зарегистрировано в источниках (*Ps.-Arist.* XIX 6):

Διὰ τί ἡ παρακαταλογία ἐν ταῖς ᾠδαῖς τραγικόν; — Ἡ διὰ τὴν ἀνωμαλίαν; παθητικὸν γὰρ τὸ ἀνωμαλὲς καὶ ἐν μεγέθει τύχης ἢ λύπης, τὸ δὲ ὁμαλὲς ἔλαττον γοῶδες.

Отчего *паракаataloga* в *одах* [создает нечто] трагическое? — Из-за неравномерности ли? Ведь неравномерное волнение [возникает] при огромности беды либо горя, а равномерность менее трагична⁸¹.

Может ли информация, присутствующая в обсуждаемом тексте Псевдо-Плутарха, служить доказательством того, что подобную форму исполнения художественного материала действительно ввел Архилох? Вряд ли, особенно если учитывать, в каком нереальном комплексе информации она упомянута. Но даже если действительно поэт имел отношение к этому нововведению, то и такое заключение никак не говорит о его музыкальном творчестве. Ведь для исполнения «паракаatalogи» нужно было только пригласить профессионального музыканта и организовать его ансамбль с поющим и декламирующим актером. В этом случае инструменталист должен был играть музыкальный материал, соответствующий тематике текста и общему художественному замыслу, вне зависимости от того, сам ли музыкант сочинил музыку специально для данного произведения или заимствовал ее из творчества другого композитора. При таком положении краткие певческие эпизоды полностью зависели опять-таки от музыки, принятой для задуманного инструментального сопровождения. Можно, конечно, утверждать, что эту музыкальную пьесу создал поэт Архилох. Но для этого нет никаких оснований ни в источнике, ни при трактовке анализируемого текста. Следовательно, даже дошедшие до нас известия об эпизодическом «омузыкаливании» стихов практически не связаны с работой стихотворца. Именно поэтому сообщение о «паракаataloge» как свидетельстве музыкального творчества Архилоха остается бездоказательным.

В свете всего этого данные, приводящиеся у Псевдо-Плутарха, о том, что Архилох обучал пению, выглядят просто комично, особенно если учитывать последнюю фразу о «пении, которым пользовались трагические поэты». Само выражение представляется явным искажением какой-то совершенно иной информации, поскольку Архилох здесь оказывается учителем пения, что вообще нельзя квалифицировать иначе, как дезинформацию.

То же самое относится и к Анакреонту, которого принято считать представителем более позднего поколения поэтов, живших в VI веке до н. э. Несколько сохранившихся сообщений, вызывающих при первом знакомстве надежду засвидетельствовать его участие в музыкальном воплощении собственных стихов, при ближайшем рассмотрении не оправдывают этих ожиданий. Так, у Афиней Анакреонт характеризуется как «противник авлосов [и] любитель барбитона⁸²» (αὐλῶν ἀντίπαλον, φιλοβάρβιτον. — *Athen.*

⁸⁰ Подробнее об этом см.: Герцман Е. Παρακαταλογή и три вида звучания // Acta antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae. T. XXVI. Fasc. 3/4. Budapest 1978. P. 347–359.

⁸¹ Буквально: «менее жалобна».

⁸² «Барбитон» (ὄ или ἡ βάρβιτος, иногда — τὸ βάρβιτον) — одна из разновидностей древнеэллинской *кифары*, но более узкий и более длинный инструмент. В источниках

XIII 600 D). Но таково было мнение многих эллинов, а не только поэта Анакреонта. Следовательно, «любовь к барбитону» никак нельзя рассматривать как отражение музыкальной работы Анакреонта. Историк Неант из Кизика⁸³, относимый современной наукой к III веку до н. э., даже связывает деятельность Анакреонта с изобретением *барбитона*, а другого поэта Ивика — с созданием инструмента, называвшегося *самбика*⁸⁴ (Ibid. IV 175c, § 77):

τοῦτο δὲ τὸ ὄργανον Νεάνθης ὁ Κυζικηνὸς ἐν Ἀΐωνων εὐρημα εἶναι λέγει Ἰβύκου τοῦ Ῥηγίνου ποιητοῦ, ὡς καὶ Ἀνακρέοντος τὸ βάρβιτον.

Однако Неант Кизикский в первой [книге своих] «Времен»⁸⁵ считает этот⁸⁶ инструмент изобретением поэта Ивика Регийского⁸⁷, как и Анакреонта — [изобретателем] барбитона.

Таким образом, некоторые из «поэтов-лириков» якобы не только сочиняли музыку, пели ее и играли на музыкальных инструментах, но даже изобретали их. При полном доверии к такой информации создается впечатление о поистине уникальных «особях», которых впоследствии уже никогда не могло воспроизводить человечество. Если рассматривать все эти сообщения как отражение подлинной действительности, то в быту Древней Эллады предклассического и классического периодов нужно видеть серию мастерских, в которых поэты не только изобретали, но и изготавливали музыкальные инструменты. Даже если такую фантазию принять за реальность, то и тогда невозможно считать, что древнеэллинистские поэты были творцами музыки, поскольку изобретатели инструментов и мастера по их изготовлению еще не являются композиторами. Не исключено, что стихи Анакреонта зачастую распевались в сопровождении барбитона, и на основе этого возникло предположение, что сам инструмент сконструировал тот же, кто написал текст песен, звучащих под его аккомпанемент. С течением времени у более поздних авторов подобное толкование постепенно превратилось в утверждение.

Такое перечисление барбитона, магадиса, а возможно также кифары и лиры, которые могли быть упомянуты в несохранившихся стихотворениях, — лишь «поэтические зарисовки»⁸⁸, не способные служить доказательством реальной композиторской работы поэта. В своих стихотворных

он характеризуется как «низкозвучающий» или «низкострунный» (βαρύμοτος — *Athen.* XIV 636c, § 38; *Polluc.* IV 69).

⁸³ Кизик (Κύζικος) — город на полуострове Мисийского побережья Пропонтиды (Пропонτίς), как называли Мраморное море.

⁸⁴ О «самбике» см. гл. III, сноску 95.

⁸⁵ Из-за многозначности семантики слова ἡ ὥρα название этого сочинения можно понимать по-разному. Так, в русском переводе трактата Афиней оно представлено как «Летописи» (*Афиней.* Пир мудрецов в пятнадцати книгах. Издание подготовили Н. Т. Голинкевич, М. Г. Витковская, А. А. Григорьева, О. Л. Левинская, Б. М. Никольский [в дальнейшем — *Афиней.* Пир мудрецов]. Книги I–VIII. М., 2004. С. 230), а в одном из английских переводов — как «Annals» (*Greek Musical Writings* (далее — *GMW*). Vol. I: The Musician and his Art. Edited by A. Barker. Cambridge University Press. Cambridge 1984 (далее — *Barker GMW*). P. 264). P. 221.

⁸⁶ Очевидно, речь идет о последнем из упомянутых инструментов — самбике.

⁸⁷ Ивик Регийский — поэт, как считается, VI века до н. э. Регий (Ῥήγιον, лат. *Rhegium* — город расположенный в Брутии, ныне — *Reggio*).

⁸⁸ Наподобие пушкинских упоминаний лиры: «Молчит его святая лира» («Поэт»), «и ты со мной, о лира, приуныла» («Разлука»), «В печальной праздности я лиру забывал» («К ней»), «Хотел на прежний лад настроить резву лиру» («Элегия»), «Ты держишь на коленях лиру» («Жуковскому») и другие.

текстах он мог упоминать не только популярные в его время инструменты, но и распространенные в Элладе стили музыки, сформировавшиеся в художественной жизни народов, населявших Древнюю Грецию. Но это никак не может служить доказательством того, что сам поэт сочинял музыку в перечисленных им стилях (Ibid. XIV 634d, § 37):

καὶ ὁ μὲν Ποσειδάωνιός φησιν τριῶν με-
λωδιῶν αὐτὸν μνημονεύειν, Φρυγίου τε
<καὶ Δωρίου> καὶ Λυδίου· ταῦταις γὰρ
μόναις τὸν Ἀνακρέοντα κεχρησθαι·

Посидоний⁸⁹ говорит, что среди трех мелодий он⁹⁰ упоминает [мелодии] фригийского, <дорийского> и лидийского [стилей]⁹¹, поскольку Анакреонт пользовался только ими.

Последняя фраза представляет собой добавление либо Посидония, либо самого Афинейя и не может рассматриваться как фиксация подлинного факта. Это обусловлено не только тем, что время Посидония и Афинейя отдалено от эпохи Анакреонта многими столетиями. Причина появления такого заключения — следствие примитивного подхода к тексту, который трактуется следующим образом: коль скоро Анакреонт перечисляет три стиля, то значит, этому принципу он следовал, когда «озвучивал» свои стихи музыкой. Но в действительности упоминание музыкальных стилей, как и инструментов, а также других музыкальных категорий в стихотворных текстах — лишь вновь «поэтические атрибуты», характерные для поэтов различных времен.

Следовательно, анализ источников, способных осветить причастность Анакреонта к музыкальному воплощению его стихов, как и в случаях с аналогичными материалами, касающимися других поэтов, не подтверждает сложившегося мнения о поэтах-композиторах. Хотя в бесчисленном множестве публикаций на этом постоянно акцентируется внимание. Так, когда речь заходит о Стесихоре — поэте VI века до н. э., — то сразу же указывается на этимологию его имени: ὁ στησίχορος — «уставка (или установка) хора». Отсюда делается вывод, что поэт первый ввел в практику хоры, певшие под аккомпанемент кифары. Подобное заключение всегда считается безупречным, особенно если оно находит подтверждение у древних авторов. Так произошло и со Стесихором. Вот основной источник, из которого заимствованы указанные сведения (Suida. Lex. s. v. Stesichoros; здесь приведены только фрагменты текста, имеющие непосредственное отношение к обсуждаемому вопросу):

Στησίχορος, Εὐφόρβου ἢ Εὐφήμου· ὡς δὲ ἄλλοι, Εὐκλείδου ἢ Ἰέτους ἢ Ἠσιόδου· πόλεως Ἰμέρας τῆς Σικελίας· καλεῖται γοῦν Ἰμεραῖος. Οἱ δὲ ἀπὸ Ματαυρίας τῆς ἐν Ἰταλίᾳ, οἱ δὲ ἀπὸ Παλαντίου τῆς Ἀρκαδίας φυγόντα αὐτὸν ἐλθεῖν φασιν εἰς Κατάνην...

Стесихор, сын Евфорба или Евфимия, а как [говорят] другие — Евклида или Гиета или Гесиода. [Он] из города Гимеры на Сицилии [и поэтому] называется «гимерийским». Одни говорят, что он пришел в Катану⁹², сбежав из Матаврии в Италии, а другие

⁸⁹ Посидоний из Амапеи (в Сирии) — историк рубежа II–I веков до н. э.

⁹⁰ То есть Анакреонт.

⁹¹ Несмотря на то, что в тексте μελωδία, переводчик все равно упрямо ставит «лады» (Афиней. Пир мудрецов. II. С. 348). Это лишь еще одно свидетельство того, что в среде филологов продолжает существовать ошибочная традиция видеть за определениями «дорийская», «фригийская» и «лидийская» только «лады». В действительности же в Античности это были указания на соответствующие стили или тональности (см. том I, passim).

⁹² Катана — город в Сицилии.

[думают, что он] из Палантия Аркадского...

τοῖς δὲ χρόνοις ἦν νεώτερος Ἀλκμᾶνος τοῦ λυρικοῦ, ἐπὶ τῆς λζ Ὀλυμπιάδος γερονώς. ἐτελεύτησι δὲ ἐπὶ τῆς νς...

Γέγονε δὲ λυρικός, καὶ ἔστιν αὐτοῦ τὰ ποιήματα Δωρίδι διαλέκτῳ ἐν βιβλίοις κς...

ἐκλήθη δὲ Στησίχορος, ὅτι πρῶτος κιθαρωδίας χορὸν ἔστησεν· ἐπεὶ τοι πρότερον Τισίας ἐκαλεῖτο.

По возрасту он был моложе лирика Алкмана, [так как] родился в 37 Олимпиаду, а умер в 56⁹³...

Он стал лириком и существуют его творения на дорийском диалекте в 36 книгах...

А назван он был Стесихором, потому что первый установил хор для кифародии, хотя прежде именовался Тисием.

Знакомство с этим текстом показывает, что он является некой компиляцией не только самых различных воззрений, но и сообщений, именуемых обычно «молвой» (ἡ φήμη) или «слухами» (rumores). Чтобы убедиться в уровне достоверности содержащихся в приведенной статье сведений, достаточно хотя бы обратить внимание на тех, кого считали отцом Стесихора: великий математик Евклид и знаменитый поэт Гесиод. Третий же, Гьет, не оставил следа в истории (и, скорее всего, мог быть подлинным отцом Стесихора-Тисия). Но формировавшемуся преданию нужно было выстроить достойную генеалогическую линию, поэтому в нее были включены столь знаменитые личности. Это новая, уже не религиозная, а гражданская мифология, но следующая традиционным мифологическим принципам, одним из которых является необходимость представления «родословного древа», ведущего свое начало от небожителей. В старых легендах это были Олимпийцы, а в новой — прославленные смертные. С таким же успехом Стесихора можно было объявить сыном Пифагора или кого-нибудь из древних семи мудрецов. Ведь создатели источников, использовавших составителями энциклопедии «Суда», не были знакомы с нынешней системой летоисчисления, согласно которой Пифагор (580–500 годы до н. э.) на одно или два поколения моложе Стесихора. Могли же они считать отцом поэта Евклида (365–300 годы до н. э.), хотя по принятой ныне датировке он жил на несколько столетий позже Стесихора.

Что же касается этимологии термина ὁ στησίχορος и его использования для установления направленности творческой работы Стесихора, то в этом случае не следует забывать известный среди исследователей факт: в античных памятниках письменности весьма часто высказываются самые различные взгляды на происхождение того или иного слова, далекие от подлинных его лексических истоков. В научной среде это условно определено как «народная этимология, а классическим ее примером служат этимологические экскурсы Платона — *Plat. Crat.* 409a–410e⁹⁴). Поэтому аналитикам

⁹³ Согласно принятому летоисчислению это период с 632 по 552 год до н. э. (см.: Бикерман Э. Указ. соч. С. 166–167).

⁹⁴ Где, например, философ производит дорийскую форму ἥλιος — ἄλιος («солнце») от глаголов ἀλίζω («собирать»), εἰλέω («вращать») αἰολέω («разукрашивать»). Причем для каждого из вариантов дается объяснение: солнце «собирает людей», «вращается вокруг земли» и «разукрашивает» ее. А вот иной аналогичный пример с «музыкальной тематикой»: «“Струна” же названа от “сердца”, потому что [ее] пульс [действует как] сердце в груди, так [работает и] пульс струны на кифаре» (*Chorda autem dicta a corde, quia ficut pulsus est cordis in pectore, ita pulsus chordae*

давно и хорошо известно, что не следует основываться на подобных «упражнениях» древних авторов, в результате которых появилось предание о слепом Гомере (ὄμηρος — «слепой»). С таким же успехом могла войти в обиход и трактовка имени Платона как возникшая якобы от его «широкого» мировоззрения (πλατῶ — «делать широким»). При таком подходе античное музыкознание могло вести отчет своей науки от «знатного иностранца» Аристоксена (Ἀριστόξενος, от ἄριστος — «знатный» и ὁ ξένος — «иностранец»). Ну а упомянутый выше историк Филохор не должен был быть историком, а скорее хормейстером, о чем со всей «очевидностью» говорит его имя — Φιλόχορος (буквально — «любящий хор»). Да и семантика имени Тисий (если ее вести от ἡ τίσις — «воздаяние», «возмездие»), которое якобы носил Стесихор до того как стал знаменитым, также может быть источником особой легенды. Но что естественно для авторов античных и средневековых опусов вряд ли допустимо для исследователей последующих поколений.

Таким образом, следует фиксировать весьма сомнительную ценность информации, содержащейся в процитированной статье из энциклопедии «Суда», когда она касается связи творческой деятельности Стесихора с музыкой.

Более того, если даже допустить, что Стесихор действительно был «уставщиком» или «установщиком» хоров, то это никак не свидетельствует о музыкальной составляющей его творческой работы. Уже было проанализировано аналогичное известие о Тиртее, «установившем три хора лаконцев» (*Polluc. IV 107*, см. выше), и стало ясно: само сообщение о подобной деятельности не является гарантией ее музыкального содержания. Поэтому и в данном случае нет никаких оснований рассматривать подобную информацию как доказательство непосредственного участия Стесихора в музыкально-творческом созидании.

Единственное сообщение из процитированной статьи «Суда», которое можно считать частично отражающим реальность, это известие о том, что произведения Стесихора были записаны. Если даже они уместились не в 36 книгах (как утверждает в источнике), а в одной, то и тогда понятно, что сочинения Стесихора представляли собой тексты, а не песни. Хотя эти стихи могли распеваться и очевидно распевались, но нет ни одного доказательства того, что сам Стесихор причастен к созданию музыки для них.

В заключение этого обзора целесообразно остановиться на свидетельствах, связанных с творчеством одного из самых знаменитых поэтов предклассической эпохи — Пиндара (VI–V века до н. э.), поэтическое наследие которого почти всегда ассоциируется с поющей поэзией.

Как известно, он автор знаменитых од в честь победителей Олимпийских, Пифийских, Немейских и Истмийских состязаний. Поэт считается также создателем произведений многих других жанров — «дифирамбов», «эпиникиев», «гимнов», «пеанов», «просодий», «гипорхем» и др. Все они по своей природе могли существовать не только в письменной форме, но также декламироваться и распеваться.

in cythara. — *Sriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, ed. Martin Gerbert. St. Blasien 1784 (далее — *Gerbert*). Т. I. Р. 23 Этот «этимологический казус» дошел до нас в *Etymologiae* церковного писателя рубежа VI–VII веков Исидора Севильского, но не исключено, что он заимствован из какого-то античного опуса. Дело в том, что латинская «corda» — транслитерация греческой ἡ χορδή, а по-гречески «сердце» — ἡ καρδία. Поэтому такая этимология неприемлема.

Согласно свидетельству анонимного «Жизнеописания Пиндара» в детстве поэт учился играть на авлосе, так как его дядя по имени Скопелин якобы был авлетом: «...некоторые [говорят], что Скопелин был его дядей и, будучи авлетом, учил [Пиндара своему] искусству» (τινὲς δὲ τὸν Σκοπελῖνον πάτρωον αὐτοῦ γενέσθαι καὶ αὐλητὴν ὄντα τὴν τέχνην διδάξαι)⁹⁵. Если даже принимать такое сообщение как подлинное отражение действительности, то и тогда не может быть уверенности, что из-за умения Пиндара играть на авлосе его следует считать творцом напевов для стихов. Уже упоминалось, как многие знаменитые эллины учились в детстве играть на каком-нибудь инструменте, но это никак не предопределяло их будущую деятельность⁹⁶. Создается впечатление, что информация, переданная схолиастом в «Жизнеописании Пиндара», скорее отражает популярное в древности стремление «омузикалить» образ поэта, так как его стихи могли постоянно распеваться. Подлинное же положение дел, как представляется, передает другой античный писатель, сохранивший мнение о Пиндаре философа-платоника Аркесилая Питанского (314–241 годы до н. э.): «Он считал, что Пиндар великий, поскольку наполняет звучание слов и создает легкость речений» (τὸν τε Πίνδαρον ἔφασκε δεινὸν εἶναι φωνῆς ἐμπλήσαι καὶ ὀνομάτων καὶ ῥημάτων εὐλορίαν παρασχεῖν. — *Diog. Laert.* IV 31). Выражение «звучание слов» рядом с «легкостью речений» убеждает в том, что подразумевается не музыкальное звучание, а фонетическое. То есть вновь речь идет только о сонорности поэтического текста.

С этой точки зрения интересен уже цитировавшийся древний анекдот о Пиндаре, который признается, что не умеет петь и не считает это профессиональной обязанностью поэта⁹⁷. А ведь анекдоты как жанр фольклора отражают подлинную, а не литературно окрашенную реальность.

Как уже указывалось, со времен эпохи художественного синкретизма главным в искусстве было слово. Именно благодаря ему становилось понятно содержание любого поэтико-музыкально-танцевального произведения. Без текста оно оставалось набором звуков и движений. Следовательно, в этом древнейшем союзе искусств гегемония принадлежала слову. Его главенство сохранилось и впоследствии на многие столетия. Коль скоро слово — главный элемент, значит для слушателей и зрителей его создатель был самым важным. Причем, такая точка зрения должна была существовать даже в том случае, когда произведение исполнял не автор. Ведь все хорошо понимали, что конкретная песня поется, например, на слова Сапфо, дифирамб — на стихи, допустим, Пиндара, гимней — на текст Архилоха и т. д. Что же касается мелодии, на которую распевался каждый из текстов, то вопрос об ее создателе был побочным и вообще мог не возникать. Следы такого подхода можно обнаружить в поздних источниках, авторы которых ссылаются на уже приводившееся свидетельство более древних времен⁹⁸: «Пиндар же признается, что в его время беззаботно относились к стилю мелодии» (Πίνδαρος δὲ καὶ περὶ τρόπου μελωδίας ἀμελουμένου καθ' αὐτὸν ἀπορεῖν ὁμολογεῖ. — *Plut.* De Pyth. orac. 403a, § 18). Иначе говоря, музыкальное воплощение поэти-

⁹⁵ *Pindari. Carmina cum fragmentis.* Ed. Snell. Lipsiae, 1953. P. 319. Целесообразно сравнить эту информацию с присутствующей в соответствующих статьях о Пиндаре энциклопедии «Суда», которые приведены в гл. III, § 5.

⁹⁶ См. гл. II, § 4.

⁹⁷ *Pind. Carm. fr.* 321. См. гл. III, § 5.

⁹⁸ См. гл. III (passim).

ческого текста было делом даже не третьестепенным. Поэтому композитор находился в тени славы, отбрасываемой именем знаменитого поэта.

Если же учитывать особенности эпохи и ее средства связи, а также отсутствие нотации, то нужно понимать, что в различных районах Эллады один и тот же текст мог распеваться по-разному, то есть на неодинаковые мелодии. Это обстоятельство еще больше укрепляло в сознании мысль о поэте как основном авторе всего художественного музыкально-поэтического комплекса.

Существуют две строки одной из пифийских од Пиндара, которые могут трактоваться как содержащие прямое указание на то, что песня (собственно — «мелос») пересылалась из одного города в другой (*Pind. Carm. Puth. II 67–68*):

τόδε μὲν κατὰ Φοίνισσαν ἐμπόλαιν
μέλος ὑπὲρ πολιᾶς ἀλὸς πέμπεται

Как финикийский товар этот
мелос отправляется через седую соль⁹⁹.

Поскольку же речь идет о «мелосе», который обязательно в таких случаях понимается как «песня» (со всеми вытекающими отсюда последствиями), то на первый взгляд появляются все основания для возникновения мнения о песне, пересылаемой из одной местности в другую в форме не только записанного текста, но и музыки. Такая точка зрения основывается на старом и (есть все основания утверждать) ошибочном воззрении, согласно которому нотация в Древней Греции существовала чуть ли не с V века до н. э. Но, к сожалению, приверженность к традиционным представлениям в науке весьма крепка вне зависимости от их достоверности. Поэтому возникновению указанного толкования о «пересылке» Пиндаром нотографически зафиксированной песни не в состоянии помешать даже то обстоятельство, что жизнь Пиндара сейчас связывают с рубежом VI–V веков до н. э., то есть с периодом, фактически предшествующим появлению и распространению даже не существовавшей нотации¹⁰⁰. Что же касается использования в рассматриваемом двустишии слова «мелос», то среди своих многочисленных значений он подразумевает не только текст, который потенциально может распеваться, но одновременно существовать как поэтическое произведение¹⁰¹. Поэтому даже появление мелоса в процитированном стихе Пиндара не обязательно указывает на песнопение.



Анализ всего комплекса источников, связанных с античными поэтами предклассического и классического периодов, которым современная наука приписывает и музыкальное творчество, выявляет в каждом случае почти одну и ту же картину: полное молчание об участии поэтов в создании музыки либо такое представление их «музыкальной деятельности», которое не

⁹⁹ То есть морем.

¹⁰⁰ Подробнее об этом см.: Герцман Е. Следы встречи двух музыкальных цивилизаций. Т. II. С. 556–561.

¹⁰¹ Не случайно филологи говорят о «дорийском мелосе», «эолийском мелосе», «сицилийском мелосе», «аттическом мелосе», но понимают под этими терминами поэзию, созданную в соответствующих географических районах. См.: Лосев А. Ф. Классическая лирика. Мелос V–IV века до н. э. // Античная литература. М., 1973. С. 87–94.

выдерживает даже самой поверхностной критики. Более того, тщательный анализ может помочь обнаружить сообщения, сохранившиеся с глубокой архаики и нередко отражающие подлинную реальность. Так, например, при осмыслении информации о певческом воплощении стихов поэтессы Бойо¹⁰² дифференцировались их поэтический и музыкальный аспекты (*Paus. Gr. descr.* X 5, 4):

Βοιῶ δὲ ἐπιχωρία γυνὴ ποιήσασα ὕμνον Δελφοῖς ἔφη κατασκευάσασθαι τὸ μαντεῖον τῷ θεῷ τοὺς ἀφικομένους ἐξ Ὑπερβορέων τοὺς τε ἄλλους καὶ Ὀλήνα. τοῦτον δὲ καὶ μαντεύσασθαι πρῶτον, καὶ ἄσαι πρῶτον τὸ ἐξάμετρον πεποίηκε δὲ ἢ Βοιῶ τοιάδε.

Местная женщина Бойо¹⁰³, создавшая гимн [посвященный] дельфийцам, сказала, что прорицалище богу было воздвигнуто тем, кто прибыл из [страны] гипербореев¹⁰⁴, а также другими и Оленом. Поэтому он первый пророчествовал и первый пел гекзаметром то, что создала Бойо.

В заключение этого фрагмента с полной очевидностью отделяются музыкально-певческая работа Олена и стихи Бойо.

Рассмотренные свидетельства говорят о том, что многие музыканты, принимавшие непосредственное участие в перевоплощении стихов в песни, в общеэллинических представлениях оказались оттесненными от авторства не только славой и известностью поэтов, но и гегемонией слова в музыкально-поэтическом искусстве. Не случайно Павсаний, подразумевая создателей песен, а не стихов, с сожалением констатирует (*Paus. Gr. descr.* V 15, 8):

Ὅποσα δὲ ἄδουσιν ἐν τῷ Πρυτανείῳ, φωνὴ μὲν ἐστὶν αὐτῶν ἢ Δωρίου. ὅστις δὲ ὁ ποιήσας ἦν τὰ ἄσματα, οὐ λέγουσιν.

Многочисленные песнопения поют в Пританее¹⁰⁵, их язык дорийский. А кто был создателем песнопений — не говорят.

Однако это никак не может служить оправданием искажения реальной древней музыкальной жизни новоевропейскими исследователями, когда почти во всех случаях поэту приписывается и авторство музыки.

¹⁰² Она упомянута была прежде. См. гл. II, § 3.

¹⁰³ Судя по тексту — жительница Дельф.

¹⁰⁴ Гиперборея (Ὑπερβορεία) — буквально: «за бореем», а «борей» (Βορέας) — либо «северный ветер», либо «север». Согласно эллиническим представлениям эта страна находилась на далеком севере (хотя у античных авторов существуют различные трактовки ее местоположения).

¹⁰⁵ Пританей — общественное здание, в котором решались важнейшие городские и государственные вопросы.

ГЛАВА V

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОФОРМЛЕНИЕ БОГОСЛУЖЕНИЙ

В античные времена на протяжении громадного исторического периода жизнь каждого человека была неразрывно связана с религией, которая проникала во все сферы общества, а ее ритуалы сопровождалась музыкой. Чтобы понять роль и функцию музыки в этой области, прежде всего необходимо осмыслить те черты античного язычества, знание которых поможет лучше освоить данную проблему.

Древнегреческий термин ἡ θρησκεία, обозначавший «религию», подразумевал лишь религиозный обряд и процесс богопочитания. Таким образом, в самом названии, определяющем этот феномен, заложены основы, на которых базировалась религиозная жизнь. Люди знали все положительные и отрицательные стороны своих богов и воспринимали их как неизбежную данность, установленную навечно. Поэтому и отношение к религиозным актам было соответствующим. Во время проведения ритуалов с одной стороны было стремление каким-то образом смягчить негативные повадки божеств, влияющих на жизнь смертных, поскольку полностью избавиться от них не было никакой возможности. С другой же стороны каждый обряд представлял собой обращение за помощью к тем ипостасям (οἱ ὑπόστασεις — «сущности») олимпийцев, которые рассматривались как доброжелательные. Таким образом, главная черта античного язычества выражалась в серии ритуалов. У эллинов они именовались «лойбы» (οἱ λοιβαί) и «спонды» (οἱ σπονδαί), а у римлян — libamines или libamenti с одним и тем же значением — «возлияния», поскольку приносимые в жертву животные поливались вином. Когда жрец под звуки авлоса или лиры возносил просьбы к божеству, чтобы жертва была принята благосклонно, животное закалывали и женщины начинали гимн-воплъ, называвшийся «ололигмос» (ὁ ὀλολυγμός — «крик», «воплъ»). Вполне возможно, что эта ритуальная песнь сохранилась в богослужбном обиходе с тех времен, когда под жертвенным ножом оказывались люди. Такой гимн-воплъ упомянут у Эсхила (*Aesch. Choeph.* 387).

Впоследствии названия «лойбы» и «спонды» остались за всеми «возлияниями» и применялись даже тогда, когда не было жертвоприношений. Так, например, Платон передает типичную домашнюю послеобеденную ситуацию своего времени, когда собравшиеся люди «...отобедав..., совершали возлияния [то есть «спонды»], затем, спев богу и [осуществив] другие установленные [действия], предавались питию» (...δειπνήσαντος., σπονδάς τε σφᾶς ποιήσασθαι, καὶ ἔσαντας τὸν θεὸν καὶ τᾶλλα τὰ νομιζόμενα τρέπεσθαι πρὸς τὸν πότον. — *Plat. Symp.* 176a).

Естественно, что в этих и остальных подобных церемониях было все канонизировано, начиная от жертвенных животных и кончая музыкальным сопровождением.

§ 1

«Список» Страбона в жанровом воплощении

При желании понять основную направленность музыкального сопровождения языческих ритуалов крайне важно ознакомиться с двумя фрагментами Страбона, посвященными отношению античного общества к богослужebной музыке. Конечно, в его высказывании проявляются особенности, бытовавшие уже на рубеже старой и новой эр (то есть I века до н. э.). Но не исключено, что магистральная тенденция, описываемая автором, впитала в себя и более ранние традиции. В одном из разделов своего трактата он пишет (*Strabo. X 3, 9*):

κοινὸν δὴ τοῦτο καὶ τῶν Ἑλλήνων καὶ τῶν βαρβάρων ἐστὶ τὸ τὰς ἱεροποιίας μετὰ ἀνέσεως ἑορταστικῆς ποιεῖσθαι, τὰς μὲν σὺν ἐνθουσιασμῷ τὰς δὲ χωρὶς, καὶ τὰς μὲν μετὰ μουσικῆς τὰς δὲ μὴ, καὶ τὰς μὲν μυστικῶς τὰς δὲ ἐν φανερωῷ.

ἢ τε μουσικὴ περὶ τε ὄρχεσιν οὖσα καὶ ῥυθμὸν καὶ μέλος ἡδονῆ τε ἅμα καὶ καλλιτεχνία πρὸς τὸ θεῖον ἡμᾶς συνάπτει κατὰ τοιαύτην αἰτίαν. εὐ μὲν γὰρ εἴρηται καὶ τοῦτο, τοὺς ἀνθρώπους τότε μάλιστα μιμεῖσθαι τοὺς θεοὺς ὅταν εὐεργετῶσιν ἄμεινον δ' ἂν λέγοι τις, ὅταν εὐδαιμονῶσι τοιοῦτον δὲ τὸ χαίρειν καὶ τὸ ἑορτάζειν καὶ τὸ φιλοσοφεῖν καὶ μουσικῆς ἄπτεσθαι.

Μὴ γὰρ εἴ τις ἔκπτωσις πρὸς τὸ χειρὸν γένηται, τῶν μουσικῶν εἰς ἡδυπαθείας τρεπόντων τὰς τέχνας ἐν τοῖς συμποσίοις καὶ θυμέλειας καὶ σκηναῖς καὶ ἄλλοις τοιοῦτοις, διαβαλλέσθω τὸ πρᾶγμα, ἀλλ' ἢ φύσις ἢ τῶν παιδευμάτων ἐξεταζεσθω τὴν ἀρχὴν ἐνθένδε ἔχουσα.

Для эллинов и варваров является общим такое [положение]: совершать жертвоприношения в связи с праздничным отдыхом. Одни [из них осуществляют] с воодушевлением, а другие — без [него], одни с музыкой, а другие — без [нее], одни тайно, а другие — открыто.

Музыка, которая сопровождает [ритуальную] пляску, [ее] ритм и мелос, охватывает нас приятностью и одновременно прекрасным искусством [направленным] к божеству, [а происходит это] по такой причине. Ведь правильно говорится следующее: люди тогда уподобляются богам, когда они творят добро. Однако кто-то мог бы сказать [иначе]: когда им¹ покровительствует божество. А такое [состояние] связано с радостью, празднеством, [занятиями] философией и музыкой.

Но если совершается какое-то отклонение от [должного] стиля [музыки]², когда музыканты направляют художественные приемы³ для приятного восприятия [музыки] во время пиров, на аффекты, свойственные театру и сцене, а также на другие подобные [дела], то пусть такое направление будет отвергнуто, и пусть тогда также будет исследована природа, являющаяся основой воспитательных принципов [музыки].

¹ То есть людям.

² Весь контекст фрагмента показывает, что πρὸς τὸ χειρὸν (буквально: «от направления») предстает именно в таком значении (хотя аналогичных параллелей в античных источниках не удалось найти).

³ К такому переводу τὰς τέχνας вынуждает pluralis этого существительного.

В следующем разделе размышления на ту же тему продолжают (Ibid. X 3, 10):

Καὶ διὰ τοῦτο μουσικὴν ἐκάλεσε Πλάτων καὶ ἔτι πρότερον οἱ Πυθαγόρειοι τὴν φιλοσοφίαν, καὶ καθ' ἁρμονίαν τὸν κόσμον συνεστάναι φασί, πᾶν τὸ μουσικὸν εἶδος θεῶν ἔργον ὑπολαμβάνοντες. οὕτω δὲ καὶ αἱ Μοῦσαι θεαὶ καὶ Ἀπόλλων μουσηγέτης καὶ ἡ ποιητικὴ πᾶσα ὕμνητικὴ

ὡσαύτως δὲ καὶ τὴν τῶν ἡθῶν κατασκευὴν τῇ μουσικῇ προσνέμουσιν, ὡς πᾶν τὸ ἐπανορθωτικὸν τοῦ νοῦ τοῖς θεοῖς ἐγγὺς ὂν. Οἱ μὲν οὖν Ἕλληνες οἱ πλεῖστοι τῷ Διονύσῳ προσέθεσαν καὶ τῷ Ἀπόλλωνι καὶ τῇ Ἐκάτῃ καὶ ταῖς Μούσαις καὶ Δήμητρι, νῆ Δία, τὸ ὀργιαστικὸν πᾶν καὶ τὸ βακχικὸν καὶ τὸ χορικὸν καὶ τὸ περὶ τὰς τελετὰς μυστικόν, Ἰακχόν τε καὶ τὸν Διόνυσον καλοῦσι καὶ τὸν ἀρχηγέτην τῶν μυστηρίων, τῆς Δήμητρος δαίμονα: δένδροφοραὶ τε καὶ χορεῖαι καὶ τελεταὶ κοιναὶ τῶν θεῶν εἰσι τούτων.

Αἱ δὲ Μοῦσαι καὶ ὁ Ἀπόλλων αἱ μὲν τῶν χορῶν προεστᾶσιν ὁ δὲ καὶ τούτων καὶ τῶν κατὰ μαντικὴν πρόπολοι δὲ τῶν Μουσῶν οἱ πεπαιδευμένοι πάντες, καὶ ἰδίως οἱ μουσικοί, τοῦ δ' Ἀπόλλωνος οὗτοί τε καὶ οἱ περὶ μαντικὴν, Δήμητρος δὲ οἱ τε μύσται καὶ δαδοῦχοι καὶ ἱεροφάνται, Διονύσου δὲ Σειλῆνοί τε καὶ Στάτυροι καὶ Τιτυροὶ καὶ Βάκχαι, Λήναι τε καὶ Θυΐαι καὶ Μυαλλόνες καὶ Ναΐδες καὶ Νύμφαι προσαγορευόμεναι.

Из-за этого Платон, а еще раньше пифагорейцы назвали философию музыкой и говорили, что мир установлен согласно гармонии, рассматривая всякий жанр музыки делом богов. Так, Музы — богини, Аполлон — предводитель Муз, а всякое творчество⁴ — [их] прославление.

Также они относят к музыке установление нравственных норм⁵, поскольку все улучшающее разум родственно богам. Большинство эллинов, клянущь Зевсом⁶, приписывает Дионису, Аполлону, Гекате⁷, Музам и Деметре всякое священнодействие, вакхическое, хоровое и тайное, связанное с обрядом посвящения. Они называют Диониса Иакхом⁸, устройтелем мистерий, [то есть] божеством Деметры. Ношение [ветвей] деревьев, пляски и посвящения — общие [действия] для [культов] этих богов.

Музы и Аполлон шествуют впереди хоров, а один из них [впереди всех] — для прорицания. [Служители] же Деметры — участники мистерий, факелоносцы и верховные жрецы, а [служители] Диониса — силены, сатиры, титиры, вакханки, лены, тиады, мималлоны, наяды и так называемые нимфы⁹.

⁴ Поскольку речь идет о всех «мусических» искусствах (поэзия, музыка и танец), то было бы неверно здесь переводить ἡ ποιητικὴ как «поэзия».

⁵ Такого перевода вновь требует pluralis τῶν ἡθῶν.

⁶ Это выражение (νῆ Δία) не попало в русский перевод (См.: *Страбон*. География. С. 445). Конечно, его отсутствие ничего не меняет в содержании, но выпускает характерную деталь стиля источника и мышления его автора.

⁷ Геката — древнее восточное божество, о которой в поэмах Гомера не упоминается. Однако, судя по всему, Геката впоследствии имела своих поклонников и в Греции. Это божество представлялось владычицей земли, моря и неба. У нее были и многие другие функции.

⁸ Об этом имени см. том I, гл. II, § 2.

⁹ Силен — воспитатель Диониса и его постоянный спутник. Сатир — ленивое и распутное лесное козлоногое существо, проводящее время в пьянстве и в охоте за нимфами. Лены (λήναι) — разновидности вакханок. Очевидно, их прозвище произошло от названия «Ленеи» (Λήναια) — афинского праздника виноделия. Аналогичным образом должно было возникнуть название «тиада» (ἡ θυΐας) — от формы прилагатель-

При анализе этого обширного текста целесообразно обсудить только те его стороны, которые имеют непосредственное отношение к музыкальному оформлению богослужений.

В самом начале процитированного текста отмечается, что существуют богослужения как с музыкой, так и без нее. Естественно, что нас должны интересовать обряды с музыкой. Одно из главных положений, утверждаемых Страбоном, состоит в том, что эта музыка и ритуальный танец должны быть приятны богам, а, следовательно, соответствовать их музыкальным вкусам. После такого предупреждения говорится, что недопустимо использовать в подобных случаях ту музыку, которую Страбон называет «театральной» и «сценической». За этими обозначениями скрывается достаточно понятное явление. Так, в одном источнике с сожалением указывается на тех, которые «вводят в театрах надломленную и виртуозную [музыку]» (κατεαγγυῖαν καὶ κωτίλην εἰς τὰ θεάτρα εἰσάγουσι. — *Ps.-Plut. De mus.* 1135, § 13)¹⁰. Анализ источников показывает, что выражение «надломленная музыка» подразумевало ту, которая по сложившимся представлениям не только не способствовала воспитанию мужественности, в чем многие видели ее основную задачу, но и определяла особый музыкальный материал, именованный «ломаный мелос» (τὸ μέλος κεκλασμένον). Он обозначал мелодию, изобилующую фиоритурами и мелисмами. По сравнению с «обычными» мелодическими формами она представлялась «ломаной», поскольку была наполнена «опевающими» звуками, располагавшимися выше и ниже «основных».

В таких случаях нередко возникает сообщение, что «древние не по незнанию, а преднамеренно воздерживались от *ломаных мелосов*» (οἱ παλαιοὶ οὐ δι' ἄγνοιαν, ἀλλὰ διὰ προαίρεσιν ἀπείχοντο τῶν κεκλασμένων μελῶν. — *Ibid.* 1138, § 21). Секст Эмпирик утверждал, что «ныне музыка расслабляет разум некими «ломаными мелосами» и женоподобными ритмами» (κεκλασμένοις τισὶ μέλεσι νῦν γυναικώδεσι ῥυθμοῖς θηλύνει τὸν νοῦν ἢ μουσική. — *Sext. Empir. Adver. math.* VI 12). В трактате Псевдо-Птолемея такой *мелос* определяется как «использование интервального ломаного звучания» (διαστηματικῆς φωνῆς κεκλασμένης χρήσις. — *Ps.-Ptolem.* P. 413).

Известно, что во все исторические эпохи служители культа (в том числе и причастные к этой области музыканты) стремились оградить богослуженную музыку от всех новых веяний. Самым распространенным аргументом приверженцев этого направления является всегда утверждение, согласно которому музыкальное оформление обрядов должно сохранять древние формы. Не вдаваясь сейчас в подробности этой непростой проблемы, целесообразно напомнить о том, что богослужение представляет собой молитву, являющуюся искренним обращением к богу. Подлинно религиозный че-

ного того же слова (θυϊάς — «иступленная», «неистовая»). Мималлон (Μιμαλλών) по свидетельству LS (P. 1134) — македонская версия имени Вакха. Наяды — нимфы вод. Вообще же нимфы — божества, олицетворявшие самые различные силы и явления природы. С «титирами», судя по всему, ученые пока не определились, поскольку их считают вариантами имен Сатиров и Силен. Единственное общее мнение по этому вопросу состоит в том, что «титиры» рассматриваются всеми как члены свиты Диониса.

¹⁰ Κωτίλη — буквально: «болтливая», «щебечущая», что в данном контексте подразумевает много самых различных быстро исполняемых «звуковых единиц», которые в немзыкальном обиходе могут трактоваться как «болтливость», а в музыкальном — как «виртуозность».

ловец всегда был глубоко убежден в том, что молитва должна быть открыта, поскольку от божества невозможно скрыть истинные мысли молящегося. Но чтобы направить свои помыслы в нужное русло, необходимо сосредоточиться и освободиться от тысячи каждодневных забот, постоянно окружающих человека любой цивилизации. Поэтому одной из важнейших функций музыки на этом поприще всегда было создание той особой ауры, которая помогала на время забыть о суете житейских проблем, а помпезность и великолепия богослужений были только внешней формой ритуала и служили лишь неким декоративным прикрытием.

Для создания особой атмосферы средствами музыки необходимы были специальные методы художественной выразительности, понятные и «близкие» музыкальному мышлению молящегося. Появление чего-то необычного и странного для него вызывало настороженность, а в результате аннулировалось состояние, столь необходимое для молитвы. Иначе говоря, использовавшиеся мелодические формы должны были соответствовать «интонационному словарю» эпохи¹¹ и «интонационному окружению», сопровождающему человека всю его жизнь. Если же учитывать, что музыкальное мышление постепенно эволюционирует, то это означает: чем дальше каждое конкретное поколение отстоит от времени формирования традиций богослужебной музыки, тем дальше она находится от упомянутого «интонационного словаря» данной эпохи. Иначе говоря, такая музыка становится не только непонятной, но зачастую чуждой молящимся, что противоречит основной ее задаче¹².

При обсуждении этой проблемы необходимо осмыслить описанную ситуацию для Античности того исторического периода, когда не существовало нотации, поскольку в этом случае стабильность «древних интонаций» в ритуалах оказывается весьма сомнительной. Ведь самый продуктивный способ «сбережения» музыкального материала — его письменная запись, а отсутствие нотации лишает такой возможности, и песнопения передаются «из уст в уста» от предыдущего поколения к последующему. Но при этом, естественно, традиции не могли полностью избежать влияния эволюционного процесса музыкального мышления и поэтому вообще трудно говорить о какой-то подлинной их сохраненности.

Еще сложнее складывались обстоятельства с инструментальной музыкой, без которой не обходились почти все языческие богослужения. Тогда в распоряжении музыкантов не было серьезных способов для сохранения традиций кроме такого «капризного» средства, как слух. Но его качество было различным у каждого музыканта и при ансамбле инструменталистов эти традиции не могли не трансформироваться. Кроме того, многое зависело от технических и художественных возможностей как исполнителей, так и их инструментов, также изменявшихся с течением времени.

При таких условиях музыкантам, служителям культа, доставались лишь те традиции, которые удавалось «получить» только от самых ближайших и непосредственных предков. Однако в сознании современников существовала искренняя вера, что приобретенное таким образом наследие звучало не только в период жизни предыдущего поколения, но и в далекой древности. Как представляется, именно такое толкование скрывается за

¹¹ Как известно, этот термин принадлежит Б. В. Асафьеву.

¹² Подробнее об этом см.: Герцман Е. О двух исторических ипостасях церковной музыки // «Жизнь религии в музыке», С.-Петербургская консерватория, СПб., 2006. С. 6–20).

«ширмой» отрицания театральной и сценической музыки процитированного фрагмента Страбона. Ведь эта сфера музыкальной культуры как никакая другая была подвержена систематическим трансформациям, зависящим от многих причин: музыкального стиля конкретного композитора, особенностей образов трагедии или комедии, воплощенных в музыке, вокальных и инструментальных возможностей исполнителей, постоянно изменяющихся вкусов зрителей и т. д. Поэтому звучавшая на театральных подмостках музыка была олицетворением систематически эволюционирующего искусства и с этой точки зрения являлась антиподом богослужебной музыки.

Следующий пункт, довольно подробно освещающийся Страбоном, призван утвердить мысль, согласно которой каждый жанр музыки является атрибутом культа какого-либо божества, а иначе говоря — представления, сформировавшиеся в период жизни автора анализируемого текста, об исторических истоках того или иного жанра.

Все прекрасно знали, что богослужения Аполлону невозможны без пеана. Эту песнь в «Илиаде» Гомера пели ахейцы, прославляя Аполлона (*Homer. Ill. 472–473*)¹³. Причем, все говорит о том, что существовали самые различные варианты пеанов, предназначенные для исполнения в неодинаковых ситуациях. Так, перед одним из сражений мифический герой троянской войны Ахиллес обращается к своему войску, восклицая: «сыны ахейцев, ныне поющие с ненавистью пеан» (*ἄνδρες ἄχαιῶν, ἄλλοι ἄειδοντες παιῶνα*) (κοίροι Ἀχαιῶν. — *Ibid. XII 391*). Совершенно иначе звучал пеан во время пира, когда те же ахейцы проводили время, просто «распевая прекрасный пеан» (*καλὸν ἄειδοντες παιῶνα*) в честь бога (*Homer. II. I 473*). Эта традиция продолжалась и в послегомеровский период. Родившийся как аполлоновский гимн, он затем стал звучать во славу многих богов.

Хорошо был известен богослужебный репертуар культа Диониса, в центре которого находился один из самых популярных жанров, обозначаемый термином неизвестного происхождения, — «дифирамб»¹⁴ (*Athen. XIV 628a–b, § 24*):

Φιλόχορος δὲ φησιν ὡς οἱ παλαιοὶ [σπένδοντες]¹⁵ οὐκ αἰεὶ διθύραμβοῦσιν, ἀλλ' ὅταν σπένδωσι, τὸν μὲν Διόνυσον ἐν οἴνῳ καὶ μέθῃ, τὸν δ' Ἀπόλλωνα μεθ' ἡσυχί-

Φιλοхор¹⁶ говорит, что древние не всегда дифирамбствовали, а [только тогда], когда они совершали возлияния: вином и пьянством [славили]

¹³ Этот фрагмент процитирован в гл. I, § 1.

¹⁴ Согласно «народной этимологии» слово ὁ διθύραμβος трактуется как «дважды рожденный» (в таких случаях очевидно подразумевается образование производное от соединения δύο — «два» и ὁ θυμός — «жизнь»). Более того, под такое толкование «подстраивается» миф о рождении Диониса, в котором ревнивая Гера, узнав, что дочь фиванского царя Семела забеременела от ее любвиобильного супруга Зевса, посоветовала ей потребовать, чтобы «громовержец» еще до рождения ребенка пришел к Семеле во всем своем божественном величии. Когда же он явился, сверкая молниями, то испепелил ее, а ребенка сам Зевс извлек из чрева матери, зашил к себе в бедро и «доносил» положенный срок. Кроме того, ὁ διθύραμβος производят также от глагола ὁ θριαμβεῖω — «возглавлять триумфальное шествие», отсюда ὁ διθύραμβος — «ведущий шествие».

¹⁵ Естественно, что это слово совершенно справедливо посчитал лишним еще Ульрих фон Вилламовиц-Мёллендорф (1848–1931). См.: *Athenaei Naucratis. Deipnosophistarum libri XV. Recensuit G. Kaibel. Vol. III. Lipsiae, 1890. P. 385*. Поэтому оно осталось вне перевода.

¹⁶ Φιλοхор — историк IV века до н. э.

ας καὶ τάξεως μέλποντες. Ἀρχίλοχος
γούν φησιν·

ὡς Διωνύσοι ἄνακτος καλὸν ἐξάρξαι μέ-
λος

οἶδα διθύραμβον, οἶνω συγκεραυνωθείς
φρένας.

καὶ Ἐπίχαρμος δ' ἐν Φιλοκτήτῃ ἔφη·

ᾠοὺκ ἔστι διθύραμβος, ὅκχ' ὕδωρ πίης·.

Диониса, Аполлона же воспевали
спокойствием и упорядоченностью.
Архилох говорит:

«Как владыке Дионису запевать пре-
красный мелос

я знаю — [это] дифирамб, разбиваю-
щий разум [подобно] вину».

И Эпихарм¹⁷ в [комедии] «Филоктет»
сказал:

«Не бывает дифирамба, если ты
пьешь воду».

Это представление жанра того культа, обряды которого осуществляли люди, во многом отказавшиеся от строгих аполлоновских традиций, сковывавших естественную природу человека, стремившегося к свободному проявлению своих основных желаний и страстей.

К тому же разряду жанров принадлежит популярный в античности «комос» (ὁ κῶμος, от глагола κωμάζω — «устраивать веселое шествие», «предаться разгулу»). Как можно судить по сохранившимся свидетельствам, комос представлял собой инструментальное произведение, исполняемое одним авлосом или их ансамблем и сопровождавшее шумную ватагу часто пьяных участников пиров, позволявших себе во время шествия даже «подтанцовывать». По мнению Гесихия *комосы* — это «похотливые и распутные песни» (ἀσελήγη ἄσματα, порνικά... — *Hesych. s. v.*). Сохранилось даже впечатление современника от картины неизвестного художника, на которой был запечатлен комос. Ознакомившись с работой художника один из зрителей спросил своего знакомого, также видевшего это изображение (*Philost. Maior. Imag. I 2, 5*):

ἢ οὐ προσβάλλει σε κρόταλα καὶ θροῦς
ἔναυλος καὶ ᾠδὴ ἄτακτος;

Разве тебя не достигает звучание, со-
провождаемое авлосом, и беспутная
песня?

Дополнить эту жанровую дионисийскую группу может еще одна инструментальная пьеса, носившая название «эпифаллос» (ἐπίφαλλος — буквально: «на фаллосе»). Как известно, «фаллос» (название мужского полового органа) был в древности культовым символом плодородия. Его муляж зачастую носили участники дионисийских процессий, а музыка, сопровождавшая их, именовалась «фаллическим мелосом» (τὸ μέλος φαλλικόν). Многозначность термина τὸ μέλος дало основание переводить его, среди прочего, и как «песня». Однако нет никаких данных, что этот жанр был вокальным, а существующие свидетельства достаточно расплывчаты. Например, Аристотель упоминает «фаллики, которые и ныне еще в обычае во многих городах» (τὰ φαλλικά, ἃ ἔτι καὶ νῦν ἐν πολλαῖς τῶν πόλεων διαμένει νομιζόμενα. — *Aristot. Poet. IV 1449 a 9–11*). Здесь τὰ φαλλικά могут с равным успехом подразумевать как τὰ ἄσματα («песни»), так и τὰ μέλη («мелосы», в том числе и инструментальные).

А по словам Афиня (Athen. XIV 618c), в труде лексикографа рубежа старой и новой эры Трифона (Τρύφων), озаглавленного «Наименования»

¹⁷ Эпихарм — комедиограф рубежа VI–V веков до н. э.

(Ὀνομασία)¹⁸, перечисляется ряд сольных авлосовых пьес — «авлесисов» (αὐλήσεις), которые «авлировались вместе с танцем» (μετ' ὀρχήσεως ἠὺλεῖτο). Среди них упоминается авлесис «эпифаллос». Если бы речь шла о вокальном жанре, то «фаллика» не попала бы в инструментальный каталог авлесисов Трифона. Ее «инструментальному толкованию» не противоречит и упоминание танца (τὸ ὄρχημα), именовавшегося «фаллик в честь Диониса» (φαλλικὸν ἐπὶ Διονύσῳ. — *Polluc.* IV 100). Такое же заключение следует из соответствующего раздела «Истории» Геродота, где он описывает дионисийское шествие в Египте, которое, по его мнению, практически ничем не отличается от эллинских традиций этого праздника (*Herod.* II 48):

τὴν δὲ ἄλλην ἀνάγουσι ὀρθὴν τῷ Διονύσῳ οἱ Αἰγύπτιοι πλὴν χορῶν κατὰ ταῦτα σχεδὸν πάντα Ἑλλῆσι· ἀντὶ δὲ ψαλλῶν ἄλλα σφι ἐστὶ ἐξευρημένα ὅσον τε πηχυαῖα ἀγάλματα νευρόσπαστα, τὰ περιφορέουσι κατὰ χῶμας γυναῖκες, νεῦον τὲ αἰδοῖον, οὐ πολλῶ τεφ' ἔλασσον ἐὸν τοῦ ἄλλου σώματος. προηγέεται δὲ αὐλός, αἱ δὲ ἔπονται ἀεῖδουσαι τὸν Διόνυσον.

Остальную же [часть] праздника, [посвященного] Дионису, египтяне проводят почти во всем (исключая [участие] хоров) так, как эллины. Однако вместо фаллосов они придумали другое: передвигающиеся изваяния размером в пехий¹⁹. Их передвигают по земле женщины, раскачивая половой орган [изваяния, который] не намного меньше [его] остального тела. Впереди же шествует авлос, а прославляющие Диониса следуют за ним.

Как мы видим, здесь также музыку «представляет» фактически только авлет. Ведь двигающаяся «фаллическая» процессия «раскрепощенных» людей естественно должна была эпизодически чередоваться с танцевальными движениями, и рано или поздно они могли превратиться в достаточно автономный танец, который был неотъемлемой частью культа Диониса. Не случайно Еврипид говорит о дионисийском танце в сопровождении тимпанов (*Eurip.* *Vac.* 155–156):

μέλλετε τὸν Διόνυσον
βαρυβρόμων ὑπὸ τυμπάνων.

пляшите [в честь] Диониса
под низкочувные тимпаны²⁰.

Благодаря активному участию танца в музыкальном оформлении обрядов, посвященных Дионису, нередко даже не культовый вариант этого жанра в сознании современников был связан с соответствующим «эмоциональным накалом», всегда ассоциировавшимся с дионисийскими праздниками, а тимпан наряду с авлосом нередко принимал в них участие. Состояние же их участников чаще всего характеризовалось как «исступление», что и было зафиксировано в источниках. Например, у Гесихия сказано: «тан-

¹⁸ Иногда такое заглавие переводят как «Именослов» (см.: *Тронский И. М.* Вопросы языкового развития в античном обществе. Л., 1973. С. 39).

¹⁹ Об этой единице измерения см. том I, гл. IV, сноску 116.

²⁰ Тимпан относился к тем инструментам, которые участвовали в дионисийском культе. Русский перевод этого фрагмента можно рассматривать как «свободные вариации» (а не «строгие») на «тему» греческого текста (см.: *Еврипид.* Андромаха // *Еврипид.* Трагедии. Перевод с древнегреческого И. Анненского. Т. II. М., 1969. С. 434):

«Злаченные тимпаны
Пусть тяжко загудят!
Воспойте Диониса,
Ликующего бога».

цует — [значит] поет, приводит в исступление, пляшет» (χορεύει· μελωδεῖ, βακχεύει, ὀρχεῖται).

Среди других божеств, упомянутых в вышепротитированном фрагменте Страбона (*Strabo*. X 3, 9), была богиня земледелия Деметра, также имевшая свой музыкальный богослужебный репертуар. Самым главным в нем была песнь, именованная словом «иуλος» (ὁ ἴουλος — буквально означает первую поросль на лице юноши), которое ассоциировалось с первыми весенними побегами растительности и возрождением всей живой природы. В древности текст и содержание этой песни объясняли следующим образом (*Athen.* XIV 618d–e, § 10):

Σῆμος δ' ὁ Δήλιος ἐν τῷ περὶ Παιάνων φησί· τὰ δράγματα τῶν κριθῶν αὐτά· καθ' αὐτά προσηγόρευον ἀμάλας· συναθροισθέντα δὲ καὶ ἐκ πολλῶν μίαν γεινόμενα δέσμην οὔλους καὶ ιούλους· καὶ τὴν Δήμητρα ὅτε μὲν Χλόην, ὅτε δὲ Ἰουλώ ἀπὸ τῶν οὖν τῆς Δήμητρος εὐρημάτων τοὺς τε καρποὺς καὶ τοὺς ἕμνους τοὺς εἰς τὴν θεὸν οὔλους καλοῦσι καὶ ιούλους· δημήτρουλοι καὶ καλλίουλοι. καὶ

Сем Делосский²¹ в [своем сочинении] «О пеанах» говорит: «сами охапки ячменя по отдельности называют “амалы”, а собранные [вместе] и образованные из многих в один сноп — “улосами” и “иулосами”. Ведь Деметра [называется] то Хлоя²², то Иула, [что произошло] от даров²³ Деметры, [а поэтому] плоды, и гимны в честь богини называют “улосами” и “иулосами”, [именуемыми также] “деметрулами” и “каллиулами”²⁴. И [в песне часто повторяется]

πλείστον οὖλον οὖλον ἔει, ἴουλον ἔει

“свяжи самый большой улоc, улоc, свяжи улоc”».

Не исключено, что историк III века Сем Делосский, цитирующийся Афинаем, сделал столь подробное разъяснение ради своих современников, которые, хорошо зная песнь, звучавшую постоянно на религиозных церемониях, могли быть в неведении об упоминающихся в ней специальных названиях, идущих из далекой древности. Возможно, именно по этой причине за приведенным фрагментом следует краткая, но весьма важная информация, уже от самого Афиная, сообщающего: «другие [люди] говорят, что [«иуλος»] песнь прядильщиков шерсти» (ἄλλοι δὲ φασὶν ἐπιουργῶν εἶναι τὴν ᾠδὴν. — *Ibid.*). Вполне возможно, что за этим кратким сообщением скрывается сложный процесс преобразований в системе жанров, когда песнь из богослужебной практики переходила в разряд бытовых, как это нередко случалось.

В честь богини Деметры в Афинах и в небольшом городе Элевсине происходили церемонии, названные «элевсинскими мистериями» (τὰ ἐλευσίνια μυστήρια). Существовало два их вида. «Великие мистерии» (τὰ μεγάλα μυστήρια), проходившие в месяце «боэдромионе» (ὁ Βοηδρομιών)²⁵, были всецело посвящены Деметре, а «малые мистерии» (τὰ μικρά μυστήρια), отме-

²¹ О нем см. далее.

²² «Хлоя» (ἢ χλόη, а в дорийском диалекте — ἢ χλόα) — «зелень», «трава». Поэтому «Хлоя» одно из прозвищ богини плодородия и земледелия Деметры.

²³ Εὐρημάτα — буквально: «изобретения».

²⁴ То есть произведенные богиней плодородия «деметровы» (δημήτρουλοι) «густые» (ιούλοι) «снопы» (οἱ ἴουλοι) и «прекрасные снопы» (καλλίουλοι).

²⁵ Приблизительно период от второй половины сентября до завершения первой половины октября.

чавшиеся в месяце «антестерионе» (Ἀνθεστηριών)²⁶, — ее дочери Персефоне. Каждый год во время этих культовых обрядов повторялась легенда о похищении Персефоны богом подземного царства Аидом, когда убитая горем Деметра безуспешно разыскивала дочь. Земля же в это время переставала давать урожай и наступал голод. Только тогда с помощью других богов было составлено «соглашение», по которому часть года Персефона будет проводить на земле, а часть — с Аидом. В мистериях воплощался драматизм этого мифа. Его сюжет предоставлял большие возможности для участия вокальной и инструментальной музыки. Но, к сожалению, никаких существенных сведений о музыкальном репертуаре мистерий не сохранилось, за исключением двух кратких сообщений. Одно — об участии в таких ритуалах авлета римского периода²⁷ Теттайя из города Кимы²⁸ (Τετταίιος, Κυμαίος)²⁹, а другое — невразумительная статья из «Словаря» Гесихия, описывающая ударный инструмент, называвшийся «ромбом» (ὁ ῥόμβος): «Ромб — шум, перевязь, звук, вращение, конус, деревянная палка, к которой прикрепляли веревку, и она трясется во время мистерий» (ῥόμβος, ψόφος, στρόφος, ἦχος, δίνος, κῶνος, ξυλήφιον οὐ ἐξήπτων σχοινίον καὶ ἐν ταῖς τελεταῖς δονεῖται). Столь отрывочные и неполные известия не в состоянии удовлетворить даже самый неприхотливый интерес к музыкальной части мистерий.

Завершает «список» Страбона перечисление божеств, имеющих в «своем репертуаре» особые песнопения, — это могущественная владычица земли, моря и неба Геката, а также покровительницы всех искусств — музы. Поиски материалов о песнопениях, принадлежавших культу первой из них, не увенчались успехом. Очевидно, эти данные до нас не дошли. Что же касается жанрового арсенала муз, то весь комплекс свидетельств показывает интересную тенденцию: крайне редко в источниках появляются упоминания о жертвоприношениях музам, которые осуществляются не систематически, а по отдельным поводам. Вот одно из таких сообщений (*Plut. De coh. Ira. 458e, § 10*):

ἀφαιροῦσι γοῶν ἀυλοῖς τὸν θυμὸν οἱ
Λακεδαιμόνιοι τῶν μαχομένων, καὶ Μού-
σαι πρὸ πολέμου θύουσιν...

Лакедемоняне уменьшали злобу сражающихся авлосами, и перед битвой совершали жертвоприношения Музам...

Даже нет никакой информации, звучала ли во время этих обрядов музыка (инструментальная или вокальная). Таким образом, ритуальная часть культа муз весьма своеобразна, и складывается впечатление, что в этой области не было установлено каких-то определенных правил и специальных жанров.

Одновременно с этим существовали и другие культовые обряды, которые не могли обходиться без музыки.

Так называемые Таргелии (τὰ Θαργήλια) получили свое наименование от месяца аттического календаря «таргелиона» (ὁ Θαργήλιον)³⁰. Это был древ-

²⁶ Вторая половина февраля — первая половина марта. Интересно представление этого праздника в словаре Гесихия: Ἀνθεστήρια: τὰ Διονύσια («Антестерии — [это] Дионисии») (*Hesych. s. v.*). Возможно, это одно из свидетельств того, что на закате Античности нередко искажались знания о многих праздниках далекого языческого прошлого.

²⁷ Более подробные данные неизвестны.

²⁸ Кима (Κύμη) — крупный город в Кимском заливе в Эолиде (в Малой Азии).

²⁹ Στέφανης № 2403.

³⁰ Приблизительно от середины мая до середины июня.

неэллинский праздник жатвы в честь Аполлона и Артемиды. Он нередко сопровождался спортивными состязаниями и музыкальными конкурсами. Сохранившиеся сведения об участниках таких художественных соревнований показывают, что большое место в них уделялось выступлениям хоров, особенно детских: из десяти дошедших до нас имен музыкантов, участвовавших в Таргелиях, проводившихся в Афинах в IV веке до н. э., пятеро — авлеты, аккомпанировавшие этим хоровым коллективам³¹, и двое — дидаiskas детских хоров³². Там же упоминается и авлет³³, сопровождавший хор, но при этом «возрастные особенности» хоров в памятнике не указаны. На этом же соревновании были отмечены дидаискал и авлет мужских хоров³⁴. Следовательно, «Таргелии» представляли собой достаточно заметное событие в жизни общества.

Не менее интересно проходили аналогичные мероприятия, связанные с одним из важнейших божеств эллинистического Египта, возникшие в результате слияния греческих и египетских верований, — Сераписа. Он олицетворял божество умирающей и вновь рождающейся растительности, и его культ получил большое распространение во всей Римской империи, где этому божеству возводились храмы, каждый из которых назывался «Серапион» (Σεραπεῖον). Празднества в честь Сераписа нередко сопровождались музыкально-художественными соревнованиями, именовавшимися «Серапеи» (τὰ Σεραπίεια), или «Сарапеи» (τὰ Σαραπίεια). Судя по сохранившимся материалам, эти конкурсы привлекали не хоры, а солистов. Например, в памятнике I века до н. э., содержащем имена некоторых из участников Серапеев, проходивших в Танагре³⁵, запечатлены авлет из Афин Клитифон, сын Афинодота (Κλειτοφῶν Ἀθηνοδότου)³⁶, авлод Парменион, сын Пармениона (Παρμενίων Παρμενίωνος)³⁷ и даже сальпингист Антандр, сын Эредама (Ἄντανδρος Ἐρεδάμου)³⁸.

С древнейших времен все эллины на каждой свадьбе вспоминали бога бракосочетания Гименея. В «Илиаде» можно прочесть как «закружились танцующие юноши, исполняя в движении длительный гименей» (...πολὸς δ' ὑμέναιος ὄρωρει κοῦροι δ' ὀρχηστήρες ἐδίνεον. — *Hom. Il. XVIII 493–494*).

Таким образом, приведенные здесь свидетельства и те, которые остались за рамками исследования, доказывают, что культовые обряды Античности являлись обширной частью музыкальной жизни общества, пронизан-

³¹ Алексипп, аргосец (Ἀλέξιππος ὁ Ἀργεῖος) — Στέφανης № 123; Алкафус Сикионский (Ἀλκάθους Σικυώνιος) — Ibid. № 130; Комм Фиванский (Κόμμη Θηβαῖος) — Ibid. № 1475; Сосистрат Ореец (Σωσίστρατος Ὀρείτης, Орей — город в Эвбее) — Ibid. № 2356; Эвдамиск (Ἐυδαμίσκος) — Ibid. № 937.

³² Полизел, фиванец (Πολύζηλος Θηβαῖος) — Στέφανης № 2097; Фидий Опунтский (Φειδίας Ὀπούντιος, Опунт — главный город Локриды Опунтской, области, располагавшейся на южном побережье Эвбейского залива) — Ibid. № 2467).

³³ Авлет по имени Навплий (Ναύπλιος) — Στέφανης № 1772.

³⁴ Эниад, сын Пронома, фиванец (Οἰνιάδης Προνόμου Θηβαῖος, о Фивах см.: *Мануил Фиванский*) — Στέφανης № 1932). Этот Эниад, очевидно, сын знаменитого авлета Пронома (о нем см. гл. VII, § 3). Это подтверждается эпиграммой (см. *Anthol. Palat. XVI 26*).

³⁵ Τάναγρα — город в Юго-Восточной Беотии.

³⁶ Στέφανης, № 1432.

³⁷ Ibid. № 2011.

³⁸ Ibid. № 193.

ной религиозной атмосферой³⁹. Этим же были наполнены древние *агоны*: любое выступление всегда рассматривалось как действие в честь того или иного бога. Почти во всех эпиграфических памятниках перед перечислением участников агоний или победителей написано: «они выступили в честь бога» (ἐπεδείξαντο τῷ θεῷ) или «они соревновались в честь бога» (ἠγωνίαντο τῷ θεῷ). А об отдельном музыканте фиксировалось: «он показал [свое искусство] в честь бога» (Ἐπιδείξατο τῷ θεῷ). Так, кифарод и дидаскал хора III века до н. э. Ксенотим, сын Терона, беотиец (Ξενότιμος Θήρωνος Βοιωτίας, о Беотии см. *Аглай*) «преподнес богу песнь с хором» ([ᾠσμα ἐπέδωκε τῷ θεῷ] μετὰ χοροῦ)⁴⁰. В одном дельфийском документе II века до н. э. перечисляются музыканты, «отличившиеся перед богом и нашим городом» (οἱ ἦσαν πρέποντες ποτὶ τε τὸν θεὸν καὶ τὰν πόλιν ἁμῶν)⁴¹.

Более того, даже само композиторское творчество, по мнению современников, являлось особым даром богов. Поэтому совершенно естественно многие музыкальные жанры имели своими истоками богослужебные акции. Например, в представлении Платона в древности «существовал некий жанр песнопения — молитвы, обращенные к богам, а получили они название гимнов» (τι ἦν εἶδος ᾠδῆς εὐχαὶ πρὸς θεοῦς, ὄνομα δὲ ὑμνοὶ ἐπεκαλοῦντο. — *Plat. Leg.* III 700a). На основании этого в своем «справедливом государстве» он считал необходимым построить музыкальную жизнь так, чтобы не только древние жанры, но и возникающие в процессе дальнейшей жизни общества имели в своей основе «молитвы богам». Эта идея обсуждается в диалоге некоего афинянина (в образе которого, возможно, выступает сам Платон), приехавшего на Крит, и критянина Килиния (*Plat. Leg.* VII 801a):

Τὸ τῆς ᾠδῆς γένος εὐφημον ἡμῖν πάντα παντῶς ὑπαρχέτω...

— Пусть жанр песнопения будет у нас всегда [и] непременно молитвенным...

Παντάλασι μὲν οὖν τίθει...

— Конечно, установи [такой закон]...

Τίς δὴ μετ' εὐφημίαν δεῦτερος ἂν εἴη νόμος μουσικῆς; ἄρ' οὐκ εὐχὰς εἶναι τοῖς θεοῖς, οἷς θύομεν ἐκάστοτε;

— Что же будет вторым законом музыки после восхваления? Не молитвы ли богам, которым мы постоянно приносим жертвы?

Πῶς γὰρ οὐ.

— О, если бы [так было].

Такова была точка зрения не только современников Платона. Спустя более пяти столетий существовало аналогичное мнение, что во время пиршественных застолий необходимо петь гимны богам. Эта мысль трактуется как идущая из глубокой древности (*Athen.* XIV 627f–628a, § 24):

εὐόκασιν οὖν οἱ πολλοὶ τὴν ἐπιστήμην ἀποδιδόναι ταῖς συνουσίαις ἐπανορθώσεως χάριν καὶ ὠφελείας· ἀλλὰ μὴν οἱ

Очевидно, многие представляют, что на [пиршественных] сходках умение [петь должно использоваться

³⁹ Не исключено, что Гесихий намного сокращает время, отводившееся для культовых церемоний, утверждая что «святые свершения — [это] ежегодные [события], превышающие десять дней» (τέλειοι ἱερά· τὰ ἐνιαύσια· οἱ δὲ τὰ ἡμέρας δέκα ὑπερβεβηκότα). Комплекс многочисленных свидетельств говорит о том, что они занимали значительно больше дней. Поэтому вполне возможно, что информацию Гесихия нужно понимать иначе и соотносить ее со временем, которое мог занимать каждый из религиозных актов.

⁴⁰ Στέφανος. № 1909.

⁴¹ *Ibid.* № 1228.

ἀρχαῖοι καὶ περιέλαβον ἔθεσι καὶ νόμοις τοὺς τῶν θεῶν ὕμνους ἄδειν ἅπαντας ἐν ταῖς ἐστιάσεσιν, ὅπως καὶ διὰ τούτων τηρῆται τὸ καλὸν καὶ σωφρονικὸν ἡμῶν. ἐναρμονίων γὰρ ὄντων τῶν σμάτων προσγινόμενος ὁ τῶν θεῶν λόγος ἀποσεμνύει τὸν ἐκάστων τρόπον.

только для] приятности общения и пользы. Однако древние установили в законах, что на пиршествах все [должны] петь гимны богам, так как благодаря этому сохраняется нравственность и здравомыслие наших [помыслов]. Ведь речь богов, [запечатленная] в существующих прекрасных песнопениях, превозносит способ [мышления] каждого.

Судя по всему, такое толкование длительный исторический период являлось одним из важнейших в музыкальной жизни, поскольку зачастую во время застолий можно было слышать, как «все пеанствуя»⁴², пели песнь богу сообща, [словно] единым голосом» (ἦδον ᾠδὴν τοῦ θεοῦ κοινῶς ἅπαντες μιᾷ φωνῇ παιανίζοντες. — *Plut. Quast. conv. I 1 615 B, § 5*). Подобная трактовка распространялась не только на вокальную музыку, но и на инструментальную. Ведь было общеизвестно, что великий авлет Олимп «творец номов в честь богов» (πεποιηκότος εἰς τοὺς θεοὺς τοὺς νόμους. — *Ps.-Plut. 1133, § 7*).

Таким образом, можно выявить общую черту античной музыкальной жизни в сфере религии: почти все культы имеют как характерные для каждого из них жанры, так и «пригодные» для многих. К последним с полным основанием можно отнести «гимны». Вместе с тем такой популярный жанр, как «пеан», использовался в богослужениях разных культов, но был неприемлем для обрядов, связанных с поклонением Дионису или Деметре. Сюда также следует добавить, что «пеан» и «гимн» с успехом использовались и в общественной жизни.

Следовательно, жанровое разнообразие Античности отличалось особым целенаправленным содержанием, а поскольку религиозная и общественная жизнь не имели принципиальных границ, многие жанры «кочевали» из одной сферы в другую.

§ 2

Спондей

Однако существовало весьма ограниченное число жанровых разновидностей, использовавшихся исключительно в религиозной сфере. Одной из них является «спондей» (τὸ σπονδαῖον). Этот термин произошел от уже упоминавшегося в предыдущем параграфе «спонда» (ἡ σπονδή), обозначающего «возлияние»: «Выливание вина на жертвенный дар божествам» (οἴνου ἔκχυσις ἐπὶ τιμῇ δαμόνων. — *Suid. Lex. s. v.*). Чаши же, использовавшиеся для данного обряда, именовались аналогичным образом: «Спондеи — сосуды, из которых совершают возлияния» (Σπονδαῖα. ἀγγεῖα ἐν οἷς σπένδουσι. — *Ibid.*). Этот же термин уже с явно «христианским уклоном» трактовался так: «Спондей — сосуд, в который наливали вино для идолов» (σπονδαῖον ἀγγεῖον, ἐν ᾧ τοῖς εἰδώλοις οἶον ἐπέσπενδον. — *Hesych. s. v.*)⁴³.

⁴² То есть исполняя пеан.

⁴³ Как известно, в античной поэтической метрике также существовал «спондей», в основе которого лежала стопа из двух долгих слогов. Не исключено, что такое

В одном из источников сохранилась до предела краткая реплика, дающая основание предполагать, что музыкальные произведения спондеического стиля могли появляться в разных по содержанию обрядах. Так, Поллукс, обращаясь к своему читателю, замечает (*Polluc.* IV 79):

τὸ δὲ σπονδεῖον μέλος εἴποις ἂν ἐπι- Один спондеический мелос ты мог
βώμιον, καὶ ἄλλο τελεστήριον, καὶ ἄλλο бы назвать жертвенным, другой —
κουρητικόν. посвяжительным, а третий — курет-
ским.

Очевидно, указанные здесь три разновидности охватывают не все использовавшиеся варианты спондеического стиля, а только те, которые обращали на себя особое внимание. Первый из них действительно указывает на музыку, сопровождавшую жертвоприношения. Появляющееся здесь прилагательное ἐπιβώμιος, состоящее из приставки ἐπι, подразумевающей «нахождение на чем-либо», и βώμιος — «алтарный», в целом обозначало «находящийся на жертвенном алтаре». Другая разновидность спондеического жанра, квалифицирующаяся Поллуксом как «телестерий» (τὸ τελεστήριον), указывает место, где «неофиты»⁴⁴ посвящались в элевсинские таинства, поскольку этот обряд также должен был сопровождаться музыкой. Сложнее обстоит дело с трактовкой третьей из перечисленных областей применения спондеического мелоса — «куретского». Как уже указывалось⁴⁵, куреты — жрецы богини Реи, которые после слияния культов Реи и фригийской богини Кибелы «смешались» с ее жрецами — корибантами, и это дало основание утверждать, что «куреты и корибанты — одно и то же» (Κουρήτας μὲν καὶ Κορύβαντας εἶναι τοὺς αὐτοὺς. — *Strabo.* X 3, 21). Самое распространенное представление об их обрядовой функции высказал Страбон: «[Это] некие юноши, исполнявшие движение наподобие танца с оружием (νέους τινὰς ἐνόπλιον κίνησιν μετ' ὀρχήσεως ἀποδιδόντας. — *Ibid.* X 3, 11)⁴⁶. Все эти сведения в «переложении» на плоскость обрядового действия могут вызвать допущение, что третья сфера применения спондеического стиля в приведенном фрагменте Поллукса была связана с особыми возлияниями, происходившими в области воинской культовой жизни. Конечно, это не более чем предположение, и сама тема требует дальнейшего изучения.

Во всяком случае в древности была хорошо известна функция анализируемого феномена, поскольку «спондеический [стиль⁴⁷ так называется], потому что он поется при спондеях» (σπονδεῖος δὲ διὰ τὸ ἐπὶ ταῖς σπονδαῖς

название возникло от метрической организации глагола «спендо» (σπένδω — «совершать жертвенные возлияния»). Во всяком случае такое мнение существовало в древности: «спондей [состоит] из длинного арсиса и длинного тесиса, как [в слове] “спендо”» (σπονδεῖος ἐκ μακρῆς ἄρσεως καὶ θέσεως μακρᾶς, οἷον σπένδω. — *Bacch.* Isag. rog. 101).

⁴⁴ Этот термин (νέοφυτος — буквально «новосозданный» или τὸ νέοφυτος — «новое существо») в качестве определения недавно обращенных в христианство впервые встречается в патрологической литературе. См.: *Lampe.* A Patristic Greek Lexicon. Edited by G. W. H. Lampe. Oxford, 1961. P. 905.

⁴⁵ См. гл. I, § 5.

⁴⁶ κίνησιν μετ' ὀρχήσεως — буквально: «движение с танцем», что представляется неким «тавтологическим действием». Поэтому показалось целесообразным дать «движение наподобие танца».

⁴⁷ Scil. ὁ τρόπος.

αὐτὸν ᾄδεσθαι. — *Arist. Quint. De mus. I 15*), то есть при возлияниях во время жертвоприношений⁴⁸.

В этой фразе Аристиды Квинтилиана использован глагол ἀείδω — «петь». Однако знакомство со всеми другими источниками, так или иначе связанными со спондеем, дает основание считать, что это заблуждение автора, отдаленного от эпохи использования самого стиля громадным историческим расстоянием. Дело в том, что не удалось обнаружить ни одного другого источника, где спондей хотя бы как-то соотносился с вокальной музыкой. Самым убедительным подтверждением такого заключения может служить упоминание специальности музыкантов, которые участвовали в исполнении произведений культовой музыки вообще и, в частности, созданных в стиле спондея. Она всегда определялась как «спондавл» (ὁ σπονδαύλης), а иначе — «спондеический авлет». История даже сохранила имена некоторых «спондавлов». Двое из них, Трофим (Τρόφιμος) и Паррасий (Παρράσιος), зарегистрированы в эпитафическом списке юношей из Эфеса⁴⁹, датирующемся рубежом I–II веков⁵⁰, а два других — Ктет (Κτήτος) и Наталис (Νατάλις), — в таком же перечне участников мистерий из Регии⁵¹. Спондавл Лукий, сын раба храма Зевса (Λούκιος Διός), упомянут в жреческом реестре из Олимпии, который может датироваться II или III веком⁵², а спондавл из Эфеса Метр (Μητρᾶς, Ἐφέσιος) — в перечислении молодых людей эпохи императоров Клавдия (41–54) или Нерона (54–68)⁵³. Сюда же следует добавить Трофима Эфесского (Τρόφιμος Ἐφέσιος), который в другом списке юношей из Эфеса, датирующемся приблизительно 140 годом, назван «гиероспондавл» (ὁ ἱεροσπονδαύλης), то есть «священным спондавл»⁵⁴. Это указывает на род занятий, непосредственно связанных с работой в каком-либо храме.

Однако ни в одном документе нельзя найти указаний, что спондеическую музыку исполняли кифаристы, лиристы или певцы. Как раз наоборот, в одном из письменных памятников речь идет о том, что «спондеические [авлосы] ... подходили гимнам» (ἤρμωτον δὲ πρὸς ὕμνοις μὲν οἱ σπονδειακοί. — *Pollux. IV 81*). Был ли такой «спондеический авлос» каким-то особым по конструкции или так именовался обычный инструмент, когда на нем исполнялся спондеический мелос? Ведь в арсенале античной инструментальной ономастики встречаются термины, способные подразумевать оба варианта. Например, с одной стороны, известен ряд наименований авлосов как «авлос параллельно просверленный» (ὁ αὐλὸς παράρτητος), «авлос совершенный» (ὁ αὐλὸς τέλειος), «авлос сверхсовершенный» (ὁ αὐλὸς ὑπερτέλειος), «авлос среднелинный» (ὁ αὐλὸς μεσοκόπος). Они явно указывают на специфику конструкции инструмента. Но, с другой стороны, существуют «авлос хорошей» (ὁ αὐλὸς χορικός), «авлос тренетический» (ὁ αὐλὸς θρηνητικός), то есть звучавший при обряде погребения, «авлос эмбатерийный» (ὁ αὐλὸς ἐμβατήρι-

⁴⁸ Кроме того, термин «спондей» мог подразумевать достаточно различные значения: «Спондей — [это] молитвы [и] договоры» (σπονδεῖον· εὐχαί, συνθήκαι. — *Hesych. s. v.*). Возможно, совмещение в одном термине этих акций было вызвано тем, что договоры скреплялись совместными молитвами.

⁴⁹ Эфес — крупнейший ионийский город Малой Азии.

⁵⁰ Στέφανος № 2013 и 2434.

⁵¹ *Ibid.* № 1518 и 1771. Регий (Regium) — город в Бруттии (южная область Италии).

⁵² *Ibid.* № 1555.

⁵³ *Ibid.* № 1687.

⁵⁴ *Ibid.* № 2435.

ос), исполнявший ту музыку, которую ныне определяют как «маршевую». Скорее всего, такие названия авлосов не имеют никакого отношения к их особенностям и лишь фиксируют в каждом отдельном случае участие инструмента в исполнении конкретного жанра. Всё говорит о том, что упомянутый Поллуксом «спондеический авлос» относится именно ко второй группе терминологических образований.

Еще одним убедительным подтверждением инструментальной природы спондея может служить дошедший до нас популярный рассказ, призванный свидетельствовать о силе воспитательного воздействия музыки. В главе, посвященной образованию, будет приведен фрагмент из одного источника, повествующий о том как «музыкальный воспитатель» Дамон⁵⁵ музыкой в дорийском стиле смог остановить безобразия, творившиеся ватагой пьяных юношей⁵⁶. Согласно большинству других пересказов этого же сюжета героем события был не Дамон, а Пифагор, воздействовавший на юношей не дорийским стилем, а спондеическим⁵⁷. Так, Секст Эмпирик сообщает (*Sext. Empir. Adver. math. VI 7*):

Ὁ γοῦν Πυθαγόρας μεράκια ὑπὸ μέθης ἐκβεβακχευμένα ποτὲ θεασάμενος ὡς μηδὲν τῶν μεμνηότων διαφέρειν, παρήνευσε τῷ συνεπιχωμάζοντι τούτοις ἀλλητῆ τὸ σπονδεῖον αὐτοῖς ἐπαυλῆσαι μέλος τοῦ δὲ τὸ προσταχθὲν ποιήσαντος οὕτως αἰφνίδιον μεταβαλεῖν σωφρονισθέντας ὡς εἰ καὶ τὴν ἀρχὴν ἔνυφον.

Однажды, увидев неистовствовавших от опьянения юношей, которые не отличались от безумных, Пифагор упросил авлета, шествующего вместе с ними, сыграть им спондеический мелос. [Выполненное] указание [Пифагора] так подействовало, что [юноши] внезапно стали благоразумными, как если бы они были трезвыми сначала.

Ту же самую информацию можно найти и у другого римского писателя I века Фабия Квинтилиана: «Действительно, и мы узнали, что разбушевавшихся юношей, стремящихся к насилию в целомудренном доме, Пифагор успокоил, предложив тибистке изменить мелодии на *спондей*» (*nam et Pythagoran accepimus concitatos ad vim pudicae domui adferendam iuvenes iussa mutare in spondium modos tibicina sonposuisse. — Quint F. Instit. orat. X 10, 32*). В трактовке же Ямвлиха эта история выглядит так (*Jambl. De vit. pythag. 25*):

Λέγεται δὲ καὶ ἐπὶ τῶν ἔργων Πυθαγόρας μὲν σπονδειακῶ ποτὲ μέλει διὰ τοῦ ἀλλητοῦ κατασβέσαι τοῦ Ταυρομενίτου μεираκίου μεθύοντος τὴν λύσσαν, νύκτωρ ἐπικωμάζοντος τῆ ἐρωμένη παρὰ τοῦ ἀντεραστοῦ καὶ τὸν πυλῶνα, ἐμπιπρᾶναι μέλλοντος· ἐξήπτετο γὰρ καὶ ἀνεζωπυρεῖτο ὑπὸ τοῦ Φρυγίου ἀυλήματος. ὃ δὲ κατέπαυσε τάχιστα

Относительно же [его⁵⁸] деяний рассказывают, что Пифагор однажды спондеическим мелосом, [исполненным] авлетом, успокоил ярость пьяного тавроменийского⁵⁹ юноши, ночью с шумом пристававшего к своей возлюбленной перед воротами [дома] соперника, намереваясь поджечь [его], ибо он был возбужден и распада-

⁵⁵ О нем см. гл. VII, § 4.

⁵⁶ См. там же.

⁵⁷ См., например, фрагмент из *Boet. De instit. mus. I 1*, приведенный в томе I, гл. VI, § 2.

⁵⁸ То есть Пифагора.

⁵⁹ «Тавромений» (Tauromenium) — город на восточном побережье Сицилии.

ὁ Πυθαγόρας. ἐτύγγανε δὲ αὐτὸς ἀστρονομούμενος ἀπὸρὶ καὶ τὴν εἰς τὸν σπονδειακὸν μεταβολὴν ὑπέθετο τῷ ἀλλήτῃ, δι' ἧς ἀμελλητὶ κατασταλὲν κοσμίως οἴκαδε ἀπηλλάγη τὸ μειράκιον.

лен фригийской авлемой. Но Пифагор быстро остановил [его]. Случилось [так], что [именно тогда], в поздний [час], он занимался астрономией и порекомендовал авлету [сделать] модуляцию в спондеический [мелос]. Благодаря этому отрок, немедленно успокоившись, благопристойно удалился домой.

Следовательно, во всех этих фрагментах «функцию» благородного дорийского стиля выполняет сформировавшийся в области религиозных культов спондей. Как мы видим, при передаче сюжета речь идет только об авлосе. Это еще одно доказательство того, что под «спондеическим мелосом» подразумевалась богослужебная инструментальная музыка, предназначенная для исполнения авлосом.

Античное искусствоведение, признав спондеический стиль одной из важных форм богослужебной музыки, не могло не указать на «первого, который...» ввел ее в обиход⁶⁰: «Дион Хиосский, [как говорит] Менехм⁶¹, первый кифарил спондей Дионису» (Δίωνα δὲ τὸν Χίον τὸ τοῦ Διονύσου σπονδειὸν πρῶτον κίθαρίσαι Μέναιχμος. — *Athen.* XIV 638a, § 42). Во-первых, необходимо отметить, что это единственное сообщение об инструменталисте-струннике, игравшем в спондеическом стиле, и потому вызывает сомнение достоверность данной информации. К нему добавляется наивное стремление указать создателя столь многогранного феномена как стиль, который формируется в течение длительного исторического периода и в нем участвует не одно поколение музыкантов. Во-вторых, как и во всех остальных подобных случаях, источник не отделяет автора произведения и музыканта-исполнителя. Для норм того времени такая дифференциация была весьма проблемной⁶².

Вместе с тем последний из процитированных фрагментов Афиней содержит еще одно важное сообщение: оказывается, в музыкальном оформлении культа Диониса наряду с дифирамбом участвовал и инструментальный спондеический стиль. Это также весьма важно отметить как подтверждение уже вышеизложенных выводов: спондеический стиль использовался во многих культах.

Это обстоятельство дало повод позднему античному музыковедению попытаться понять, что собой представлял спондеический стиль с точки зрения музыкальной организации. Ведь теоретикам музыки было важно выявить принципы, на которых основывалась звуковысотная система данного стиля⁶³. Существует всего три памятника музыковедения, авторы которых обращаются к этой проблеме: это сочинения Псевдо-Плутарха (*Ps.-Plut.* De mus. 1135, § 11 и 1137, § 19), Вакхия (*Bacch. Isag. rog.* 101) и Аристида Квинтилиана (*Arist. Quint.* De mus. I 11). Последний из них после изложения большого раздела, посвященного сложным категориям теории музыки и нотации, пишет:

⁶⁰ Об этом аспекте античного музыковедения уже неоднократно упоминалось. См., например: гл. I, § 1–3 и § 5; гл. II, § 3, 5 и 6; гл. III, § 2–4 и другие.

⁶¹ Менехм Сикионский — историк IV века до н. э.

⁶² Этот вопрос также уже обсуждался. См. гл. III, § 3; гл. IV, § 2.

⁶³ Как известно, в системе античной метрики также присутствует категория «спондея», но она не имеет почти никакого отношения к музыке.

ῤητέον λοιπὸν περὶ ἐκλύσεως σπονδειασμοῦ τε καὶ ἐκβολῆς· καὶ γὰρ τούτων διαστημάτων ἡ χρειαὶ πρὸς τὰς διαφορὰς τῶν ἁρμονιῶν παρείληπτο τοῖς παλαιοῖς. ἔκλυσις μὲν οὖν ἐκαλεῖτο τριῶν διέσεων ἄσυνθέτων ἄνεσις, σπονδειασμὸς δὲ ἡ ταῦτοῦ διαστήματος ἐπίτασις, ἐκβολή δὲ ε διέσεων ἐπίτασις· ταῦτα δὲ καὶ πάθη τῶν διαστημάτων διὰ τὸ σπάνιον τῆς χρήσεως προσηγορεῦετο.

Наконец необходимо сказать о спондейасмосе, эклисисе и экболе, и [каково] было использование этих интервалов древними для различных гармоний. Эклисисом называлось нисхождение на три несоставных диесиса⁶⁴, а спондейасмосом — восхождение на такой же интервал. Экбола же — восхождение на пять диесисов. Они были названы «необычными» из-за редкого их использования.

В этом тексте обсуждаются интервалы, один из которых называется «спондиасмос» (σπονδειασμός), то есть «спондеический», что дает основание рассматривать его как характерный для спондеического стиля. А коль скоро в одном ряду с ним упоминаются «эклисис» и «экбола», то возникает предположение, что подобные интервальные образования составляли особенности того же спондеического стиля. Поскольку звуковысотная система любой музыкальной организации в античном музыкознании всегда выражалась посредством звукоряда, то появляется мысль, что перечисленные интервалы составляют своеобразие спондеического звукоряда.

Если следовать пифагорейскому пониманию *диесиса* (полутон), то *спондиасмос* — восходящий интервал величиной в полтора тона (сумма трех полутонов), а эклисис (ἢ ἐκλυσις — буквально: «освобождение») — такой же, но нисходящий. Экбола (ἢ ἐκβολή — буквально: «выбрасывание») в этом случае — шаг вверх на чистую кварту (то есть на пять полутонов).

Известны ли в античном музыкознании подобные интервальные образования?

Последний из указанных интервалов охватывает ладовый объем тетрахорда, полностью соответствующий нормам античного музыкального мышления. Что же касается спондиасмоса и эклисиса, равных величине в полтора тона, то в древней теории музыки зарегистрирован «энгармонический лад», который в верхней части своего звукоряда содержит именно такой интервал:

$$\begin{array}{cccc}
 h & c & des & e \\
 \frac{1}{2} \text{ т.} & \frac{1}{2} \text{ т.} & 1,5 \text{ т.} &
 \end{array}$$

Если же использовать «аристоксеновский» вариант величины диесиса в $\frac{1}{4}$ тона, то тогда спондиасмос и эклисис будут составлять интервал, который на четверть меньше тона, а экбола — расстояние, превышающее тон на ту же величину. Звукоряды с подобными интервалами не зарегистрированы в античной теории музыки.

Значит, если совместить все рассмотренные данные, касающиеся спондеического стиля, то нужно предполагать, что он мог выражаться энгармоническим ладом. Однако степень справедливости такого вывода зависит от достоверности сведений, представленных в позднем античном музыкознании и зафиксированных в трактате Аристиды Квинтилиана. Ведь материалы, связанные с данным вопросом, дошли до нас из источника, созданного чуть ли не на закате Античности, тогда как в ранних памятниках они отсутствуют. Это необходимо учитывать.

⁶⁴ Подробнее о разновидностях составных и несоставных интервалов см. том I, гл. IV, § 2 «а» и «б»; § 3 «г»; § 4 «в», а о диесисе — том. I, гл. IV, § 2 «а»; § 4 «а».

Во всяком случае сопоставление спондеического стиля с самым сложным для восприятия энгармоническим ладом (ἐναρμόνιον γένος — буквально: «созвучный лад», «стройный лад») весьма показательно. Вне зависимости от того, соответствовало ли такое сравнение подлинному положению, оно свидетельствует о «почитании» спондеического стиля как своеобразного выражения музыкальной сферы религиозной жизни. Иногда даже упадок нравов в обществе рассматривался как следствие «увлеченности не спондеическими из мелосов или [других] сочинений» (ὕπὸ τῆς ἐς τὰ μὴ σπουδαῖα τῶν μελῶν ἢ ποιημάτων φιλοχωρίας. — *Arist. Quint. De mus.* II 6). В таких случаях спондеический стиль выступает как олицетворение всей почитаемой богослужбной музыки. Но, как было указано выше, приведенные сохранившиеся сведения явно позднего происхождения, тогда как на ранних исторических этапах понимание культовой музыки было иным. Чтобы убедиться в этом, достаточно вспомнить сообщения о музыке, сопровождавшей дионисийские обряды.

§ 3

Просодия и просодий

Продолжая анализировать свидетельства, отражающие музыкальные аспекты религиозного быта, необходимо остановиться на таком важном жанре, как ἡ προσῳδία («просодия»). Этот термин состоит из префикса *pros*, обозначающего «направление» и «смежность, а также видоизмененного варианта существительного» ἡ ᾠδή — «песня». Таким образом ἡ προσῳδία — «то, что совершается под песню», «то, что осуществляется в сопровождении пения».

Однако нужно иметь в виду, что этот термин использовался в двух сферах: в научной и музыкально-богослужбной.

В грамматике он обозначал организацию системы ударных и безударных слогов. Как утверждают филологи, в древнегреческом языке акцентный слог предполагал повышение высотного уровня звучания гласных и его понижение в безударных. Трудно сказать, насколько такое понимание отражает языково-речевую действительность Античности, но подобное значение просодии признавали не только филологи, но и гармоники. Аристоксен говорил о «некоем речевом звучании, состоящем из просодий, так как в природе разговора [используется] повышение и понижение» (λογῶδες τι μέλος, τὸ συγκείμενον ἐκ τῶν προσῳδιῶν τῶν ἐν τοῖς ὀνόμασιν φυσικὸν γὰρ τὸ ἐπιτείνειν καὶ ἀνιέναι ἐν τῷ διαλέγεσθαι. — *Aristox. Elem. harm.* P. 23). Спустя много столетий эту же мысль повторил анонимный автор (*Anon. De mus.* 45):

Τοῦ μέλους τὸ μὲν ἐστὶ λογῶδες, τὸ δὲ μουσικόν. λογῶδες μὲν οὖν ἐστὶ τὸ συγκείμενον ἐκ τῶν προσῳδιῶν τῶν ἐν τοῖς ὀνόμασι, φυσικὸν γὰρ τὸ ἐπιτείνειν τε καὶ ἀνιέναι τὴν φωνὴν ἐν τῷ διαλέγεσθαι

Существует мелос речевой и музыкальный. Речевой образован из просодий в словах, ибо естественно, что голос при разговоре повышается и понижается.

К чести античных теоретиков музыки они не называли это качество речи «музыкальным», как это делают современные филологи⁶⁵, поскольку хоро-

⁶⁵ Так, описывая особенности древнегреческого ударения, один из подлинно серьезных и основательных исследователей этой проблемы писал: «...ударение не имело

шо известно, что не всякое повышение или понижение звучания является музыкальным.

Термин ἡ προσῳδία в применении к особенностям акцентуации в таком же значении перешел и к латиноязычным авторам (*Aul. Gel.* XIII 6):

Quid veteres Latini dixerint quas Graeci προσῳδίας appellant.

Quas Graeci προσῳδία dicunt, eas veteres docti tum notae vocum, tum moderamenta, tum accentuunculas, tum voculationes appellabant...

Как древние латины⁶⁶ называли то, что греки называют *просодией* [?]

То, что греки называют *просодией*, древние ученые называли то видами речений, то регулировкой [произношения], то акцентуацией, то особыми произнесениями⁶⁷.

Использование ἡ προσῳδία в музыкально-богослужебной сфере было весьма разнообразным. Однако при знакомстве с источниками, освещающими своеобразие этого жанра, нужно иметь в виду некоторую специфику текстов.

Дело в том, что наряду с ἡ προσῳδία часто использовался другой термин, также звучавший как «просодия» — τὰ προσῳδία и представляющий собой форму множественного числа от τὸ προσῳδίων («просодий»). Это слово состоит также из вышеуказанного предлога προσ и трансформированного варианта существительного ἡ ὁδός — «путь», «дорога». Значит, в данном случае τὸ προσῳδίων («просодий») подразумевает «то, что совершается на дороге». В результате одинаковое звучание двух разных гласных — ω («омега») и ο («омикрон») — послужило первой причиной «взаимозаменяемости» их слухового восприятия. Вторая же была обусловлена тем, что оба они обозначали весьма близкие явления. Как будет продемонстрировано несколько ниже, слово τὰ προσῳδία обозначало «шествия по дороге», а ἡ προσῳδία — «шествие с пением». Поэтому нет ничего удивительного, что детали письменной фиксации столь близких по семантике и фонетике определений способствовали смысловому «перекрещиванию» терминов.

динамического характера и являлось, стало быть, музыкальным». Далее в той же публикации можно прочесть: «В языках с музыкальным ударением слово имеет тональное движение, свою мелодию...» (*Тронский И. М.* Древнегреческое ударение. М.; Л., 1962. С. 34). Такие высказывания будут появляться до тех пор, пока классическая филология будет оставаться гегемоном в исследовании многих областей античной цивилизации.

⁶⁶ Латины — италийские племена, заселявшие область, расположенную между Тирренским морем, Этрурией и Кампанией и именовавшуюся «Латий» (Latium). Центром Латия был Рим. Согласно преданию латины и сабины (Sabini — племя, занимавшее пространство между реками Тибр, Атернус и Ания) основали Рим (754/753 годы до н. э.).

⁶⁷ Безусловно, перевод этого фрагмента представляет определенную трудность, так как подразумеваемая в тексте семантика таких терминов, как moderamenta и accentuuncula, очевидно утрачена. В предлагаемом здесь переводе значение всех латинских терминов «приспособлено» (конечно, по мере возможности) к греческому первоисточнику — προσῳδία, от которого они «отталкиваются». Об этом свидетельствует и недавно опубликованный перевод этого источника: «То, что греки называют προσῳδία («просодии»), древние ученые называли либо notae vocum (метками звуков), либо moderamenta (средствами регулировки), либо accentuunculae (легкими ударениями), либо voculationes (модуляциями)» (*Авл Геллий.* Аттические ночи. Книги XI–XX. Перевод с латинского под общей редакцией А. Я. Тыжова, А. П. Бехтер. СПб., 2008 [далее — *Авл Геллий.* Аттические ночи] С. 84.)

Так, например, в энциклопедии «Суда» можно прочесть: πρόσοδια: ὕμνοι (Suid. Lex. s. v.), то есть «просодии — [это] гимны», хотя, строго говоря, в запечатленном на письме τὸ πρόσοδια нет ничего, указывающего на пение. То же самое можно отметить и в словаре Гесихия: «просодий — песня, содержащая гимн [в честь] бога» (πρόσοδιον: ᾠδή, θεοῦ ὕμνον περιέχουσα. — Hesych. s. v.). В действительности же написанное слово τὸ πρόσοδιον подразумевает только «то, что совершается на дороге». Более того, в некоторых источниках под одним термином регистрируются оба значения. Например, в энциклопедия «Суда» так описывается семантика обсуждаемых терминов (Suid. Lex. s. v.):

Πρόσοδια: ἀπὸ τῶν πρόσοδων. οὕτω δὲ ἔλεγον τὰς προσαγομένους τοῖς θεοῖς πομπάς. καὶ πρόσοδια τὰ εἰς πανηγύρεις, θεῶν ποιήματα παρὰ λυρικῶν λεγόμενα.

[Слово] «просодия» [произошло] от тех действий, которые совершаются на дорогах⁶⁸. Так называли шествие ведомого к богам. Просодии, [это] и так называемые сочинения лириков для прославлений богов.

Первые два предложения этого фрагмента посвящены исключительно шествиям и только во втором упоминаются «сочинения лириков», поющие во время движения колонны. То же самое можно отметить и в определении Прокла (Procl. Chrest. 10):

Ἐλέγετο δὲ τὸ πρόσοδιον, ἐπειδὴν προσί-
ασι τοῖς βωμοῖς ἢ ναοῖς, καὶ ἐν τῷ προ-
σωιέναι ἦδετο πρὸ αὐλόν. ὁ δὲ κυρίως
ὕμνος πρὸς κιθάραν ἦδετο ἐστῶτων.

Просодием называлось [такое дей-
ство], когда подходя к жертвенному
алтарю и при шествии поют в сопро-
вождении авлоса. Гимн же в основ-
ном, как было установлено, пелся под
кифару.

Здесь также τὸ πρόσοδιον указывает на то, что в процессе описываемого культового шествия его участники одновременно и поют в сопровождении авлоса или кифары.

Таким образом, нужно прийти к выводу, что для определения изучаемого сейчас богослужебного жанра применялись оба термина: и «просодия» (ἢ πρόσοδια), и «просодий» (τὸ πρόσοδιον).

При знакомстве с приведенным фрагментом Прокла следует обратить внимание на свидетельство о разнице инструментального аккомпанемента для двух жанров — просодии и гимна. Действительно, именно авлос почти всегда упоминается в связи с просодией. Вместе с тем у Поллукса можно найти другое толкование (Polluc. 64):

Πλάτων γὰρ ἐστὶν ὁ ὀνομάζειν οὕτω
δοκῶν ... τὰς πρὸς κιθάραν ᾠδὰς πρόσοδι-
ας ἀρέσκει καλεῖν.

Платон, размышляя так об [этом]
названии, ... склонен называть про-
содии песнями в сопровождении ки-
фары.

Это крайне редкое высказывание и, скорее всего, оно не отражает подлинное положение дел. Ведь каждому должно быть совершенно очевидно: если просодия действительно представляла собой шествие большого числа людей к алтарю для совершения жертвоприношения, то звук авлоса на «открытом» пространстве по своим динамическим возможностям больше соответ-

⁶⁸ Здесь оборот ἀπὸ τῶν πρόσοδων специально передается «описательно» (τὸ πρόσοδιον = πρὸς + ἡ ὁδός — «дорога», «путь»), для пояснения деталей семантики терминов.

ствовал сложившейся акустической ситуации, чем кифара, звучание струн которой могло «потеряться» во время такого ритуального действия. В таком случае ἡ προσῳδία понималась как «то, что совершается в сопровождении звучания».

Интересна еще одна сторона сообщений, связанных с просодией: ни в одном источнике нет информации о том, что во время ее исполнения что-то распевалось. Поэтому складывается впечатление, что нередко речь идет исключительно об инструментальном жанре. Такой вывод частично подтверждается словами Поллукса: «Некоторые называли эмбатерийные авлосы [характерными] для просодий» (ἔνιοι δὲ καὶ ἐμβατηρίους αὐλοὺς ὠνόμασαν τοὺς ἐπὶ τοῖς προσοδίοις. — *Polluc.* 82). Семантика термина ἐμβατήριος («походный», «маршевый»), восходящего к глаголам ἐμβαίνω («идти», «продвигаться») и ἐμβατεύω («вступать», «проходить»), не вызывает никаких сомнений. Поэтому при его появлении в музыкальном контексте сразу же возникает полностью оправданная ассоциация не столько с особой ритмической организацией («эмбатерий» не зарегистрирован в античной метрике), сколько с характером музыки. Так, в источниках упоминаются (*Athen* XIV 630, § 28):

πολημικοὶ δ' εἰσὶν οἱ Λάκωνες, ὧν καὶ οἱ υἱοὶ τὰ ἐμβατήρια μῆλη ἀναλαμβάνουσιν, ἅπερ καὶ ἐνόπλια καλεῖται.

воинственные лаконцы, сыны которых исполняют *эмбатерийные мелодии*, называющиеся и *эноплиевыми*.

«Эноплий» (ὁ ἐνόπλιος) — особый ритм, который упорядочивал шаг при движении и всегда использовался либо во время шествий либо в воинских танцах. Ксенофонт, наблюдавший за процессией воинов, писал (*Xenoph.* *Anab.* VI 1, 4–13):

πρὸ τὸν ἐνόπλιον ρυθμὸν αὐλούμενοι καὶ ἐπαίανισαν καὶ ὠρχήσαντο ὥσπερ ἐν τοῖς πρὸς τοὺς θεοὺς προσόδους.

Авлируя в ритме *эноплий*, они пели *пеан* и танцевали, как в просодиях, посвященных богам.

Нечто подобное зафиксировано и в Спарте (*Plut.* *Inst.* Lac. 238 b–c, § 16):

καὶ οἱ ἐμβατήριοι δὲ ρυθμοὶ παρορμητικοὶ ἦσαν πρὸς ἀνδρείαν καὶ θαρραλεότητα καὶ ὑπερφόνησιν θανάτου, οἷς ἐχρῶντο ἔν τε χοροῖς τε καὶ πρὸς αὐλόν, ἐπάγοντες τοῖς πολεμίοις.

воодушевляющие *эмбатерийные ритмы* существовали для [выработки] мужества, отваги и презрения к смерти; отправляющиеся в сражения исполняли их *хорами* и под *авлос*

Иначе говоря, эноплий всегда выражал то движение, которое в современных европейских языках квалифицируется как «марш» (англ. march; немец. Marsh; франц. marche; итал. marcia)⁶⁹. Упомянутый выше «эмбатерий» — его отражение в характере музыки.

Таким образом, все говорит о том, что просодия нередко представляла собой инструментальное сопровождение культового шествия особого характера, не отличавшегося смиренностью и направлявшегося к алтарю для совершения акта жертвоприношения. Однако не исключено, что такое шествие могло проводиться и под пение.

⁶⁹ Конечно, это не означает, что античное «эмбатерийно-эноплиево движение» было идентично современному четырехдольному маршевому ритму. Оно могло представлять собой любую ритмическую организацию, способствовавшую аналогичной задаче, но соответствующую бытовавшему тогда характеру требуемого движения. Этот вопрос музыкальному антиковедению еще предстоит изучить.

Павсаний, описывая «обслуживающий персонал» одного из таких алтарей в Элиде⁷⁰, рассказывает (*Paus. Gr. descr. V 15, 10–11*):

Μέλει δὲ τὰ ἐς θυσίας θεηκολότῳ, ὃς ἐπὶ μὴνὶ ἐκάστῳ τὴν τιμὴν ἔχει, καὶ μάντεσι, καὶ σπονδοφόροις, ἔτι δὲ ἐξηγητῆ τε καὶ ἀύλητῆ, καὶ τῷ ξυλοεῖ.

Эти жертвоприношения сохраняются жрецом (который выполняет [обязанности своего] сана в течение каждого месяца), прорицателем и теми, кто разносят чашу для возлияний, а еще толкователем [предзнаменований], авлетом и дровосеком⁷¹.

Таким образом, авлет был законным участником языческого «клира», где каждый исполнял свои обязанности: жрец читал молитву и непосредственно осуществлял жертвоприношение; прорицатель, наблюдая за особенностями огня и дыма, предсказывал, когда и как жертва будет принята богом. Специальный служитель подавал жрецу ладан, пшеницу, мед, вино, оливковые ветки и прочие вещи; дровосек готовил костер, а авлет создавал музыкальное оформление всего ритуала.

Каждый из них именовался «тимеликский» (θυμελικός — «алтарный», «находящийся при жертвенном алтаре», от ἡ θυμέλη — «алтарь», «жертвенник»).

§ 3

Инструментальное сопровождение

Необходимо отметить, что инструментальное начало как в качестве аккомпанемента, так и в форме автономной разновидности музыкального искусства всегда играло важную роль в культовых службах. Более того, все попытки обнаружить какой-либо музыкальный жанр этой сферы жизни античного общества без инструментального сопровождения ни к чему не привели. Поэтому важно обратить внимание на тех, кто выполнял эту многогранную работу.

Анализ всего комплекса материалов показывает, что ведущую роль здесь играли авлосы, хотя в сохранившихся источниках упоминаются также и «кифаристы»⁷². Так, например, в надписи из Афродисиады⁷³ отмечен «киклический кифарист» Мелитон (Μελίτω[v]), то есть музыкант, сопровождавший богослужения, проходившие вокруг алтаря⁷⁴.

В римскую эпоху большое значение приобрели *гилеросальпингисты* (οἱ ἱεροσαλπιστές), то есть «священные сальпингисты» (οἱ ἱερεῖς σαλπιστές), поскольку участвующий «в священных обрядах [назывался] *священносаль-*

⁷⁰ Элида (Ἠλῖς) — название области, располагавшейся в восточной части Пелопоннеса, и наименование ее главного города.

⁷¹ Остается только сожалеть, что Павсаний буквально прерывает этот важный по информации фрагмент своего текста такими словами: «...а какие гимны они поют, то мне целесообразно не вводить этого в [свое] повествование» (καὶ ὕμνους ὁποῖους ἄδουσιν, οὗ με ἦν εἰκὸς ἐπεισαγαγέσθαι καὶ ταῦτα ἐς τὸν λόγον. — *Ibid.*).

⁷² Как уже указывалось, под этим термином зачастую подразумевались все исполнители на струнных инструментах.

⁷³ Название Ἐφροδισιάς носили приморский город и остров в Киренаике, а также приморский город в Киликии.

⁷⁴ Στέφανος № 1634. Исследователи не могут датировать эту надпись, и эпоха жизни Мелитона остается пока неизвестной.

пингистом» (ὁ δ' ἐπὶ τοῖς ἱεροῖς ἱεροσαλπικτής. — *Polluc.* IV 87). Очевидно решающим фактором для богослужебного использования этого инструмента послужила важная роль армии в жизни древнеримского общества. Действительно, в силу многих обстоятельств сальпинга была востребована в войсках больше всех остальных инструментов⁷⁵. А когда страна подвержена милитаризации, то весьма скоро многие стороны военного обихода входят в гражданскую жизнь. Так, в списке служащих города Регия, датирующимся I веком, зарегистрирован гиеросальпингист Гай Юлий Регийский (Γ. Ἰούλιος Ῥηγίνοϛ)⁷⁶. В перечне юношей из Эфеса, относящемся ко II веку, отмечено два гиеросальпингиста: Парасий (Παράσιος) и Помпей Элий Симфор (Πο. Αἴλιος Σύμφορος)⁷⁷, а в документах III века из Фессалоник и Олинфа⁷⁸ — Севир, сын Иеракса (Σευήροϛ Ἰέρακοϛ) и Сеовер (Σεούηροϛ)⁷⁹.

Но, конечно, самая многочисленная группа имен музыкантов-«духовиков», дошедших до нашего времени, это авлеты и их коллеги из культовой сферы — *гиеравлы* (οἱ ἱεραῦλεϛ, от ὁ ἱεραύληϛ — «гиеравл», и ἱερός — «священный»). Она уцелела в памятниках II–III веков: Никон (Νίκων), Афродисий, сын Эпафродита, пэаниец⁸⁰ (Ἀφροδίσιος Ἐπαφροδίτου Παϊανιεύϛ), Гермодор Афинский (Ερμόδοροϛ Ἀθηναίοϛ), Спендон, сын Евпраксида, афинянин (Σπένδων Εὐπραξίδου, Ἀθηναίοϛ)⁸¹. Судя по всему это были музыканты, служившие при храмах, хотя не исключено, что они могли участвовать и не в культовых мероприятиях⁸².

Весьма уважаемы были музыканты, носившие титул «гиероник» (ὁ ἱερονίκηϛ). Так называли тех, кто одерживал победы на священных *агонах*. Как правило, этот термин относился к участникам многих конкурсов, зарекомендовавших себя настоящими профессионалами. Одним из них был кифарод Публий Элий Агатемер (Π. Αἴλιος Ἀγαθήμεροϛ), упомянутый в эпиграфическом памятнике из лаконского селения Афродисии, датирующемся II–III веками⁸³. Кроме того, имя этого Агатемера появляется в аналогичном документе, посвященном кифароду Гаю Антонию Септимию Поплию (Γ. Ἀντ. Σεπτίμιοϛ Πόπλιοϛ). Очевидно какое-то время Агатемер состоял при нем «фонаском» (ὕπὸ φωνασκόν)⁸⁴ и занимался с ним вокальными упражнениями. Кроме того он здесь представлен как «известный композитор» (μελοποιὸϛ ἔνδοξοϛ). Столь же многочисленными победами отличались и другие гиероники: сальпингист времен императора Клавдия (41–54 годы) Аполлоний Ламптриец (Ἀπολλώνιοϛ Λαμπτρεύϛ, то есть из дема Ламптры — Λαμπτραί)⁸⁵ и кифарод из Афродисии Марк Валерий Эпафродит (Μάρκοϛ

⁷⁵ Подробнее об этом см. гл. VI (passim).

⁷⁶ *Στέφανηϛ* № 1275.

⁷⁷ *Ibid.* № 2003 и № 2323.

⁷⁸ Олинф (Ὀλυνθος) — город в Халкидике, то есть на полуострове, расположенном между Термейским и Стримонским заливами. Здесь была обнаружена надгробная надпись с именем одного из этих музыкантов (см. следующую сноску).

⁷⁹ *Στέφανηϛ* № 2251 и 2264.

⁸⁰ То есть уроженец аттического дема Пэания (Παϊανία) в аттической филе Пандиониде (Πανδιονίϛ).

⁸¹ *Στέφανηϛ* № 1876, 494, 901, 1555. Номера даны в том порядке, в котором соответствующие имена перечисляются в тексте.

⁸² См. также перечень «спондавлов», упомянутых в § 2 данной главы.

⁸³ Греческий текст по изд.: *Στέφανηϛ* № 850.

⁸⁴ *Στέφανηϛ* № 2121.

⁸⁵ *Ibid.* № 264.

Οὐαλέριος Ἐπαφρόδειτος, Ἀφροδισιεύς⁸⁶. Последнему посвящены такие строки в эпиграфическом памятнике:

<Ἦ βουλὴ καὶ ὁ δῆμος> καὶ γερουσία
ἔτειμήσαν Μ. Ο. Ἐ., γένει καὶ παιδείᾳ
διαφέροντα, κιθαρωδὸν ἱερονείκην πλει-
στονείκην παράδοξον, υἱὸν Μάρκου Οὐ-
αλερίου Ναρκίσσου, πολέιτου καὶ βου-
λευτοῦ ἀπὸ προγόνων καὶ ἐν πολλοῖς τὴν
πατρίδα εὐεργετοῦντος. Τὴν δὲ ἀνάσ-
τασιν τοῦ ἀνδριάντος πεποιῆσθαι Οὐ-
αλέριον Νάρκισσον τὸν πατέρα.

<Совет, народ и герусия>⁸⁷ воздают почести Марку Валерию Эпафродиту, кифароду, гиеронику, выдающемуся плистонику⁸⁸, отличающемуся родом и воспитанием, сыну Марка Валерия Наркисса, — гражданина, булевта⁸⁹ со времен прародителей, совершающего благодеяния для многих в отечестве. [Решили], чтобы была создана скульптура [самого] отца — Марка Валерия Наркисса.

Нашему современнику трудно понять, почему за заслуги сына памятник возводят отцу. В этом заключается одно из многочисленных отличий норм общественного сознания, сформировавшихся в эпохи, отдаленные друг от друга громадным историческим расстоянием. Для Античности успехи сына квалифицировались как достижения отца в методах воспитания, которому придавалось особое значение.

Необходимо отметить, что часть общества смотрела на этих музыкантов не только как на некий необходимый аксессуар культа, но и как на мастеров, которые в процессе богослужения излечивают людей. Ведь некоторые искренне верили, что участие в культовом обряде способствует выздоровлению больных. Так, даже Платон не был безразличен к этой идее (*Plat. Leg. VII 791a*).

τοὺς δ' ἐγρηγορότας ὀρχουμένους τε καὶ
αὐλουμένους μετὰ θεῶν, οἷς ἂν καλ-
λιεροῦντες ἕκαστοι θύωσι, κατειργάσατο
ἀντὶ μανικῶν ἡμῖν διαθέσεων ἕξεις ἔμ-
φρονας ἔχειν.

Бодрствующие, танцую и авлирую вместе с богами, которым каждый совершал жертвоприношения, [достигали того, что] вместо безумных состояний к нам приходило [другое], несущее благоразумие.

Как все религиозные люди, Платон и его современники искренне верили в терапевтические возможности искусства во время богослужений (*Ibid. 790e*):

αἱ τῶν ἐκφρόνων βακχειῶν ἰάσεις, ταύτη
τῇ τῆς κινήσεως ἅμα χορεία καὶ μούσῃ
χρῶμεναι.

Излечение обезумевших от вакхического буйства осуществляется тем же [способом] — одновременным движением танца и музыки⁹⁰.

⁸⁶ *Ibid.* № 850.

⁸⁷ Совет старейшин.

⁸⁸ ὁ πλειστονείκης (от πλεῖστος, superlativus к πολύς — «самый многочисленный» и ἡ νίκη — «победа») обозначение некоего рекордсмена по числу побед на самых различных конкурсах. παράδοξος — буквально: «парадоксальный». По одному из предположений, возможно, этот термин подразумевает музыканта, одержавшего две победы в один день (см.: *Merkelbach R. Über ein episches Dekret für einen Athleten aus Aphrodisias und über den Athletentitel παράδοξος // Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik. 1974. № 14. S. 93–96*). Трудно сказать насколько такое предположение верно, поэтому в предлагаемом переводе оно представлено простым прилагательным «выдающийся».

⁸⁹ «Булевт» (ὁ βουλευτής) — член государственного совета.

⁹⁰ По тексту: «хороводом и музой». Это один из достаточно распространенных случаев, когда «Муза» выступает в значении «музыка».

Все это вместе взятое способствовало тому, что к музыкантам, работавшим в культовой сфере, относились не столь презрительно, как это обычно бывало (особенно к авлетам). Конечно, не следует думать, что речь идет о каком-то уважении, но во всяком случае в источниках не удалось обнаружить ничего пренебрежительного. Более того, если верить легенде, то в архаичные времена не пускали в храмы авлетов, участвовавших в мероприятиях, недостойных порядочного человека. Так, у Плутарха можно прочесть (*Plut. Aet. Gr.* 297d, § 28):

Τί δήποτε παρὰ Τενεδίοις εἰς τὸ τοῦ Τένου ἱερὸν οὐκ ἔξεστιν ἀλλήτην εἰσελθεῖν

ἢ ὅτι τῆς μητριᾶς τὸν Τένην διαβαλοῦσης ὡς βουλόμενον αὐτῇ συγγενέσθαι Μόλπος ὁ ἀλλήτης τὰ ψευδῆ καταμαρτύρησεν αὐτοδί

Здесь явно присутствует «говорящее имя»: «Мольп» — указание на песне-пляску, то есть на жанр⁹³, который, по соображениям создателей легенды, мог быть связан с попойками и прочим непристойным времяпрепровождением. Поэтому нет ничего удивительного, что именно участник такого действия должен был совершать порочные поступки и, в частности, лжесвидетельствовать. Не исключено, что в этом предании отражено отношение к некультовым авлетам.

Но одновременно с этим рассказом в наследии того же автора сохранилась иная легенда, демонстрирующая уже отношение к другой группе авлетов — служителям культов. Она говорит о том, что даже своей деятельностью вряд ли они добились каких-либо особых знаков внимания от общества римской империи (*Plut. Aet. Rom.* 277e–278a, § 55):

Ἐὰν τί ταῖς Ἰανουαρίαις εἰδοῖς παριέναι δέδοται τοῖς ἀλλήταις τὴν πόλιν ἐσθῆτας γυναικείας φοροῦντας; ἢ διὰ τὴν λεγομένην αἰτίαν;

μεγάλας γὰρ ὡς ἔοικε τιμὰς ἔκαρποῦντο, τοῦ βασιλέως Νομᾶ δόντος αὐτοῖς διὰ τὴν πρὸς τὸ θεῖον ὀσιότητα ταύτας δ' ὕστερον ἀφαιρεθέντες ὑπὸ τῆς ἀνθουπατικῆς δεκαδαρχίας ἀπεχώρησαν

Почему когда-то у тенедосцев⁹¹ авлету не разрешалось входить в храм Тена..?

Потому ли, что когда мачеха оклеветала Тена⁹², как желающего совокупиться с ней, авлет Мольп лжесвидетельствовал [против] него...

«Почему в январские Иды⁹⁴ авлетам дается [право] ходить по городу одетыми в женские одежды?»

Разве [это не произошло] согласно объясняемой всеми причины?

Ведь, как кажется, они⁹⁵ получили большие почести, когда царь Нума⁹⁶ предоставил [их] им за участие в богослужении. Позже, посредством консульских [постановлений] децем-

⁹¹ То есть у жителей небольшого острова Тенедос, расположенного у западного побережья Троады (древнее название полуострова, расположенного на северо-западе Малой Азии и вдающегося в Эгейское море).

⁹² Тен — сын Кикна, одного из мифологических героев.

⁹³ О жанре «мольпа» см. гл. I, § 1.

⁹⁴ «Иды» (αἱ εἰδοί от лат. *idus*, происшедшее от от этрусского *iduaire* — «делить») — 13 или 15 день каждого месяца римского календаря, его середина, считавшаяся временем полнолуния. Этот день был посвящен Юпитеру и в качестве жертвы ему приносили овцу.

⁹⁵ Авлеты.

⁹⁶ Нума, Помпилий (*Numa Pompilius*) — согласно легенде второй царь Древнего Рима. Принято считать, что он мог править на рубеже VIII–VII веков до н. э.

ἐκ τῆς πόλεως. ἦν οὖν ἐπιζήτησις αὐτῶν
καί τις ἤπτετο δεισιδαμονία τῶν ἱερέων
ἀναυλα θυόντων. ἐπεὶ δὲ οὐκ ἐπείθοντο
μεταπεμπομένοις ἀλλ' ἐν Τιβοῦρι διέτρι-
βον.

ἀνὴρ ἀπελεύθερος κρύφα τοῖς ἄρχουσιν
ἐπηγγείλατο κατὰζειν αὐτούς. καὶ
παρασκευάσας θοίνην ἄφθονον ὡς τε-
θυκῶς θεοῖς ἐκάλεσε τοὺς αὐλητὰς· καὶ
γύναια παρῆν ἅμα τῷ πότῳ καὶ παννυχίς
συνεκροτεῖτο παιζόντων καὶ χορευόντων.

εἶτ' ἐξαίφνης ὁ ἄνθρωπος ἐμβαλὼν λόγον
ὡς τοῦ πάτρωνος ἐπιόντος αὐτῷ καὶ
ταραττόμενος συνέπεισε τοὺς αὐλητὰς
ἀναβάνας ἐφ' ἀμάξας δέρρεσι κύκλω
περικαλυπτομένας εἰς τὸ Τιβοῦρι κομί-
ζεσθαι. τοῦτο δ' ἦν ἀπάτη παριαγαγὼν
γὰρ τὰς ἀμάξας οὐ συνορώντας αὐτοὺς
διὰ τὸν οἶνον καὶ τὸ σκότος ἔλαθεν εἰς
Ῥώμην καταγαγὼν ἅπαντας ἔωθεν.

ἐτύγχανον δ' οἱ πολλοὶ διὰ τὴν παννυχί-
δα καὶ τὸν πότον ἐν ἐσθῆσιν ἀνθηναῖς
καὶ γυναικείαις ὄντες. ὡς οὖν ἐπέισθη-
σαν ὑπὸ τῶν ἀρχόντων καὶ διηλλάγησαν,
ἐνομισθὴ τὴν ἡμέραν ἐκείνην οὕτως
ἀμπεχομένους σοβεῖν διὰ τῆς πόλεως.

Пусть это предание сейчас выглядит как некий фарс, но оно явно отражает сформировавшееся воззрение, что без инструментальной музыки невозможно богослужение. Поэтому, несмотря на все «недостатки» образа жизни музыкантов, они были той группой людей, которая обслуживала важную сферу. Задача же общества состояла в том, чтобы ограничить их деятельность лишь теми пределами, в которых она необходима. Именно та-

⁹⁷ Децемвиры (decem viri — «десять мужей») — в Древнем Риме коллегия из десяти человек, работавшая над сводом законов и следившая за их исполнением.

⁹⁸ То есть оставшихся в городе децемвиров.

⁹⁹ Именно так пришлось перевести οὐκ ἐπείθοντο («не упростили»).

¹⁰⁰ Тибур (Tibur) — город в Латии, на реке Аниен (Anio), притоке Тибра.

¹⁰¹ То есть вольноотпущенник.

¹⁰² Греческое ὁ πάτρων транслитерация латинского patronus («защитник», «покровитель»).

¹⁰³ То есть в женских одеждах.

виры⁹⁷ лишили их [почестей и музыканты] ушли из города. [Таково] было их⁹⁸ стремление и [в городе возникла] некая богобоязненность, [поскольку] священные жертвоприношения [остались] без авлосов. Посланным [за ними] не удалось их уговорить⁹⁹ [вернуться] и они остались в Тибуре¹⁰⁰.

[Некий же] вольноотпущенник тайно пообещал архонтам вернуть их. Устроив богатый пир, он призвал авлетов как бы для священного жертвоприношения. [Там] присутствовали женщины и одновременно с выпивкой [во время] ночного празднества [все] пеанствовали и танцевали.

Затем [этот] человек¹⁰¹ вбежал [в комнату] говоря, что к нему пришел патрон¹⁰² и, приведя [гостей] в замешательство он ввел авлетов [в панику], посадил [их] на повозку и кругом покрыл шкурами, чтобы [якобы] привести в Тибур. Таков был обман. Возя по кругу коляску с ними, ничего не видящими из-за вина и темноты, он на рассвете привез всех в Рим.

Случилось так, что многие [авлеты] из-за ночного празднества и попойки были в разноцветных женских одеждах. Поскольку они были уговорены архонтами [не держать обиды], то примирившись [они остались в Риме] и было установлено, что в этот день [им можно] ходить по городу [так] одетыми¹⁰³.

кой подход к данной проблеме проявился, например, в принятом в Древнем Риме постановлении: дочерям авлетов, даже чьи отцы служили при храмах, запрещалось принимать участие в выборах жрицы богини семейного очага Весты (Vesta, греч. Ἑστία). Ведь эта жрица должна была среди многого прочего отличаться и высокой нравственностью, а воспитание в семье музыканта, по общепринятому мнению, было чревато всякими неожиданностями. Поэтому с точки зрения государства и жителей империи, когда речь заходила «о выборе девы Весталки, то [от этого освобождались] дочери священных тубистов¹⁰⁴» (De Vestali virgine capienda tibicinis sacrorum filiae. — *Aul. Gel.* I 11). Значит, служение при храме не спасало музыкантов от соответствующего отношения и к самой профессии, и к ее представителям, уже не говоря о тех, кто не был связан с религиозными культами.

Что же касается самих музыкантов, то для них работа при храме ничем существенным не отличалась от всех других видов деятельности. Поэтому даже к участию в музыкальном оформлении культовых обрядов они относились как к чему-то обычному, требующему лишь профессионального умения, а не являющемуся неким «возвышенным актом». Здесь, как и в других случаях, многие из них не теряли чувства юмора, о чем свидетельствует знаменательный анекдот, сохранившийся в литературном наследии Плутарха и связанный с именем выдающегося авлета Исмения (Ἰσμηνίας), жившего в период правления отца Александра Македонского — Филиппа (359–336 годы до н. э.).

Исмений — известная фигура в античной истории музыки, считавшийся авторитетным специалистом. Не случайно ходила поговорка: «Мудрец все делает хорошо, как мы говорим, что все авлемы Исмений авлирует хорошо» (πάντα τ' εὖ ποιεῖν τὸν σοφόν, ὡς καὶ πάντα φαμέν τὰ ἀυλήματα εὖ ἀυλεῖν τὸν Ἰσμηνίαν. — *Diog. Laert.* VII 4, 125). Как нередко бывает с личностями знаменитых персонажей с его именем связано несколько анекдотических рассказов. Вот один из них (*Plut. Quast. conv.* II 1, 632 d, § 1):

καὶ τοῦ Ἰσμηνίου τῇ θυσίᾳ προσυλοῦντος, ὡς οὐκ ἐκαλλιέρει, παρελόμενος τοὺς ἀυλοὺς ὁ μισθωτῆς ἠύλησε γελοῖως αἰτιωμένων δὲ τῶν παρόντων, ἐκεῖνος καλλιερῆσας ἔστιν ἔφη τὸ κεχαρισμένως ἀυλεῖν θεοθεν· ὁ δ' Ἰσμηνίας γελάσας ἄλλ' ἐμοῦ μὲν εἶπεν ἄυλοῦντος ἠδόμενοι διέτριβον οἱ θεοί, σοῦ δ' ἀπαλλαγῆναι σπεύδοντες ἐδέξαντο τὴν θυσίαν.”

[Однажды], Исмений сопровождал игрой на авлосе [обряд] жертвоприношения, [но] поскольку не было приятных предзнаменований, то тот, кто заказал жертвоприношение¹⁰⁵, взял авлосы [и сам] неуклюже¹⁰⁶ заавлировал. Когда же [все] присутствующие объявили [его музицирование] причиной приятных предзнаменований, он сказал: «авлировать по воле

¹⁰⁴ «Тубисты» — исполнители на «тубе» (лат. tuba, греч. ἡ τούβα). К сожалению, в античных источниках почти невозможно обнаружить сведения об этом инструменте. Согласно информации, содержащейся в средневековом трактате «Тактика», приписываемом византийскому императору Льву Мудрому (886–912 годы) туба представляла собой разновидность *букцины*: «Если ты хочешь остановить [войско, то дай сигнал] тубой, которая является маленькой *букциной*» (τῇ τούβα, ὃ ἐστὶ μικρὸν βουκίνον — *Leonis Imperatoris Tactica sive de re militari liber.* 68 // PG 107, col. 753). Сама же *букцина* (лат.: buccina, греч. ἡ βούκινη [«букина»] или ἡ βυκάνη [«букана»]) — духовой медный мундштучный инструмент изогнутой формы с небольшим раструбом.

¹⁰⁵ Буквально: «арендатор».

¹⁰⁶ Дословно: «смешно».

богов приятно»¹⁰⁷. Исмений же, смеясь, сказал: «Когда я авлировал, богам было приятно, а когда [начал] ты, то они ускорили [обряд] жертвоприношения».

Этот анекдот показывает, что даже при культовом музицировании необходимо подлинное художественное творчество, без которого и сама цель обряда пропадает. Более того, даже боги требуют от храмовых музыкантов высокого мастерства¹⁰⁸.

§ 4

У истоков христианского богослужения

Краткий обзор сохранившихся свидетельств об античной богослужбной музыке оказывается неполным без упоминания явлений, длительный исторический период остававшихся незаметными для основной массы современников. Речь идет о событиях, происшедших в I веке на окраине Римской империи, в небольшой провинции, именовавшейся Иудеей. Как известно, впоследствии они оказали влияние на всю историю Европы и на ее музыкальное искусство. Ведь именно в Иудее, откуда берет свои истоки христианство, и зарождается новая богослужбная музыка.

При стремлении понять ее особенности необходимо уяснить весьма важный методический принцип, который почти никогда не учитывается.

Вся история музыки свидетельствует о том, что даже самые радикальные социально-общественные и духовно-идеологические изменения не отражаются на кардинальных нормах музыкального мышления, регулирующих его звуковысотную и ритмическую логику. Иначе говоря, они никак не влияют на такие категории, как, например, ладотональные формы музыкального языка и тональную организацию музыкального материала. Происходящие перемены могут затронуть лишь модель их воплощения в художественной практике: в частности, способствовать появлению новых жанровых и тематических образований. Античный мир постоянно сотрясали большие или малые войны и многочисленные перевороты, но они не в состоянии были нарушить тетраходность музыкального мышления¹⁰⁹. Оно действовало до тех пор, пока не истекло его время, установленное законами эволюции, не зависящими от «бытовой истории» человечества и до сих пор не известными науке о музыке. Ту же картину можно наблюдать и в средневековой Европе, буквально наполненной драматическими конфликтами, постоянно изменявшими образ жизни людей. Однако звуковысотные нормы музыкального мышления, определяемые на Западе и Востоке различными терминами (как *modi* или ἡ ὀκταῆχ'ία¹¹⁰), существовали период, отпущенный

¹⁰⁷ В опубликованном русском переводе весь диалог представлен совершенно иначе: «Тогда флейту взял сам жертвователь, но его смехотворная музыка вызвала только осуждение всех участников священнодействия. На их упрек он ответил: “Безупречная музыка — дар богов”» (*Плутарх. Застольные беседы*. Перевод Я. М. Боровского. М., 1990. С. 30).

¹⁰⁸ Еще одно предание об Исмении, но несколько иного содержания будет приведено при дальнейшем изложении материала. См. гл. X, § 4.

¹⁰⁹ Подробнее об этом см. том I, «Интродукция», § 2.

¹¹⁰ В русском варианте «осмогласие».

им тем же «законодательством», не подверженным влиянию человеческих страстей¹¹¹. Аналогичная перспектива вырисовывается и в Новой Европе, где несмотря на все катаклизмы «мажоро-минорная» система просуществовала много столетий и весьма медленно уходит с художественной арены без всякой связи с социально-общественными событиями.

Поэтому для верного осмысления особенностей становления и развития христианской богослужебной музыки нужно постоянно учитывать, что она возникла в эпоху, когда действовали каноны, определяемые закономерностями античного музыкального мышления. С этой точки зрения по своим основополагающим особенностям она ничем не могла отличаться от современной ей языческой музыки. Следовательно, задача заключается в том, чтобы установить, какие существовали внешние проявления своеобразия (если, конечно, они были) зарождающейся богослужебной музыки новой религии, отличавшие ее от старой. В познании этого вопроса также есть свои трудности.

Никто не знает, что пел Иисус и его ученики в ту знаменитую предпасхальную ночь, во время «Тайной Вечери». Но можно с полной уверенностью сказать: если там звучали какие-то песнопения, то это были те еврейские напевы, которые Иисус и его ученики слышали с детства в своих семьях и на богослужениях. Иначе говоря, это мог быть только музыкальный материал пронизанный интонациями, постоянно звучавшими в Иудее, поскольку формировавшиеся новые принципы вероисповедания не могли изменить объективных норм музыкального мышления. Но, как известно, древняя история не сохраняет таких данных, и поэтому остается возможность проанализировать только внешние изменения музыкального обихода, обусловленные появлением нового подхода к религиозным ценностям.

Учитывая все это, нетрудно предположить, что Иисус и его ученики на «Тайной Вечере», скорее всего, пели шесть псалмов (112–117) из знаменитой книги, создание которой приписывается библейскому Давиду. Эти тексты получили в иудейском обиходе общее название «халлел»¹¹² и в них обязательным припевом являлся возглас «аллилуйя»¹¹³. В Иерусалимском храме и везде, где совершались богослужения, в Иудее звучала не только вокальная, но и инструментальная музыка. Об этом со всей очевидностью говорит Ветхий Завет — главный источник, освещающий предхристианский период и среду, в которой зародилась новая религия. Чтобы понять, в какой форме все эти сведения распространились в античной цивилизации Средиземноморья, музыкальная культура которой является объектом анализа в данной монографии, необходимо вспомнить предание о том, каким образом эта знаменитая книга вошла в обиход эллинов и римлян.

Согласно изложению Евсевия Памфила дело происходило во второй половине IV века до н. э., во время правления в Египте Птолемея Лага, сына

¹¹¹ Вера наивных людей, что в храмах до сих пор звучит музыка, основанная на звуковысотных нормах Средневековья, не имеет никакого отношения к музыковедению как науке.

¹¹² Подробнее об этом см.: Герцман Е. Гимн у истоков Нового завета. М., 1996. С. 53–57.

¹¹³ «Аллилуйя» (ἀλληλοῦῖα) — еврейское слово, обозначающее «Славьте Господа». В «Апокалипсисе» (Ἀποκάλυψις Ἰωάννου 9, 5а) оно переводится на греческий как «хвалите Бога нашего» (αἰνεῖτε τὸν Θεὸν ἡμῶν).

одного из сподвижников Александра Македонского (*Euseb. Pamph. Ec. Hist. V 8, 11–15 // PG 20, col. 452–453*):

Прὸ γὰρ τοῦ Ῥωμαίου κρατῦναι τὴν ἀρχὴν αὐτῶν ἔτι τῶν Μακεδόνων τὴν Ἀσίαν κατεχόντων, Πτολεμαῖος ὁ Λάγου φιλοτιμούμενος τὴν ὑπ' αὐτοῦ κατεσκευασμένην βιβλιοθήκην ἐν Ἀλεξάνδρειᾳ κοσμήσαι τοῖς πάντων ἀνθρώπων συγγράμμασιν, ὅσα γε σπουδαῖα ὑπῆρχεν, ἤτήσατο παρὰ τῶν Ἱεροσολυμιτῶν, εἰς τὴν Ἑλληνικὴν διάλεκτον σχεῖν αὐτῶν μεταβεβλημένας τὰς Γραφάς. Οἱ δὲ (ὑπήκουον γὰρ ἔτι τοῖς Μακεδόσι τότε) τοὺς παρ' αὐτοῖς ἐμπειροτάτους τῶν Γραφῶν καὶ ἀμφοτέρων τῶν διαλέκτων, ἑβδομήκοντα πρεσβυτέρους ἔπεμψαν Πτολεμαίῳ, ποιήσαντας τοῦθ' ὅπερ ἐβούλετο. Ὁ δὲ ἴδια πείραν αὐτῶν λαβεῖν θελήσας, εὐλαβηθεὶς τε μή τι ἄρα συνθέμενοι, ἀποκρύψωσι τὴν ἐν ταῖς Γραφαῖς διὰ τῆς ἑρμηνείας ἀλήθειαν, χωρίσας αὐτοὺς ἀπ' ἀλλήλων, ἐκέλευσε τοὺς πάντας τὴν αὐτὴν ἑρμηνείαν γράφειν, καὶ τοῦτο ἐπὶ πάντων τῶν βιβλίων ἐποίησε.

Συνελθόντων δὲ αὐτῶν ἐπὶ τὸ αὐτὸ παρὰ τῷ Πτολεμαίῳ, καὶ συναντιβαλόντων ἑκάστου τὴν ἑαυτοῦ ἑρμηνείαν, ὁ μὲν Θεὸς ἐδοξάσθη, αἱ δὲ Γραφαὶ ὄντως θεῖαι ἐγνώσθησαν, τῶν πάντων τὰ αὐτὰ ταῖς αὐταῖς λέξεσι καὶ τοῖς αὐτοῖς ὀνόμασιν ἀναγορευσάντων ἀπ' ἀρχῆς μέχρι τέλους· ὥστε καὶ τὰ παρόντα ἔθνη γινῶναι, ὅτι κατ' ἐπίπνοιαν τοῦ Θεοῦ εἰσιν ἡρμηνευμένα αἱ Γραφαί.

Этот перевод, созданный в еврейской общине Александрии, как известно, получил название ἑβδομήκοντα («Семьдесят [толковников]»), либо Μετάφρασις τῶν Ὁ' («Перевод семидесяти»), а на латыни — Septuaginta [interpretes] (70 [толковников]). В действительности же исследователи считают, что перевод ветхозаветных книг на греческий язык осуществлялся постепенно в течение достаточно длительного времени.

Неизвестно насколько «Септуагинта» была распространена среди населения Римской империи. Однако греческий язык был весьма популярен среди элиты государства и это дает повод предполагать, что данная часть общества не прошла мимо выполненного перевода. Поэтому при знакомстве с ним становилось ясно, что иудеи, от которых пошла так называемые христиане, пользовались для богослужений известными им музыкальными инструментами: кифарой (Ψαλμοί — 150:3), кимвалами (Παραλειπομένων —

Еще до начала римского владычества, когда македоняне захватили Азию, Птолемей, сын Лага, считая для себя вопросом чести украсить выстроенную им библиотеку в Александрии [Святыми] Писаниями всех народов, которые отличались серьезностью, попросил у жителей Иерусалима [Святое] Писание, уже переведенное на эллинский язык. Они (тогда еще подчинявшиеся македонянам) отправили к Птолемею 70 старцев, самых сведущих среди них в [Святом] Писании и в обоих языках, чтобы они сделали то, что он хотел. Желая подвергнуть их собственному испытанию и остерегаясь, чтобы посланные не договорились как-то [между собой], чтобы утаить истину при переводе [Святого] Писания, [Птолемей], отделив их друг от друга, принудил всех писать тот же самый перевод и причем [чтобы каждый] сделал [перевод] всех книг.

Когда они собрались по тому же поводу у Птолемея, совместно сравнивая перевод каждого со своим, то прославлен был Бог, а Писание было признано божественным, поскольку одни и те же [разделы] от начала до конца все изложили одними и теми же словами и с одними и теми же именами. Поэтому и присутствующие [там] язычники поняли, что [Святое] Писание переведено по божественному вдохновению.

15:1), киннирой (Ibid.), авлосом (Βασιλείων Β. — 16:5), сальпингой (Ἄρουθμοί — 1), тимпаном (Ἐξοδος), псалтирой (Ψαλμοί — 150:3)¹¹⁴.

Совершенно естественно, что переводчики «Септуагинты» давали «библейским инструментам» эллинизированные наименования, известные жителям Римской империи¹¹⁵. Это было вполне оправдано задачей, стоявшей перед греческим переводом Библии: познакомить язычников с книгой, излагающей предысторию христианства¹¹⁶. Воспринимая самую разнообразную информацию, читатель «Септуагинты» понимал, что «главный» певческий жанр этих иудейских христиан, «псалмос» (ὁ ψαλμός), подразумевал исполнение в сопровождении инструмента. Об этом свидетельствовало не только содержание многих разделов книги, но и само название «псалмос», которое переводчики Библии дали древнееврейскому жанру «техилла». Ведь в основе слова ὁ ψαλμός лежал глагол ψάλλω («бряцать»). Да и сами эллины именовали «псалтом» (ὁ ψάλλτης или ὁ ψαλτήρ) музыканта, который извлекал звук струны не плектром, а непосредственно пальцем.

Таким образом, «книжное знакомство» эллинов и римлян с той музыкальной культурой, к которой восходили истоки христианской богослужебной музыки, не предвещало никаких существенных преобразований. Впоследствии с активизацией апостольской деятельности и распространением сведений о новом религиозном течении стали известны и другие жанры, которыми христиане пользовались при богослужениях. Один из апостолов в послании к новообращенным писал (Πρὸς Κολλασσαίεας — 3: 16):

Ὁ λόγος τοῦ Χριστοῦ ἐνοικεῖται ἐν ὑμῖν
πλουσίως, ἐν πάσῃ σοφίᾳ, διδάσκοντες
καὶ νοουθετοῦντες ἑαυτοὺς ψαλμοῖς καὶ
ὑμνοῖς καὶ ᾠδαῖς πνευματικαῖς, ἐν χάριτι
ᾄδοντες ἐν τῇ καρδίᾳ ὑμῶν τῷ Κυρίῳ.

Пусть слово Христово со всей [своей] мудростью обильно вселяется в вас, взаимно научая и вразумляя псалмами, гимнами и духовными одами, распевая во благодати в сердце вашем [благодарность] Господу.

¹¹⁴ См. Ἡ Ἁγία Γραφή. Ἡ Παλαιὰ Διαθήκη καὶ Ἡ Καινὴ Διαθήκη. Ἐκδόσις δωδεκάτη. Ἀθήναι, 1991. Греческий текст всех цитат из Ветхого и Нового Заветов приводится по этому изданию.

¹¹⁵ Например, Тацит писал, что «...жрецы [иудеев] пели под их тибии и тимпаны» (sacerdotes eorum tibia tympanisque concinebant. — Tac. Hist. V 5). В действительности же обозначавшим трубу греческим термином «сальпинга» (ἡ σάλπιγξ) в Септуагинте назывались многие древнееврейские духовые инструменты: «карна», «новель», «керен», «хасосра», «шофар», а в качестве самбики выступал инструмент «саббаха». См.: Коляда Е. И. Музыкальные инструменты в Библии. Энциклопедия. М. С. 2003. 51, 49, 58, 105–106, 139, 164. Считаю своим профессиональным долгом обратить внимание читателей на эту замечательную книгу, содержащую ценнейшую информацию.

¹¹⁶ Впоследствии по этому пути пошли многие авторы. Например, у Иосифа Флавия (I век) при описании истории Иудеи все еврейские названия инструментов превращаются в греко-римские: псалтирий (τὸ ψαλτήριον), кифара (ἡ κιθάρα), букцина (ἡ βυκάνη; lat. buccina), керас (τὸ κέραс — «рог»). Так, согласно его тексту библейский Иувал «занимался музыкой и изготовил псалтирий и кифару» (μουσικὴν ἤσκησε καὶ ψαλτήρια καὶ κιθάρας ἐπένοησε. — Flav. Ios. Ant. jud. I 64), Моисей же «изобрел [способ] изготовления букцины, создав [ее] из серебра» (εἶρε δὲ καὶ βυκάνης τρόπον, ἐξ ἀργύρου ποιησάμενος. — Ibid. III 291), а во время одного из шествий впереди «шли трубившие в семь их керасов» (προῆσαν ἑπτὰ κέρασιν αὐτῶν σαλπίζοντες. — Ibid. V 23). Правда, в русском переводе псалтирий и кифара превратились в «лютни и арфы», а букцина и керасы — в «трубы» (см.: Иосиф Флавий. Иудейские древности. Перевод с греческого Г. Г. Генкеля. Том I. 1994 [по изданию 1900 г.]. С. 11, 132, 182).

Та же самая идея повторена им и в другом послании (Πρὸς Ἐφεσίους — 3:16):

...πληροῦσθε ἐν Πνεύματι, λαλοῦντες ἑαυτοῖς ψαλμοῖς καὶ ὕμνοις καὶ ᾠδαῖς πνευματικαῖς, ᾄδοντες καὶ ψάλλοντες τῇ καρδίᾳ ὑμῶν τῷ Κυρίῳ.

...наполняйтесь [святым] Духом, говоря друг с другом псалмами, гимнами и духовными одами, распевая и бряцая [на инструментах] в сердце вашем Богу.

Кроме уже знакомого по «Септуагинте» псалма здесь упомянуты также «гимн» и «ода» — то есть вновь те названия певческих жанров, которые были хорошо известны в музыкальной жизни Римской империи. Но в действительности процесс приобщения к новой религии и богослужениям был намного сложнее.

Когда христианство вышло из своей иудейской колыбели на просторы Средиземноморья, апостолы вместе с учением Христа несли другим народам и свои представления о богослужении, которое не мыслилось ими без песнопений и инструментального сопровождения. Тогда среди многих прочих проблем нужно было «опытным путем» понять суть задач, возникавших для музыкальной составляющей христианских обрядов. Ведь каждый раз в новых национальных и географических условиях возникали свои трудности, поскольку при совершении обрядов требовалось создать обстановку, которая в сознании вчерашних язычников закрепляла бы новые представления о Боге, бытии и о самом человеке. В знакомом апостолам жанре главные идеи в художественной форме воплощались в псалмах. Следовательно, их распевание должно было способствовать приобщению к новым идеалам. Но для плодотворного решения этой задачи необходимо было выполнить два важнейших условия: перевести псалмы на местный язык и создать для них такие распевы, которые были бы близки и понятны всем прихожанам. Только после этого можно было рассчитывать на то, что богослужение не станет для неопитов чем-то чуждым и малопонятным.

История не сохранила никаких данных об этой сложной работе и поэтому неизвестно как она осуществлялась в первые века новой эры. Самые ранние из дошедших до нас сведений подобного рода, очевидно, содержатся в сочинении «О созерцательной жизни» («Περὶ βίου θεωρητικοῦ») Филона Александрийского (иногда его называют Филоном Иудейским), жившего (по современным представлениям) на рубеже старой и новой эр. Его рассказ посвящен общине александрийских евреев, которая, по мнению историков церкви, была одним из первых христианских братств и возникла благодаря апостольской деятельности евангелиста Марка (*Euseb. Pamph. Ec. Hist. II 16–17// PG 20, col. 173*).

Название их общины «терапевты» (οἱ θεραπευτές — «почитатели», «[священно]служители», от θεραπεύω — «служу», «почитаю», «излечиваю») возникло по вполне определенной причине (*Ibid. II 17, 3 // PG 20, col. 176*)¹¹⁷:

ἦτοι παρὰ τὸ τὰς ψυχὰς τῶν προσιόντων αὐτοῖς, τῶν ἀπὸ κακίας παθῶν, ἰατρῶν δίκην ἀπαλλάττοντας ἀκεῖσθαι καὶ θερα-

либо потому что они, подобно врачам, исцеляют и лечат, освобождая от страданий свои души, либо из-за

¹¹⁷ В цитируемом фрагменте использована «игра» однокоренных слов: глагола θεραπεύω — «лечить» и существительного θεραπεία — «почитание».

πεύειν, ἢ τῆς περὶ τὸ Θεῖον καθαρῶς καὶ εἰλικρινοῦς θεραπείας τε καὶ θρησκείας ἕνεκα.

чистых, подлинных почитаний и поклонений Богу

Поэтому сведения о музыкальном быте терапевтов могут хотя бы частично восполнить информационную лагуну в свидетельствах о ранней христианской музыке. Вместе с тем нет оснований ожидать здесь каких-то серьезных данных, поскольку они в состоянии осветить только внешнюю форму музыки богослужения.

Согласно тексту Филона учредители коммуны терапевтов изложили основные свои принципы жизни и важнейшие религиозные воззрения в поэтической форме. А для лучшего их запоминания члены братства, подобно древним лакедемонянам, распевали эти стихи, потому что издавна известно, насколько основательнее врезаются в память людей поющиеся слова¹¹⁸ (*Philon. Jud. P. 326*):

Ὡστ' οὐ θεωροῦσι μόνον, ἀλλὰ καὶ ποιοῦσιν ἄσματα καὶ ὕμνους εἰς θεὸν διὰ παντοίων μέτρων καὶ μελῶν, ἃ ῥυθμοῖς σεμνοτέροις ἀναγκαίως χαραττοῦσι.

Поэтому [*терапевты*] не только изучают [их]¹¹⁹, но также с помощью разнообразных стихов и мелодий создают в честь Бога песни и гимны, которые обязательно воплощают в более величественных ритмах.

Но самое важное для нас сообщение Филона касается богослужения терапевтов, начало которого похоже на некое собрание, посвященное обсуждению положений Священного Писания. Затем, когда уже все члены общины получили глубокое удовлетворение от детального изучения затронутых тем, наступает следующий этап. Его начинает глава сообщества терапевтов (*Ibid. P. 338*):

...ὁ ἀναστάς ὕμνον ἄδει πεποιημένον εἰς τὸν θεόν, ἢ καινὸν αὐτὸς πεποιηκώς, ἢ ἀρχαῖόν τινα τῶν πάλαι ποιητῶν μέτρα γὰρ καὶ μέλη καταλελοιπάσι πολλὰ ἐπῶν, τριμέτρων, προσοδίων ὕμνων, παρασπονδειῶν, παραβωμίων, στασίμων χορικῶν, στροφαῖς πολυτρόφοις εὐδιαμετρημένων. Μεθ' ὧν καὶ οἱ ἄλλοι κατὰ τάξεις ἐν κόσμῳ προσήκοντι, πάντων κατὰ πολλὴν ἡσυχίαν ἀκροαμένων, πλὴν ὅποτε τὰ ἀκροτελεύτια καὶ ἐφύμνια ἄδειν δεοί· τότε γὰρ ἐξηχοῦσι πάντες τε καὶ πᾶσαι.

...подымаясь, он поет *гимн*, созданный в честь бога, — либо новый, сочиненный им самим, либо какой-нибудь старинный [из творений] древних авторов. Ибо [*терапевты*] сохранили многие стихи и *мелоды* эпических поэм, триметров, *просодических гимнов*, *околожертвенных*, *околоалтарных*, *хоровых стасимов*, с хорошо метрически выверенными¹²⁰ изменчивыми строфами. После него [поют] по порядку и остальные [члены общины] в установленной последовательности. В то же время все [остальные] слушают в полной тишине, исключая [случаи], когда нужно петь *акротелевтии* и *эфимнии*. Тогда поют все мужчины и женщины¹²¹.

¹¹⁸ Ср. гл. IV. § 1–2.

¹¹⁹ То есть религиозные воззрения терапевтов.

¹²⁰ Буквально: «измеренными», поскольку причастие *διαμετρημένων* (от глагола *μετρέω* — «измерять») в данном случае подразумевает осмысление поэтического метра.

¹²¹ Пришлось именно так представить это окончание, поскольку два варианта одного местоимения «все» в различных родах (*πάντες* и *πᾶσαι*) в русском языке невозможны.

Прежде всего здесь необходимо обратить внимание на указание Филона, что сами терапевты поют либо «новый» гимн, сочиненный самим настоятелем, либо старинный, «из древних авторов» (τῶν πάλαι ποιητῶν). Это сообщение трудно трактовать. Конечно, в среде терапевтов могли быть свои поэты и композиторы, создававшие новые богослужебные песнопения. Однако то, что согласно процитированному тексту таким творцом оказался глава общины — либо случайность, либо мнение самого Филона, плохо знакомого с внутренней жизнью общества и фиксировавшего только то, что он видел: поющего главу братства терапевтов. Вместе с тем известно, что во всех религиях предпочтение всегда отдавалось традиционным песнопениям. Поэтому под фразой анализируемого текста «из древних авторов» можно понимать только древнееврейские песнопения из «Книги псалмов».

В этом тексте, как и в случае с названиями музыкальных инструментов в «Септуагинте», жанры еврейской религиозной музыки представлены греческими терминами. Действительно, ἔπος («эпическая поэма»), τρίμετρον («триметр»), προσῳδία («просодия»), στάσιμον χορικόν («хоровой стасим») — категории древнеэллинской культуры¹²². Правда, при данном перечислении традиционное название σπονδαῖον («спондей») превратилось в παρασπονδαῖον («параспондей», то есть «жертвенный» мелос стал именоваться «около-жертвенным»). Вместе с тем здесь появляются два новых термина, которые отсутствуют в источниках, описывающих явления античной языческой музыки, и потому целесообразно представить их более подробно.

Первый из них — τὸ ἀκροτελεύτιον («акротелевтий»), означающий «крайний предел», то есть «то, что находится на самом краю». В обсуждаемом же аспекте это слово подразумевало заключительную часть строфы или стиха, нечто наподобие «припева». Евсевий Памфил упоминает его, рассказывая о христианских богослужениях, во время которых «один запеваает в установленном порядке, а остальные, слушающие [его] в молчании, [затем] одновременно подхватывают *акротелевтии* (ἐνὸς μετὰ ῥυθμοῦ κοσμίως ἐπιψάλλοντος, οἱ λοιποὶ καθ' ἡσυχίαν ἀκροώμενοι, τῶν ὕμνων τὰ ἀκροτελεύτια συνεξηχοῦσιν. — *Euseb. Pamph. Ec. Hist. II 17// PG 20, col. 182–184*).

Это описание совершенно отчетливо объясняет, что «акротелевтий» — прием, при котором заключительное построение какого-либо раздела музыкальной формы (как малого, так и большого) исполняется не только солистом, но и всем хором. Такая трактовка подтверждается свидетельством более позднего историка церкви, также описывающего христианские (хотя и «еретические») богослужения, когда хоры «пели в стиле *антифонов*, объединяясь [потом] в *акротелевтиях*» (κατὰ τὸν τῶν ἀντιφῶνων τρόπον ἔψαλλον, ἀκροτελεύτια συντιθέντες. — *Sozom. Herm. Eccl. Hist. VIII 7 — PG 67, col. 1536*). Здесь та же самая ансамблевая «манипуляция», только исполняемая не солистом и хором, а двумя хорами, певшими попеременно, но в заключительном разделе формы сливающимися в одно унисонное звучание. Конечно, подобное воплощение различных разделов структуры произведения могло появиться уже на закате Античности, после того как христианство стало государственной религией, когда выстраивались грандиозные храмы, а само богослужение превратилось в красочное действо. Но, как мы видим, истоки этого ансамблевого метода в христианском обиходе были еще во времена терапевтов.

¹²² О «хоровом стасиме» см. гл. IX, § 2.

Второй термин, появившийся у Филона и отсутствующий в античных «языческих» источниках, — τὸ ἐφύμνιον («эфимний»), происшедший от глагола ἐφύμνεῖν («взывать», «призывать»). К сожалению, единственный античный источник, в котором появляется этот термин, ничего не дает для его понимания: «эфимний — [это] песни» (ἐφύμνια· ᾠδαί. — *Несуч.* s. v.). Самое раннее и более определенное его представление находится в энциклопедии *Суда*: «эфимний — асма, [поющая] после гимна» (τὸ ἐπὶ ὕμνῳ ᾄσμα). Это дает основание предполагать, что «эфимний» представлял собой разновидность рефрена, повторяющегося прихожанами после того, как был пропет солистом или хором (вновь нечто подобное «припеву»). Очевидно, такая традиция идет с ветхозаветных времен, поскольку в некоторых псалмах существуют стихи, завершающиеся одним и тем же рефреном. Наглядным примером этого может служить псалом 135, где каждый стих завершается своеобразным *эфимнием*: «поскольку во век милость Его» (ὅτι εἰς τὸν αἰῶνα τὸ ἔλεος αὐτοῦ)¹²³:

Ἐξομολογεῖσθε τῷ Κυρίῳ, ὅτι ἀγαθός, ὅτι εἰς τὸν αἰῶνα τὸ ἔλεος αὐτοῦ·

Ἐξομολογεῖσθε τῷ Θεῷ τῶν θεῶν, ὅτι εἰς τὸν αἰῶνα τὸ ἔλεος αὐτοῦ·

Ἐξομολογεῖσθε τῷ Κυρίῳ τῶν κυρίων, ὅτι εἰς τὸν αἰῶνα τὸ ἔλεος αὐτοῦ·

Признавайтесь Господу, что он благ, поскольку век милость Его.

Признавайтесь Богу богов, Поскольку век милость Его.

Признавайтесь Господу всех господ, Поскольку век милость Его.

Вряд ли следует считать, что подобные явления, которые у Филона обозначены как «акротелевтий» и «эфимний», отсутствовали в языческой музыкальной жизни. Поэтому нужно говорить только о введении новых терминов в музыкально-богослужебный обиход, которые потом сохранились в византийской церковной музыке.

Продолжая анализ текста Филона, следует обратить внимание на следующий фрагмент (*Philon. Jud. P. 334–335*):

Μετὰ δὲ τὸ δεῖπνον τὴν ἱερὰν ἄγουσι παννυχίδα. Ἄγεται δὲ ἡ παννυχὶς τὸν τρόπον τοῦτον. Ἀνίστανται πάντες ἄνθρωποι, καὶ κατὰ μέσον τὸ συμπόσιον δύο γίνονται τὸ πρῶτον χοροί, ὁ μὲν ἀνδρῶν, ὁ δὲ γυναικῶν. Ἦγεμὼν δὲ καὶ ἐξάρχος αἰρεῖται καθ' ἑκάτερον ἐντιμωτάτος τε καὶ ἐμμελέστατος. Εἶτα ἄδουσι πεπονημένους εἰς τὸν θεὸν ὕμνους πολλοῖς μέτροις καὶ μέλεσι, τῇ μὲν συνηχοῦντες τῇ δὲ καὶ ἀντιφώνοις ἀρμονίαις ἐπιχειρονομοῦντες καὶ ἐπορχοῦμενοι, καὶ ἐπιθειάζοντες τότε μὲν τὰ προσόδια, τότε δὲ τὰ σάσματα, στροφάς τε τὰς ἐν χρεῖα καὶ ἀντιστρόφους ποιού-

После трапезы [терапевты] совершают всенощную. Всенощная же проводится таким образом. Они встают все вместе, и в центре собрания прежде всего образуется два хора: один — из мужчин, а другой — из женщин. От каждого [из хоров] выбирается самый уважаемый и добропорядочный руководитель и запевала. Затем они поют гимны, созданные в честь Бога из многих стихов и мелодий, соединяя [свои голоса] гармоничными антифонами, жестикулируя, танцуя и призывая [Бога], они создают иногда просодии, а иногда стасимы,

¹²³ Я позволил себе отойти от канонического перевода этого фрагмента, поскольку семантика глагола ἐξομολογεῖσθαι никак не соответствует традиционно принятому «славить». Даже в самой «Септуагинте» этот глагол выступает в значении «признавать». Так, во второй «Книге Макковеев» (7, 37) сомневающегося заклиняют, «чтобы ты среди мук и страданий признал, что этот Бог — единственный» (σὲ μετὰ ἐτασμῶν καὶ μαστίγων ἐξομολογήσασθαι, διότι μόνος αὐτὸς Θεός ἐστιν).

μενοι. Εἶτα ὅταν ἐκάτερος τῶν ἀνδρῶνιδία καὶ τῶν γυναικῶν ἰδίᾳ καθ' ἑαυτὸν ἐστιαθῆ, καθάπερ ἐν ταῖς βακχεΐαις ἀκράτου σπάσαντες τοῦ θεοφιλοῦς ἀναμίγνυνται, καὶ γίνονται χορὸς εἰς ἐξ ἀμφοῖν, μίμημα τοῦ πάλαι συστάντος κατὰ τὴν ἐρυθρὰν θάλασσαν, ἕνεκα τῶν θαυματουργηθέντων ἐκεῖ.

По этому тексту можно узнать некоторые особенности музыкального оформления богослужений. Во-первых, «запевала» и «руководитель» каждого хора представлен одним и тем же лицом. Небезынтересно обратить внимание и на терминологию: «руководитель» — ὁ ἡγεμῶν («гегемон») и «запевала» — ὁ ἐξορχος («экзарх») являются обычными для эллинизированной Античности наименованиями¹²⁵.

Во-вторых, из приведенного фрагмента следует, что выбор как запевалы, так и руководителя хора никак не был связан с вокальными и вообще музыкальными способностями претендента на эту роль. Его просто выбирали из наиболее почитаемых членов общины. В этом нет ничего удивительного, так как в той сложной для жизни христиан обстановке, усиленной самыми разными гонениями, в сообществе подлинно религиозных людей решающее значение имел не художественный уровень исполнения, а его преданность христианским идеалам и искренность. Не последнюю роль здесь играло также убеждение в том, что песнь, обращенную к Богу, должны петь уста праведного человека. Поэтому и выбор падал на самых «уважаемых и добропорядочных», а обладали ли они певческими голосами или музыкальным слухом — было делом даже не второстепенным. Очевидно, это была общехристианская точка зрения, впоследствии выраженная Иоанном Златоустом (*Joan. Chrys. In ps. 41 // PG 55, col.159*):

Ἐξεστι καὶ χωρὶς φωνῆς ψάλλειν, τῆς διανοίας ἔνδον ἠχοῦσης. Οὐ γὰρ ἀνθρώποις ψάλλομεν, ἀλλὰ Θεῷ τῷ δυναμένῳ καὶ καρδίας ἀκοῦσαι, καὶ εἰς τὰ ἀπόρρητα τῆς διανοίας ἡμῶν εἰσελθεῖν.

Ту же самую мысль он повторяет и в другом своем сочинении, ссылаясь на апостола Павла (*Joan. Chrys. In Epist. ad Coloss. // PG 62, col. 364*):

διαχεῖται γὰρ ἀπλῶς ἡ φωνή. Μὴ πρὸς ἐπίδειξιν, φησίν. Κἂν ἐν ἀγορᾷ ἦς, δύνασαι συστρέψαι σαυτὸν καὶ ἄδειν τῷ Θεῷ, μηδενὸς ἀκούοντος.

но при необходимости — *строфы* и *антистрофы*. Потом, когда каждый из [хоров] мужчин и женщин насладится собственным и противоположным [пением], они, словно вовлеченные в вакханалии неумеренного блаженства, объединяются, и из двух получается [один] хор, наподобие того, который возник в древности у Красного моря вследствие происшедшего там чуда¹²⁴.

Можно петь и без голоса, когда дух внутри звучит. Ведь мы поем не людям, а Богу, способному слышать сердца и проникать в тайны нашего духа.

Голос льется просто не для того, чтобы показать [себя], говорит [апостол]. И даже если ты на площади, то можешь замкнуться в себе и петь Богу, никем не услышанный.

¹²⁴ Конечно, это напоминание о знаменитом эпизоде перехода евреев с божьей помощью через Красное море, где «Моисей и сыны Израилевы воспели Богу эту песнь» (ἦσε Μωυσῆς καὶ οἱ υἱοὶ Ἰσραὴλ τὴν ᾠδὴν ταύτην τῷ Θεῷ καὶ — Книга Исход 14, 30).

¹²⁵ См. гл. IX, § 1. Впоследствии первый термин превратится в ὁ δομέστικός («доместик»), а второе, — в ὁ πρωτοψάλτης («протопсалт»). Но это будет уже в иной, византийской музыкальной культуре.

В-третьих, появляющиеся в тексте Филона «гармоничные антифоны» могут указывать как на уже упоминавшееся попеременное пение двух хоров, так и одновременное, когда голоса всех сливаются в единое созвучие. Вместе с тем это сообщение противоречит утверждениям двух других историков церкви.

Так, Феодорит Кирский пишет, что антифонное пение в христианскую церковь ввели только во второй половине IV века сирийские аскеты Диодор и Флавиан, которые «первые, разделив надвое хор поющих, научили [его] поочередно петь Давидову мелодию» (Οὗτοι πρῶτοι, διχῆ διελόντες τοὺς τῶν ψαλλόντων χορούς, ἐκ διαδοχῆς ἄδειν τὴν Δαυϊτικὴν ἐδίδαξαν μελωδίαν. — *Theod. Cyr. Eccl. Hist.* II 24 // PG 82, col. 1060).

Сократ Схоластик же приписывает это нововведение священномученику Игнатию Богоносцу (Ἰγνάτιος ὁ Θεοφόρος), жизнь которого обычно датируют рубежом I–II веков (*Socr. Hist. Ec.* VI 8 // PG 67, col. 689–692):

Λεκτέον δὲ καὶ ὅθεν τὴν ἀρχὴν ἔλαβεν ἢ κατὰ τοὺς ἀντιφώνους ὕμνους ἐν τῇ ἐκκλησίᾳ συνήθεια. Ἰγνάτιος Ἀντιοχείας τῆς Συρίας, τρίτος ἀπὸ τοῦ ἀποστόλου Πέτρου ἐπίσκοπος, ὃς καὶ τοῖς ἀποστόλοις αὐτοῖς συνδιέτριπεν, ὄπτασίαν εἶδεν ἀγγέλων, διὰ τῶν ἀντιφώνων ὕμνων τὴν ἁγίαν Τριάδα τῇ ἐν ὕμνούντων, καὶ τὸν τρόπον τοῦ ὁράματος τῇ ἐν Ἀντιοχείᾳ Ἐκκλησίᾳ παρέδωκεν. Ὅθεν καὶ ἐν πάσαις ταῖς Ἐκκλησίαις αὕτη ἢ παράδοσις διεδόθη.

Необходимо также сказать, откуда в церкви взялось начало традиции *антифонных гимнов*. Игнатий из Антиохии Сирийской, третий епископ после апостола Петра, который общался с самими апостолами, увидел явление ангелов, прославляющих Святую Троицу *антифонными гимнами*, и ввел в Антиохийскую церковь стиль [этого] видения. Отсюда эта традиция была передана во все церкви.

Теперь ясно, что перед нами обычные для древнего исторического мышления попытки установить «первого, который...», и поэтому расхождения в этом вопросе вполне понятны. Представляется, что в этой общности «языческого» и «христианского» подходов к истории проявляется одно из многих подтверждений единой логики осмысления исторических событий.

§ 5

Противостояние

Вместе с тем зарождение музыкальных аспектов христианского богослужения невозможно без осознания других особенностей изучаемой эпохи, в которых новая религия противостояла язычеству в вопросе музыкального оформления обрядов. Не следует забывать, что это был крайне сложный и, как известно, порой весьма трагический процесс, когда на жертвенном алтаре религиозных убеждений оказывались человеческие жизни. Столь жестокое отношение не могло не вызвать соответствующего «ответа» преследуемых. Нет ничего удивительного, что сокрушительной критике со стороны христиан подвергались не только негативные стороны жизни античного общества, но в экстазе конфронтации перечеркивались даже выдающиеся достижения великой языческой цивилизации. Можно понять, чем руководствовались известные христианские проповедники, отвергая все языческое, стоящее на пути к утверждению новых ценностей. Ведь они фактически находились в языческом окружении, а вся их паства состояла из потомков многовековых поколений «идолопоклонников», с генами впитавших в себя все

связанное с политеизмом. Более того, в бесконечно многих областях жизни, вне христианских храмов, продолжались языческие традиции, и они служили действующим фактором притяжения даже христиан. Поэтому задача духовных наставников состояла в том, чтобы систематически ограждать недавно обращенных христиан от столь нежелательных традиций.

Все это имело самое непосредственное отношение к любой сфере жизни и в том числе — к музыкальному оформлению богослужений, которое оказалось чуть ли не на острие конфликта. Действительно, в сознании каждого неопита хорошо известное ему богослужение предков и то, которое он наблюдал среди многих современников-язычников, было общепринятым и освященным веками. В результате подобные культовые поклонения воспринимались как естественные. Это прекрасно понимали пастыри новых христианских общин, в задачу которых входило сделать все возможное и невозможное для возведения непроходимой преграды между формами богослужений, чтобы в христианских обрядах ничего не напоминало о языческих. Следовательно, их нужно было организовывать особым образом.

При этом нужно учитывать, что противостоящие друг другу люди были одной и той же эпохи, а значит в кардинальных вопросах мыслили почти тождественно. Следовательно, вообще отказаться от музыки, поскольку она сопровождала языческие богослужения, было невозможно, так как никто не мог представить подобный акт без нее. Ведь издавна обращение к объекту поклонения не мыслилось без пения и инструментального сопровождения, что придавало богослужению торжественность, патетику и одухотворенность. Поэтому все говорит о том, что первоначально христиане исполняли свои обряды, сохраняя два важнейших их аспекта — вокальный и инструментальный. Не случайно апостол Павел в приведенных выше фрагментах призывает единоверцев исполнять службы «распевая и бряцая» (ᾄδοντες καὶ ψάλλοντες). Более того, существует достаточно много других свидетельств, подтверждающих, что первые шаги христианских богослужений совершались в сопровождении музыкальных инструментов¹²⁶. Кроме того, нельзя не обратить внимание, что в раннехристианской общине терапевтов пение совмещалось с танцем, когда люди совершали обряд «жестикулируя, танцуя и призывая Бога» (ἐπιχειρονοοῦντες καὶ ἐπορχοῦμενοι, καὶ ἐπιθειάζοντες)¹²⁷. Все это характерные черты мышления эпохи, в которых не следует видеть влияние язычества, а только общерелигиозные тенденции.

Но с течением времени, в период «акклиматизации» христианства в Римской империи, постепенно приходила мысль о возможности сохранить музыкальные стороны богослужения только в виде пения и отказаться от инструментальной «поддержки». Не исключено, что формированию этой идеи во многом способствовали уже упоминавшиеся особенности среды, в которой музыкантам доводилось работать. Было хорошо известно, что зачастую она не отвечала элементарным нормам нравственности¹²⁸. Поэтому борьба против инструментального сопровождения песнопений стала одновременно и актом сопротивления внедрению в христианские общины различных пороков современного общества. Как свидетельствуют

¹²⁶ См., например: *Borsai I. Die musiktheoretische Bedeutung der orientalischen christlichen Riten // Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae. Т. 16, 1974. S. 5–12.*

¹²⁷ См. фрагмент из *Philon. Jud. P. 334–335*, приведенный в предыдущем параграфе.

¹²⁸ См. гл. III, § 5.

источники, это всегда служило обоснованием войны, начатой против музыкантов и инструментальной музыки вообще.

Василий Великий в своей беседе «Против пьянствующих» (Κατὰ μεθυσόντων) отождествляет «мелодии авлосов и распутные песни» (τῶν αὐλῶν μέλη καὶ ἄσματα πορνικά. — *Basil. In Hexam.* // PG 29, col. 80), которые «склоняют [людей], подражающих бряцающим кифаристам или авлетам, непристойно вести [себя]» (ἀσχημονεῖν ἀναλείθει, τὰ τῶν κιθαριστῶν ἢ τὰ τῶν αὐλητῶν κρούματα μιμουμένουσ. — *Ibid.*). В другом своем сочинении он рисует обширную картину, где властвует порок и распутство, а все ее действующие лица — музыканты (*Basil. in Isaiam.* // PG 30, col. 376):

...καὶ αὐλητρίδες καὶ ψάλτραι, κακῶς τὴν ὄραν διατιθέμεναι· καὶ χοροὶ καὶ συνῳδαὶ κακῶν πρὸς ἔκλυτον διατεθρυμμένοι τὰ σώματα, καὶ ἐπὶ τῇ πανδήμῳ μουσικῇ τὰς ψυχὰς κατακλῶντες, πρὸς πᾶσαν αἰσχρὰν καὶ παράνομον ἡδονὴν τοὺς ἐν τῇ μέθῃ διερεθίζουσιν.

...[где] авлетистки и псалтистки, порочно проводящие время, хоры и [всяческие] собрания порочных [людей], которые с разнузданностью расслабляют тела и подавляют души под низменную музыку, — [все они] пьянством возбуждают всякое гнусное и преступное удовольствие.

Иоанн Златоуст в одном ряду перечисляет «блудниц, танцоров, мимов, авлетов и кифародов» (πόρναις καὶ ὄρχηστὰς καὶ μίμους καὶ αὐλητὰς καὶ κιθαροδούς. — *Joan. Chrys. In epist. ad Philip.* // PG 62, col. 262). И вообще он заявляет во всеуслышание: «Где авлетистки — [там] нет Христа» (Ἐνθα αὐληταί, οὐδαμοῦ ὁ Χριστός. — *Joan. Chrys. In Epist. ad Coloss.* // PG 62 col. 389a).

Зачастую для аргументации своих антиинструментальных воззрений святители обращали внимание паствы на различные житейские обстоятельства, которые, по их мнению, должны подтвердить проповедываемую идею. Так, Василий Великий (*Basil. in Isaiam.* // PG 30, col. 376) с сожалением говорит о семье, в которой женщина

ἀντὶ τοῦ τὰς χεῖρας ἐρείδειν πρὸς ἄτρακτον διδαχθῆναι, διὰ τὴν ἐκ τῆς δουλείας ἀνάγκην ἐπὶ λύραν ἐκτείνειν ἐδιδάχθη.

вместо того, чтобы научиться прилагать руки к веретену, по предопределению рабской зависимости [от супруга], научена настраивать¹²⁹ [струны] лиры.

С его точки зрения (*Ibid.*):

Ἐλεεινὸν θέαμα σώφροσιν ὀφθαλμοῖς, μὴ ἰστουργεῖν γυναῖκα, ἀλλὰ λυρῳδεῖν.

Жалкое зрелище для целомудренных глаз, когда женщина не занимается ткачеством, а поет под лиру

Он упоминает ряд (*Ibid.*, col. 377):

τῶν δὲ ματαιοτεχνιῶν, οἷον κιθαριστικῆς, ἢ ὄρχηστικῆς, ἢ αὐλητικῆς, ἢ ἄλλων τοιούτων.

беспольных искусств, вроде кифаристики, танцевального [дела], авлетики и других таких же.

Знаменитый богослов Григорий Назианзин (*Gregor. Theol. Oratio XVIII: Funebris in patrem* 10 // PG 35, col. 996) гордился тем, что его мать

μηδὲ διηγήμασιν Ἑλληνικοῖς, ἢ ἄσματοσιν θεατρικοῖς καταμολυνθῆναι τὴν ἀκοήν, ἢ τὴν γλῶσσαν.

не оскверняла ни слуха [своего], ни языка эллинскими повествованиями и театральными песнями.

¹²⁹ Буквально: «натягивать».

В христианской литературе даже возникла легенда о хоравле Филемоне (Φιλήμων, лат. Philemon) — язычнике, ставшем христианином и пострадавшим за свои религиозные убеждения. Рассказ о нем сводится к следующему сюжету¹³⁰. Во времена правления римского императора Диоклетиана (284–305) преследовали за веру некоего христианина Аполлония. Авлет Филемон, воспитанный в языческих традициях, издевался над ним и был поражен, что тот даже перед лицом смерти просил своего Бога о прощении Филемона. Это произвело на музыканта такое сильное впечатление, что после долгих и глубоких размышлений он почувствовал себя христианином. Когда Филемон понял происшедшие в нем перемены, чтобы загладить свою вину перед тем, над кем издевался, бросился в судилище, где обвиняли Аполлония, и стал порицать и бранить судью. Тот возмутился и приказал обоим сжечь живыми. Нужно думать, что этот рассказ является неким литературным воплощением популярной в среде христиан идеи о том, что рано или поздно даже самые убежденные язычники (а любой авлет, по существовавшим представлениям, был именно таким) поймут свои заблуждения. Не исключено также, что это было своеобразным отражением стремления не брать с собой в будущее все, что связано с музыкальными инструментами, являвшимися, по представлениям христиан, постоянными аксессуарами язычества. Это была акция подобно той, как поступил Филемон, оставивший авлос, входя в вечность.

В земной же жизни христианские проповедники (речи которых сохранились) начали настоящую войну против музыкантов-инструменталистов и их музыки, что является еще одним косвенным подтверждением использования инструментов на начальном этапе христианских богослужений. Только этим можно объяснить иступленность, с которой патристика обрушилась на них. Если бы инструменты отсутствовали в христианских обрядах, то не следовало тратить на это противостояние столько сил и энергии. Ведь в таком случае инструменты находились бы вне формирующегося христианского мира и оставались бы обычными предметами языческого прошлого. Вряд ли тогда был смысл вести столь масштабную борьбу, когда были задачи намного важнее. Однако для активизации сопротивления использовалось все, вплоть до явно ложных утверждений, противоречащих даже свидетельствам Священного Писания.

Например, Иоанн Златоуст, величайший знаток Библии, говорил, что в ветхозаветные времена псалмы «не сопровождались бряцанием псалтири, они не подразумевались [также и] для пения» (οὔτε διὰ ψαλτηρίου κρουσθέντες, οὔτε δι' ᾠδῆς λεχθέντες. — *Joan. Chrys. In ps. 104* // PG 55, col. 653). Но ему было хорошо известно, что это не так, поскольку все христиане прекрасно знали, что библейский Давид призывал соплеменников «Славьте Его в звуке сальпинги, славьте Его на псалтири и кифаре» (αἰνεῖτε αὐτὸν ἐν ἤχῳ σάλπιγγος, αἰνεῖτε αὐτὸν ἐν ψαλτηρίῳ καὶ κιθάρα. — Псалм 150, 3). Без инструментов не обходились и многочисленные обряды, запечатленные в Священном Писании. Так, перед шестидневным «обнесением» Ковчега вокруг Иерихона «Господь сказал Иисусу [Навину]... трубите в сальпингу» (εἶπε Κύριος πρὸς Ἰησοῦν ... σαλπῖσητε τῇ σάλπιγγι. — Книга Иисуса Навина 6, 2, 4). Аналогичная информация присутствует и в другом разделе того же источника (II Книга Царств 6, 5):

¹³⁰ *Rufini Aquileiensis presbyteri. Historia monachorum seu Liber de vitis patrum* 19 // PL 21, col. 391–462 (особенно col. 441–442).

Δαυὶδ καὶ υἱοὶ Ἰσραὴλ παίζοντες ἐνώπιον Κυρίου ἐν ὄργανοις ἤρμουςμένοις ἐν ἰσχύϊ, καὶ ἐν ψαλμοῖς καὶ ἐν κινύραις καὶ ἐν νάβλαις καὶ ἐν τυμπάνοις καὶ ἐν κυμβάλοις καὶ ἐν αὐλοῖς.

Давид и сыны Израиля играли перед Господом на гармоничных инструментах, со [всей их] мощью — и с песнями, на киннирах, на наблах, на тимпанах, на кимвалах и на авлосах.

Кроме процитированных можно привести еще более 100 аналогичных фрагментов Септуагинты, где упоминаются музыкальные инструменты и более половины из них связаны с отпращиванием обрядов.

Но очевидно азарт противостояния влиял даже на святителей, которые в запале борьбы способны были «забыть» самые известные факты. Однако, совершенно ясно, что постоянное умалчивание активного использования инструментов в библейские времена и их систематическое участие в богослужениях не могло продолжаться долго. Слишком явным было несоответствие между проповедывавшейся ненавистью к музыкальному инструментарию и содержанием уже повсеместно распространяющегося Святого Писания. Из этой ситуации нужно было найти выход, и он был найден.

Сейчас уже трудно сказать, какими путями к нему пришли, поскольку сохранился только результат исканий, раньше всех высказанный, очевидно, Климентом Александрийским. Согласно его словам оказывается, кифара в Святом Писании — лишь иносказание, скрывающее глубокий «тайнезамкнутый» смысл, и не имеет никакого отношения к реальным музыкальным инструментам (*Clem. Alex. Strom. VI 11 // PG 9, col. 309*):

Εἶη δ' τῷ ψαλμῳδῷ κιθάρα ἀλληγορουμένη, κατὰ μὲν τὸ πρῶτον σημαίνον, ὁ Κύριος, κατὰ δὲ τὸ δεύτερον οἱ προσεχῶς κρούοντες τὰς ψυχὰς ὑπὸ μουσηγέτῃ τῷ Κυρίῳ. Καὶ ὁ σωζόμενος λέγεται λαὸς κιθάρα κατ' ἐπίνοιαν τοῦ Λόγου, καὶ κατ' ἐπίγνωσιν τοῦ Θεοῦ δοξαζῶν μουσικῶς ἐξακούεται, κρούομενος εἰς πίστιν τῷ Λόγῳ. Λάβοις δ' ἂν καὶ ἄλλως μουσικὴν συμφωνίαν τὴν ἐκκλησιαστικὴν, νόμου καὶ προφητῶν ὁμοῦ, καὶ ἀποστόλων σὺν καὶ τῷ Εὐαγγελίῳ.

Кифара [в «Книге псалмов»] употреблена псалмодом¹³¹ иносказательно, знаменуя, во-первых, Господа, а во-вторых, тех, кто старательно настраивает души под водительством Господа. Кифарой может называться и народ, спасаемый по внушению Логоса¹³² и [который] слушается музыкально славящих Бога ради [Его] познания, [а также] настроенный по вере в Логос. [Кифара] могла бы приобрести [значение] музыкального созвучия церкви и одновременно [наставлений] пророков и апостолов по Евангелию.

Чтобы убедить читателя в справедливости высказываемой идеи, автор процитированного текста использует музыкальную терминологию, расширяет ее семантику для характеристики более многочисленных смысловых явлений. С этой целью дважды применяются различные формы причастий

¹³¹ То есть библейским Давидом. Термин «псалмод» (ὁ ψαλμῳδός, от ὁ ψαλμός — «псалом» и ὁ ᾠδός — «певец»), обозначающий «того, кто поет псалм», стал применяться в христианском обиходе. Например, Кирилл Иерусалимский (его жизнь традиционно датируется 315–386 годами) в своем «Катехисисе XIII озарений» (Κατήχησις Π' φωτιζομένων — XIII 26) упоминает «добродетельных псалмодов церкви» (οἱ σπουδαῖοι τῆς Ἐκκλησίας ψαλμῳδοί. — *Cyr. Hier. Catech.* // PG 33, col. 772).

¹³² Как известно, в Новом Завете «Логос» является синонимом «Бог»: «В начале был Логос, и Логос было во имя Бога, и Бог был Логос» (Ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ Λόγος, καὶ Λόγος ἦν πρὸς τὸν Θεόν, καὶ Θεός ἦν ὁ Λόγος. — Святое Евангелие от Иоанна 1, 1).

(κρούοντες и κρούμενος, производных от глагола κρούω — здесь: «бряцать»). А поскольку игра на струнном инструменте, представляемая в данном случае как «бряцание», невозможна без предварительной настройки, то, естественно, в сознании читателя должна была возникнуть совершенно определенная мысль, и в результате значение причастий приобрело требуемый смысл: κρούοντες — «настраивающийся» и κρούμενος — «настроенный»¹³³. Но в данном случае «настройка» выступает не как единый строй всех струн, а как объединяющая всех христиан идея. Этот же поэтический прием можно отметить и при использовании «музыкального созвучия» (μουσική συμφωνία), которое призвано отразить ту же самую «согласованность» (ἡ συμφωνία) единоверцев. Подобное символическое толкование не только кифары, но и остальных инструментов характерно для всех представителей патристики.

Иоанн Златоуст именно таким образом демонстрирует свои воззрения на христианскую общину, где каждая индивидуальность вливается в единый звуковой поток (*Joan. Chrys. In Acta Apost. // PG 60, col. 286*):

Καὶ καθάπερ ἐπὶ κιθάρας διάφοροι μὲν οἱ φθόγγοι, μία δὲ ἡ συμφωνία, εἰς δὲ ὁ μουσικὸς ὁ τὴν κιθάραν μεταχειρίζων· οὕτως ἐνταῦθα, κιθάρα μὲν ἔστιν αὐτὴ ἡ ἀγάπη, φθόγγοι δὲ ἠχοῦντες τὰ δι' ἀγάπης προφερόμενα ῥήματα φιλικά, μίαν καὶ τὴν αὐτὴν ἅπαντες ἀφιέντες ἄρμονίαν καὶ συμφωνίαν· ὁ δὲ μουσικὸς ἡ τῆς ἀγάπης δύναμις· αὐτὴ κρούει τὸ μέλος τὸ ἡδύ.

И подобно тому, как на кифаре [издаются] различные звуки, а [получаемое] созвучие одно и один музыкант, управляющий кифарой, то здесь кифара — сама любовь, а звучащие звуки — дружеские речи, возникающие от любви, и все производят одну и ту же гармонию и созвучие. Музыкант — это сила любви, [а] она издает сладкий мелос.

В таких иносказаниях использовались не только струнные инструменты. Григорий Назианзин в «Энкомии в честь Афанасия Великого, епископа Александрии» (Ἐγκώμιον εἰς τὸν μέγαν Ἀθανάσιον, ἐπίσκοπον Ἀλεξανδρείας) называет своего героя «великая сальпинга истины» (μεγάλη σάλπιγξ τῆς ἀληθείας. — *Idem. Oratio XXXI: In Laudem magni Athanasii episcopi Alexandrini 21. — PG 35, col. 1096*). Такую же характеристику Иоанн Златоуст дает апостолам (*Joan. Chrys. In ps. 46 // PG 55, col. 214*):

οὐκ ἂν δέ τις ἄμαρτοι σάλπιγγας τὰ στόματα τῶν ἀποστόλων εἰπών, οὐχὶ χαλκηλάτους σάλπιγγας, ἀλλὰ χρυσοῦ τιμιωτέρας.

Не ошибется тот, кто назовет уста апостолов сальпингами, только не медными сальпингами.

Конечно, здесь подразумеваются некие «духовные сальпинги». Ведь задавая вопрос слушающим его проповедь, Иоанн Златоуст использует с той же целью и выражение «духовная лира»: «Слышали вы апостольский голос, сальпингу, [звучащую] с небес, духовную лиру?» (Ἰηκούσατε τῆς ἀποστολικῆς φωνῆς, τῆς σάλπιγγος τῆς ἐκ τῶν οὐρανῶν, τῆς λύρας τῆς πνευματικῆς; — *Joan. Chrys. Hom. de statu // PG 49, col. 15*). Здесь в едином образе сливаются мужественная сальпинга и нежная лира. Нашел свое применение в этой системе аллегорий и «презренный» авлос (*Basil. In ps. 29. // PG 29, col. 321*):

¹³³ Ср. с приведенным выше фрагментом из *Basil. in Isaiam. // PG 30, col. 376*, где с такой же семантикой используется глагол ἐκτείνω — «натягивать», который по отношению к струнам инструмента также может трактоваться как «настраивать».

Ἔστι δὲ ὁ αὐλὸς ὄργανον μουσικὸν πνεύματι συνεργῶ πρὸς τὴν μελωδίαν χρώμενον. Διόπερ οἶμαι πάντα ἅγιον προφήτην αὐλὸν τροπικῶς ὀνομάζεσθαι διὰ τὴν ἐκ τοῦ ἁγίου Πνεύματος κίνησιν.

Авλος же — это музыкальный инструмент, издающий мелодию с помощью дыхания. Поэтому я думаю, что всякий святой пророк образно может быть назван авлосом, [как издающий звучание] посредством движения от Святого Духа.

В данном отрывке использованы две «ипостаси» термина τὸ πνεῦμα — «дыхание» и «дух», и поэтому авлос, подобно любому духовому инструменту, издающему звуки посредством «дыхания», при «опоэтизированной» речи может стать и «духом».

Таким образом, была проведена коллективная и целенаправленная работа по символизации музыкальных инструментов и тем самым по изъятию их из музыкальной практики библейских времен. Вместе с тем в некоторых высказываниях Отцов Церкви иногда встречаются положения, на первый взгляд кажущиеся прямо противоположными приведенным выше. Например, у Василия Великого можно прочесть (*Basil. In ps. 29 // PG 29, col. 306*):

ὁ ψαλμὸς λόγος ἐστὶ μουσικός, ὅταν εὐρύθμως κατὰ τοὺς ἀρμυνικοὺς λόγους πρὸς τὸ ὄργανον κρούηται· ὧδὴ δὲ φωνὴ ἐμμελῆς ἀποδιδόμενη ἐναρμονίως, χωρὶς τῆς συνηχίσεως τοῦ ὄργανου.

Псалм — это музыкальная речь, когда она хорошо согласуется с гармоническими речами инструмента; ода же — это гармонично издаваемый музыкальный голос без созвучия с инструментом.

Почти то же самое можно прочесть и у Григория Нисского: «Псалм — это мелодия, [исполняемая] музыкальным инструментом» (Ψαλμὸς μὲν γάρ ἐστιν, ἢ διὰ τοῦ ὄργανου τοῦ μουσικοῦ μελωδία. — *Gregor. Nyss. In ps. inscr. // PG 44, col. 493*).

Неужели Отцы Церкви запутались в собственных концепциях, выстроенных ради дискредитации музыкальных инструментов?

Все намного проще. Если в приведенных ранее высказываниях они выступали как защитники и хранители некоей богослужебно-эстетической нравственности, ограждая церковь от музыкальных инструментов, участвующих в порочных деяниях, то здесь они объясняют этимологию термина «псалм» (ὁ ψαλμὸς) как филологи. Ведь указывалось, что это существительное произошло от глагола ψάλλω — «бряцать»¹³⁴. А такая семантика непосредственно указывает на струнный инструмент. Следовательно, никакого противоречия здесь нет. Более того, при «филологических экскурсах» все выводы последовательны и обоснованы. Для доказательства этого достаточно вспомнить, что Василий Великий, постоянно высказывая неприязнь к инструментам, вдруг неожиданно утверждает, что «псалтирий — инструмент, музыкально настроенный для гимнов нашему Богу» (Ψαλτήριον μὲν τροπικῶς, καὶ ὄργανον ἡρμωμένον μουσικῶς εἰς ὕμνους τοῦ Θεοῦ ἡμῶν. — *Basil. In ps. 29. // PG 29, col. 306*). Это не казус, а результат того же самого «филологического» подхода, поскольку существительное τὸ ψαλτήριον («псалтирий») однокоренное с ὁ ψαλμὸς («псалм») и поэтому инструменту, носящему такое, название позволено быть использованным «для гимнов нашему Богу».

¹³⁴ См. § 4 настоящей главы.

Все приведенные фрагменты свидетельствуют о двойственности патрологической концепции, посвященной инструментам. Нужно ли удивляться, что каждый из цитируемых здесь авторов, относившихся к богословско-интеллектуальной элите своей эпохи, не сопоставил суть этимологии с музыкальной практикой библейских времен и отрицал само существование инструментов. Безусловно — нет, поскольку этот разрыв был обусловлен задачей, стоявшей перед патристической доктриной: изгнать инструменты из богослужебного обихода. А соединение указанных двух направлений нарушило бы всю «логику» построения, задуманного для решения определенной задачи.

Во всяком случае именно таким образом была осуществлена попытка преобразования библейского инструментария в область, далекую от живой музыки. Вряд ли можно говорить, что она полностью удалась, хотя в богослужебной практике цель была достигнута и инструменты в период Античности, судя по всему, больше не появлялись в христианских храмах. Впоследствии, уже в эпоху Средневековья, когда церковь раскололась, то отношение двух ее ветвей к инструментам постепенно становилось различным. Но это случилось намного позже, в другой исторической цивилизации. Что же касается теоретического осмысления патристикой самой «инструментальной идеи» в античные времена, то в ней изредка обнаруживаются «проколы». Ведь сами Отцы Церкви в конечном счете должны были признать: «Не будет осуждена кифара, если кифарой призывается Бог» (οὐκ ἄν ἐμείψθη ἡ κιθάρα, εἰ Θεὸς διὰ τῆς κιθάρας ἐκπύττετο. — *Joan. Chrys. In Abr. dictum. // PG 56, col. 559*). Да и сам вывод звучал вполне отчетливо (*Ibid, col. 558*):

Οὐδὲ γὰρ φαῦλον τὸ ὄργανον, ἀλλ' ἐπει-
δὲν αἰσχρῶν σμάτων γένηται ὄργανον.

Ибо [сам] инструмент — не зло,
но когда он оказывается инструмен-
том непристойных песен [то стано-
вится таким].

Подобные откровенные высказывания стали возможны, потому что затеянная война с инструментами не в состоянии была изменить музыкальную практику: изгнание из церкви никак не повлияло на активное их использование в нецерковном музыкальном быту.

Однако проделанная патристикой работа внесла свою лепту в общее отношение к представлениям о библейской музыкальной жизни: после столь активной проповеднической деятельности она в сознании многих была отделена серьезным смысловым барьером от христианского музыкального обихода. Та далекая эпоха, где музыкальный инструментарий существовал якобы только в качестве символов, стала восприниматься как нечто нереальное, а потому не подлежащее сравнению с современной музыкальной практикой. Кроме того, было подведено серьезное «идеологическое» обоснование под изгнание музыкальных инструментов из церкви¹³⁵.

¹³⁵ В данном обзоре приведены высказывания только грекоязычной патристики. Это обусловлено тем, что аналогичные латиноязычные источники изучаемой эпохи хранят полное молчание по поводу использования инструментов в богослужениях. Невозможно ничего обнаружить по этой теме ни у Амвросия Медиоланского (IV век), считающегося основателем гимнографии католического христианства, ни в литературном наследии Августина Аврелия (IV–V века). А ведь среди латиноязычных Отцов Церкви именно эти два автора касаются музыки, но хранят полное молчание об инструментах в богослужении.

Проиграли или выиграли церковные службы от этого? Не упустила ли церковь многие возможности содействия созданию особого эмоционального молитвенного состояния прихожан? Не потеряла ли она еще один важный фактор для единения всех верующих? Не выстроила ли она водораздел между своей музыкальной культурой и библейской, послужившей истоками христианства? Все эти вопросы риторические и сейчас задавать их бессмысленно, поскольку история выстраивается по своим законам и история церковной музыки не исключение. Поэтому сейчас важно установить, что же все-таки было введено в богослужебную христианскую музыку в исследуемый период.

К сожалению, конкретных данных источники не сообщают. Единственное, что можно установить с достаточно степенью точности: активное внедрение в богослужебный обиход ряда жанров. К ним относятся уже подробно обсуждавшиеся *просодия* и *псалм*, а среди остальных — *ода*, *гимн* и *энос*.

По мнению Григория Нисского, «*ода* — это произнесение *мелоса*, исполняемое устами вместе со словами» (ὥδῃ δὲ ἡ διὰ στόματος γενομένη τοῦ μέλους μετὰ τῶν ῥημάτων ἐκφώνησις. — *Gregor. Nyss. In ps. inscr. // PG 44, col. 493.*). А два других жанра он характеризует следующим образом (*Ibid*):

Ὕμνος δὲ ἡ ἐπὶ τοῖς ὑπάρχουσιν ἡμῖν ἀγαθοῖς ἀνατιθεμένη τῷ Θεῷ εὐφημία. Αἶνος δέ, ἥτοι αἶνεσις (ταὐτὸν γὰρ ἐπ' ἀμφοτέρων τὸ σημαίνόμενον), τῶν θείων θαυμάτων περιέχει τὸν ἔπαινον.

Гимн — славословие о присущих нам добродетелях, посвящаемых Богу. *Энос*, или похвала (ибо в обоих случаях это означает одно и то же), содержит прославление божественных чудес.

В этом фрагменте Григорий Нисский обращает внимание на то, что слова ὕμνος («гимн») и αἶνος («энос») подразумевают одно и то же, поскольку произошли от односемантических глаголов ὑμνέω и αἰνέω, обозначающих «славить».

Среди всех перечисленных жанров *просодия*, *ода* и *гимн* весьма часто упоминаются как в языческих, так и в христианских источниках Античности. Термин «псалм» стал одним из важнейших в христианских письменных памятниках. Однако «энос» появляется крайне редко. Очевидно, он возник как результат частого использования в церковном певческом обиходе двух псалмов: 150:6 и 148:2. Текст первого из них гласит: Πᾶσα πνοὴ αἰνεσάτω τὸν Κύριον («Всякое дыхание да славит Господа»), а второго: Αἰνεῖτε αὐτὸν, πάντες οἱ ἄγγελοι αὐτοῦ («Славьте Его, все Ангелы Его»). В обоих случаях используются две различные грамматические формы глагола αἰνέω, звучавшего как «энэо», а отсюда и название жанра — «энос».



История сохранила для потомков нотированный фрагмент гимна Святой Троице. Этот нотный материал с текстом выписан на папирусе, обнаруженном в конце XIX века в окрестностях египетского города Пемджа. Он располагался в Среднем Египте (приблизительно на 200 км южнее Каира) и греки именовали его Оксирином (Ὀξύρυγχος)¹³⁶. В настоящее время

¹³⁶ *Hunt A. S., Jones H. S. Christian Hymn with Musical Notation // The Oxyrhythnos Papyri, ed. B. P. Grenfell, A. S. Hunt, E. Lobel. Vol. 15, 1922. P. 21–25.*

указанный документ известен как *Parvulus Oxurhynchus* 1786, датирующийся палеографами рубежом III–IV веков¹³⁷.

Из всего уцелевшего до нашего времени нотографического арсенала буквенной нотации (более 50 фрагментов) «Гимн Святой Троице» — единственное церковное песнопение. Однако совершенно очевидно: если подобным образом было нотировано одно богослужбное певческое произведение, то ошибочно думать, что других аналогичных образцов не существовало. Есть достаточно много причин, способных объяснить, почему сохранился только один экземпляр церковного песнопения в буквенной нотации.

Во-первых, сам папирус, как известно, весьма хрупкий материал и не рассчитан на многовековое использование.

Во-вторых, частое его применение в обиходе не способствовало сохранности, а наоборот усиливало всякие негативные влияния на саму рукопись. Ведь 15-й канон Святого Поместного Лаодикийского собора, проходившего в 364 году, постановил¹³⁸:

Περὶ τοῦ μὴ δεῖν πλέον τῶν κανονικῶν ψαλτῶν, τῶν ἐπὶ τὸν ἄμβωνα ἀναβαίνοντων, καὶ ἀπὸ διφθέρας ψαλλόντων ἑτέρουσ τινὰς ψάλλειν ἐν ἐκκλησίᾳ.

О том, что сверх канонических певчих, восходящих на амвон и поющих по книгам¹³⁹, никакие другие не должны петь в церкви.

Но это был только юридически зафиксированный акт, означающий, что такие певческие «книги» должны были постоянно использоваться в церковной практике намного раньше. Столь активная их жизнь не удлиняла ее, а высокая стоимость копирования рукописи увеличивалась при необходимости внесения в текст сложной нотации. Появившийся приблизительно с IV века более крепкий пергамент был еще дороже и весьма медленно распространялся. Вынужденное же каждодневное использование таких папирусов в богослужбной работе не шло ни в какое сравнение с употреблением аналогичных, содержащих «светскую музыку». К ним обращались значительно реже, поскольку не было необходимости ежедневного систематического их употребления, и потому они сохранились в большем количестве.

В-третьих, следует помнить, что в Византийской церкви спустя несколько столетий после описываемых событий была создана новая невменная нотная система, более удобная и поэтому сравнительно быстро распространившаяся. Это также помогло не умышленному, а естественному «отмиранию» ранних нотографических памятников: какой смысл хранить хрупкие папирусы с давно забытой нотацией. А поскольку вне церковного обихода новая нотация почти не использовалась (во всяком случае в распоряжении науки нет ни одного подобного примера), то это также объясняет большее количество сохранившихся «светских» образцов.

Таким образом, существуют факты, дающие основание утверждать, что где-то в самом начале новой эры античная цивилизация обрела нотную систему. Это одно из свидетельств очередного этапа развития музыкально-го искусства, поскольку появление нотации — факт более высокого уров-

¹³⁷ См. том I, гл. I, § 3, № 13.

¹³⁸ *Ράλλες Γ., Ποτλής Μ. Σύνταγμα θεῶν καὶ ἱερῶν κανόνων.* Τ. Γ'. Ἀθήναι, 1853. Σ. 484.

¹³⁹ ἡ διφθέρα — «кожа» для письма и, в конечном счете, книга.

ня профессионализма. Христианская церковь не осталась в стороне от этого процесса, что также отражает эволюционное движение, происходившее в рамках музыкального оформления богослужений. Сохранившийся Гимн Святой Троице (ὁ ὕμνος εἰς Τριάδα), записанный этой буквенной нотацией, — убедительное тому свидетельство¹⁴⁰. Ведь если сохранился один образец подобного рода, то значит в ту эпоху, о которой идет речь, было много аналогичных рукописей.

Существуют и другие доказательства активного участия церкви в музыкальной жизни. В связи с этим следует отметить, что канонист¹⁴¹ и историк рубежа XI–XII веков, занимавший различные церковные должности, Иоанн Зонара упоминает о *ломаных мелосах*, комментируя 75-й канон Пятошестого Константинопольского собора 691 года. Во время его проведения звучал призыв, «чтобы приходящие в Церковь для пения не употребляли бессмысленных воплей и не принуждали [свое] естество к крику» (Τοὺς ἐπὶ τὸ ψάλλειν ἐν ταῖς Ἐκκλησίαις παραγινομένους βουλόμεθα, μήτε βοαῖς ἀτάκτοις κεχρησθαι, καὶ τὴν φύσιν πρὸς κραυγὴν ἐκβιάζεσθαι — Conc. in Trul. 75 // PG 137, col. 772). Иоанн Зонара вполне откровенно говорит, что здесь идет речь о «ломаных мелосах» (Ibid., col. 772):

...οὐδέ τι ἐπιλέγειν συγχορεῖ ἀνοίκειον καὶ ἀνάρμοστον ἐκκλησίᾳ, οἷά εἰσι τὰ κεκλασμένα μέλη καὶ μινυρίσματα, καὶ περιττὴ τῶν μελωδιῶν ποικιλία, εἰς ᾧδὰς ἐκτρεπομένη θυμελικὰς καὶ εἰς ᾄσματα πορνικά, τὰ νῦν ἐν ψαλμοδίαῖς ἐπιτηδεύόμενα μάλιστα...

...[собор] не допускает добавлять ничего не свойственного и несоответствующего церкви, каковыми являются *ломаные мелосы*, и «щебетания», и разнообразная *перисси*¹⁴² мелодий, употребляемая в театральных *одах* и в развратных песнях, что ныне часто появляется в *псалмодиях*...

В этом тексте упоминаются не только «ломаные мелосы», являющиеся одной из примет (наряду с многочисленными другими) свободной мелодической линии, не скованной традиционными интонациями, но и феномен, обозначенный как «перисси» (ἢ περισσή — «избыточность», «излишество»). Под этим термином понималось внедрение в музыкальное оформление богослужений особых вокальных построений, расширявших традиционные рамки: длительные распевы, мелисматика, многочисленные опевания, орнаментальное развитие мелодической линии, слоговые повторы, вставки и т. д. Следовательно, богослужебная музыка изучаемого периода не была полностью оторвана от процессов, происходивших в музыкальном искусстве вне храмов. Не случайно Климент Александрийский использует это слово для характеристики низкопробной музыки, которая отличалась своими «излишествами» (Clem. Alex. Strom. VI 11 // PG 9, col. 312):

Περιττὴ δὲ μουσικὴ ἀποπτυστέα, ἢ κατακλῶσα τὰς ψυχὰς, καὶ εἰς ποικιλίαν ἐμβάλλουσα, τότε μὲν θρηνώδη, τότε δὲ

Избыточная, презренная музыка, надламывающая души, ввергающая [их] в разнообразие [настроений] —

¹⁴⁰ См. гл. I, § 3 (№ 13).

¹⁴¹ То есть комментатор церковных законоуложений — «канонов» (κανόνες), которые отличались от государственных законов, именовавшихся «номами» (νόμοι), и постановлений Вселенских соборов.

¹⁴² Об этом термине см. далее.

ἀκόλαστον καὶ ἠδύπαθῆ, τοτὲ δὲ ἐκβακ-
χευομένην καὶ μανικὴν.

то скорбное, то разнузданное, то слад-
кое, то экстатичное и безумное, —
должна быть с негодованием отвер-
гнута.

Следовательно, и в течение первых столетий христианской эпохи музыка церковью представляла собой феномен различных направлений, каждое из которых стремилось особыми музыкально-художественными средствами способствовать созданию звуковой ауры, необходимой при совершении богослужений.

ГЛАВА VI

МУЗЫКА В ВОЕННОЙ ЖИЗНИ

Уже давно и хорошо известно, что военная жизнь Древней Эллады и Древнего Рима представляет собой поистине гигантскую тему, являющуюся предметом изучения бесчисленного количества ученых самых разных поколений. В нее входит освоение множества как автономных, так и тесно связанных между собой проблем. Исследование музыки, прямо или косвенно сопряженной с военными аспектами античного быта, также является по своим масштабам крупнейшим тематическим континентом. На пути к его познанию существуют многие трудности, а среди них наиболее сложные для преодоления — поистине космическое по своим размерам историческое пространство почти в 20 столетий, наполненное войнами и неисчислимым количеством упоминающихся в источниках участников военных и околовоенных событий. А ведь деятельность большинства из них так или иначе могла быть связана с военной музыкой. Возможно, этот объемный материал, будет со временем систематизирован и проанализирован. Но в данном случае, когда целью исследования являются лишь основные и важнейшие аспекты музыкального антиковедения, целесообразно сосредоточиться лишь на тех параметрах военно-музыкальной тематики, которые имеют самое непосредственное отношение к избранной сфере исторического музыкознания.

Это означает, что при изучении конкретного материала главной задачей познания становятся основные и типичные тенденции, проявляющиеся во все времена музыкально-военной жизни Античности. Следовательно, обсуждению должны подлежать главные смысловые направления самих событий¹. Что же касается временного аспекта, то информация о нем ограничивается лишь теми кардинальными хронологическими «точками», которые способны продемонстрировать процесс эволюционных изменений анализируемых тенденций без детализации на мелкие историко-временные единицы.

Анализ материала источников, связанных с описанием роли музыки в армиях Античности, целесообразно начать с тех сведений, которые касаются пребывания войск в лагерях. Ведь именно эта стадия воинской жизни является неким исходным периодом, откуда ведет свое начало ее сложное развитие.

§ 1

В военном лагере

Как известно, весь распорядок суток в Древнем Риме был связан с разделением дня и ночи на 12 часов. Согласно принятым правилам день про-

¹ Имена их участников будут употребляться крайне редко и лишь в тех случаях, когда без них невозможно обойтись.

должался с 6 часов утра до 6 часов вечера, а ночь — с 6 часов вечера до 6 часов утра. В лагерях соответственно с принятым регламентом выставлялась стража, дежурившая круглосуточно, и ее служба начиналась по сигналу духового инструмента. Как сообщается (*Polyb. XIV 3*)²:

Ἔστι γὰρ ἔθος Ῥωμαίοις, κατὰ τὸν τοῦ δειπνοῦ καιρὸν τοὺς βυκανητὰς καὶ σαλλυκτὰς πάντας σημαίνειν παρὰ τὴν τοῦ στρατηγοῦ σκηνήν, χάριν τοῦ τὰς νυκτερινὰς φυλακὰς κατὰ τὸν καιρὸν τοῦτον ἵστασθαι κατὰ τοὺς ἰδίους τόπους.

У римлян существует обычай, согласно которому все букцинисты и сальпингисты в час вечерней трапезы сигналят у палатки стратега, потому что [именно] тогда ночные стражи расходятся по своим постам.

Ночь подразделялась на четыре «стражи» или «караула» (*vigiliae*) и наступление каждой из них также возвещалось звуками инструмента. Полибий сообщает, что «таксиарх»³ обладает обязанностью букцинировать во время стражи» (ὁ γὰρ ταξίαρχος τὴν ἐπιμέλειαν ποιεῖται τοῦ κατὰ φυλακὴν βουκανῶν. — *Polyb. VI 35*). Иначе говоря, он должен был следить за тем, чтобы букцинист оповещал о наступлении новой временной фазы ночи.

Более того, всем было хорошо известно (*Ibid. XII 26*):

...τὸν ὄρθρον ἐν μὲν τῷ πολέμῳ διεγείρουσιν αἱ σάλλυγγες, κατὰ δὲ τὴν εἰρήνην οἱ ὄρνιθες.

...на войне ранним утром будят спящих звуки трубы, а в мирное время — пение петуха.

Этот сигнал также соответствовал конкретной страже. Да и вообще, любая граница между ними могла использоваться как сигнал для начала определенных действий. Так, например, Тит Ливий, упоминая о деятельности военного консула Публия Деция Муса (*Publius Decius Mus*), впоследствии военного трибуна времен первой Самнитской войны (343 год до н. э.), рассказывает об одном таком эпизоде (*Tit. Liv. VII 35, 1*):

Vigiliis deinde dispositis ceteris omnibus tesseram dari iubet, ubi secundae vigiliae bucina datum signum esset, armati cum silentio ad se convenirent.

Затем он⁴ приказывает расставленным караулам раздать всем остальным [воинам] предписание: когда букцина даст сигнал второй стражи, с оружием молча собраться вокруг него.

Аналогичным образом осуществлялся сбор на самые различные мероприятия, проходившие в военном лагере. Было общеизвестно, что «на расвете с восходом [солнца, инструментом, называемом] классикумом⁵ созывались воины на совет к трибунам» (*Luce orta vocatis classico ad concilium militibus ad tribunos. — Ibid. V 47, 7*). Подобные сообщения довольно часто

² Источники сообщают, что подобную функцию выполняли инструменты и в персидской армии, поскольку там также «днем, при свете, сигнал давался букциной из шатра царя» (*Die iam illustri signum e tabernaculo regis bucina dabatur. — Q. Cur. Ruf. III 3, 8*). О букцине см. гл. V, сноску 104.

³ «Таксиарх» (ὁ ταξίαρχος, от ἡ τάξις — «должность» и ὁ ἀρχός — «предводитель») — командир крупного воинского подразделения. Согласно традиции, сложившейся в филологии, слово ὁ ταξίαρχος, упоминаемое грекоязычными авторами при описании деяний римской армии, приравнивается к латинскому *centuriatus* («центурион») и подразумевает командира «центурии» (*centuria*) — подразделения римской армии, состоявшей вначале из 100 воинов, а впоследствии — из 60. Но в процитированном фрагменте этот термин использован как определение командира стражи.

⁴ То есть Деций.

⁵ О нем см. далее.

появляются в источниках. Об одном таком эпизоде, происходившем во времена той же первой Самнитской войны, сообщается: «Когда [отряд] подходит к преторию⁶, консул созывает классикумом собрание» (*Ubi ad praetorium ventum est, consul classico ad contionem convocat.* — *Ibid.* VII 36, 9).

Этот инструмент пока является загадкой для музыкального антикове-дения, и основной причиной здесь является недостаточность информации. Происхождение названия инструмента исследователи связывают с первым «разрядом» (то есть самым важным сословием) римских граждан, определявшихся как *classicus*. Сама подобная ассоциация вызывает много вопро-сов, хотя можно предполагать, что она подразумевала нечто «лучшее» среди музыкальных инструментов, подобное «лучшему сословию» граждан. Кро-ме того, название *classicum* допускает возможность связывать инструмент с военным флотом, поскольку согласно источникам *classicus* также ука-зывает на «флотский», «морской»⁷. Однако существует множество свиде-тельств, указывающих на активное использование *classicum* в сухопутных войсках. Так, памятники письменности сообщают, что римский император Вителлий (I век) вошел в Рим под звуки «классикума» (*Sueton. Vit.* 11, 1). При том же звучании были провозглашены императорами Юлиан и Граци-ан (*Amm. Marc. Rer. gest.* 21, 5; *Ibid.* 27, 6, 10)⁸. В музыкальном сопровожде-нии *classicum* проходили казни за стенами города (*Tac. Ann.* II 32). Однако полностью отсутствуют данные, позволяющие выявить специфические осо-бенности этого инструмента, отличающие его от других духовых⁹. Во вся-ком случае эта проблема требует основательного исследования.

Продолжая освещать военно-музыкальный ракурс Античности, сле-дует отметить, что звуки духовых инструментов, как правило, издавались с центрального места лагеря, где располагалось руководство войсками. Об этом свидетельствуют почти все источники, описывающие события раз-ных исторических периодов. Во всяком случае античные авторы указывают на существование такого обычая еще во времена Александра Македонского (*Q. Cur. Ruf.* V 2, 7):

Tuba cum castra movere vellet, signum dabat, cuius sonus plerumque tumultantium fremitu exoriente haud satis exaudiebatur: ergo perticam, quae undique conspici posset, supra praetorium statuit.

Чтобы привести в движение [войска], он давал в лагере знак тубой, звук которой слышался не совсем ясно из-за большого шума, возникающего утром. Поэтому он водружал над пре-ториум шест, который можно видеть отовсюду.

Таким образом, организационные мероприятия внутри военного лагеря чаще всего осуществлялись с помощью инструментов, а побочные «инфор-мационные средства» должны были использоваться в зависимости от усло-вий каждого данного обстоятельства. «Все центурии, когорты и манипулы

⁶ Praetorium — главная площадка военного лагеря.

⁷ Четверть века тому назад автору этих строк такое решение представлялось наиболее правдоподобным. См.: Герцман Е. Музыка Древней Греции и Рима. С. 239–247.

⁸ Множество подобных свидетельств приводится в изд.: Wille G. *Musica Romana. Die Bedeutung der Musik im Leben der Römer.* Amsterdam, 1967. S. 93–94.

⁹ Очевидно именно по этой причине специалисты, занимающиеся изучением античного инструментария, хранят о *classicum* полное молчание. См., например: Landels J. G. *Op. cit.* (passim).

были собраны сигналом, данным литуусами»¹⁰ (signo itaque per lituos dato cum centuriae omnes et cohortes et manipuli convenissent. — *Amm. Marc. Rer. Gest.* XXIII 5, 15). Подобными сообщениями переполнены все источники, содержащие описание лагерной жизни войск.

Более того, иногда инструменты использовались при возникновении какой-либо необычной ситуации. Так, согласно источнику в конце I века до н. э. в одном из римских лагерей солдаты стали свидетелями лунного затмения: «...видимая на ясном небе луна внезапно стала меркнуть (luna clargo repente caelo visa languescere. — *Tac. Ann.* I 28). Воспитанные на религиозных представлениях, в которых небесные светила зачастую персонифицировались в качестве божеств, воины были ошеломлены этим явлением и стали рассматривать его как предвестник несчастий. В надежде, что луна вновь засияет, «стали крича¹¹ шуметь, а также [подбадривать себя] звуками туб и керасов¹²» (igitur aeris sono, tubarum cornuumque concentu strepere. — *Ibid.*). Историк, сообщающий об этом, жил спустя более столетия от описываемых событий и, не будучи его свидетелем, очевидно, пересказал дошедшее до него повествование. Поэтому, если бы его даже заинтересовало, что исполняли музыканты на своих инструментах в ту безлунную ночь, то он не смог бы установить, поскольку римских историков такие «детали», как правило, не интересовали. Можно только догадываться, что это были не хаотичные звуки, как можно понять из его текста, а скорее всего исполняемые инструментами религиозные песнопения, обращенные к богам за помощью.

По данным источников, нередко передвижение армий даже по незнакомым местам, но без каких-либо угроз представляло собой нечто подобное карнавальному шествию, где, естественно, не обходилось без музыки. Вот как описывает Плутарх один из таких эпизодов, посвященных жизни армии Александра Македонского на Востоке (*Plut. Alex.* 67, 4):

Πολλὴ δὲ μοῦσα συρίγγων καὶ αὐλῶν
ὀδῆς τε καὶ ψαλμοῦ καὶ βακχεῖα γυ-
ναϊκῶν κατεῖχε πάντα τόπον.

По всей местности [звучала] могущественная Муза сириг и авлосов,
[а также] пение, бряцания [струн]
и ликование женщин.

Скорее всего, перед нами авторская фантазия, возникающая от того, что на обстановку описываемой передислокации войск перенесены дошедшие до Плутарха рассказы о бурных пиршествах, происходивших нередко в армии, во время которых постоянно звучала музыка. В таких сообщениях почти всегда упоминаются песни, музыкальные инструменты и танцы.

Лучше всего передает сведения о такой роли музыки в армейском быту Ксенофонт¹³, описывающий события, свидетелем которых он был сам. Так,

¹⁰ «Литуус» (lituus) — древнеримский духовой инструмент, который, по мнению исследователей, представляет собой одну из разновидностей греческой ἡ σάλπιγξ. Они же отмечают, что lituus пока остается наиболее загадочным из античных инструментов. См., например: *Landels J. G.* Op. cit. P. 177–179.

¹¹ Буквально: «звучанием воздуха».

¹² О тубе (tuba) см. гл. V, сноску 104. О керасе см. гл. III, сноску 142. Нужно иметь в виду, что римские варианты инструментов не всегда были буквальными повторениями эллинских. Зачастую они имели свои особенности как в конструкции, так и по своим регистрово-звуковым качествам.

¹³ Это обстоятельство делает дошедшие до нас сочинения Ксенофонта наиболее достоверными источниками. Именно по данной причине они чаще других будут упоминаться в данной главе.

повествуя об отряде греков, пересекавших Пафлагонию¹⁴, он сообщает (*Xenoph. Anab. VI 1, 5*):

ἐπεὶ δὲ αἱ σπονδαὶ τ' ἐγένοντο καὶ ἐπαίανισαν, ἀνέστησαν πρῶτον μὲν Θράκες καὶ πρὸς αὐτὸν ὠρχήσαντο σὺν τοῖς ὅπλοις...

После совершения богослужений¹⁵ они пропеанили, [затем] первыми встали фракийцы¹⁶ и под авлос протанцевали с оружием...

Очевидно танец был продолжением богослужения, завершившегося пением пеана. Однако танцевали под музыку не только фракийцы, но и воины, происходившие из других племен или городов, например магнесийцы¹⁷, которые, по словам Ксенофонта, «совершали это¹⁸ в ритме под авлос» (οὗτοι ταῦτ' ἐποίουν ἐν ῥυθμῷ πρὸς τὸν αὐλόν. — *Ibid. VI 1, 8*). Танец магнесийцев уже в рамках последующего пиршества продолжили мантинейцы¹⁹ и солдаты из других регионов (*Ibid. VI 1, 11*):

ἐπὶ δὲ τούτῳ <ἐπιόντες> οἱ Μαντινεῖς καὶ ἄλλοι τινὲς τῶν Ἀρκάδων ἀναστάντες ἐξοπλισάμενοι ὡς ἐδύνατο κάλλιστα ἦσαν τε ἐν ῥυθμῷ πρὸς τὸν ἐνόπλιον ῥυθμὸν αὐλούμενοι καὶ ἐπαίανισαν καὶ ὠρχήσαντο ὥσπερ ἐν ταῖς πρὸς τοὺς θεοὺς προσόδοις.

Вставшие после него²⁰ мантинейцы и некоторые другие из аркадян, вооруженные как могли красиво, ритмично авлируемые в танце²¹ с оружием²², «пеанили» и танцевали с песней как [бывало] в шествиях к [святыни] из богов.

Продолжением этого описания является следующий фрагмент (*Ibid. VII 3, 32*):

μετὰ ταῦτα εἰσῆλθον κέρασι τε οἷσις σημαίνουσιν αὐλοῦντες καὶ σάλπιγξιν ὠμβοεῖαις ῥυθμούς τε καὶ οἶον μαγάδι σαλπίζοντες.

После этого²³ вошли [музыканты] с керасами и авлирующие заиграли [в ансамбле] с ними и также с бычьими сальпингистами²⁴, [которые] сальпингировали танцы²⁵ словно на магадесе²⁶.

¹⁴ Пафлагонία — область на северном побережье Малой Азии.

¹⁵ О термине ἡ σπονδή см. гл. V, § 2.

¹⁶ То есть фракийцы, находившиеся в отряде греков, возглавляемом Ксенофонтом.

¹⁷ О Магнесии см. гл. II, сноску 100.

¹⁸ То есть танец.

¹⁹ Мантинея (Μαντίνεια) — город в восточной Аркадии, расположенной в центральной горной области Пелопоннеса.

²⁰ То есть после предшествующего танцора.

²¹ А иначе говоря: сопровождаемые звуками авлоса. Как уже неоднократно указывалось, ὁ ῥυθμός весьма часто обозначал «танец». См. гл. III, сноску 72. В том же самом значении это слово выступает и в этом фрагменте.

²² Тавтология источника.

²³ То есть после танца, исполненного перед пирующими.

²⁴ О «бычьих сальпингистах» см. далее сноску 26.

²⁵ Вновь здесь ὁ ῥυθμός — «танец». См. сноску 21.

²⁶ В опубликованном русском переводе этот фрагмент представлен таким образом: «Потом вошли люди с сигнальными рогами вместо флейт и заиграли на них, а трубачи на кожаных трубах мерно вторили им, как на лидийской арфе» (*Ксенофонт. Анабасис. Перевод А. С. Ошерова // Историки Греции: Геродот, Фукидид, Ксенофонт. М., 1976. С. 372*). Совершенно очевидно, что первая часть переведена неточно с добавлением отсутствующего в тексте «вместо флейт». Что же касается упомянутых в переводе «кожаных труб», то нужно отметить, что медные «сальпинги» никогда не изготавливались из кожи. Присутствующие же в тексте αἱ σάλπιγξες ὠμβοεῖαι («бычьи сальпинги») — разновидность этого инструмента, который

То есть к уже играющим авлетам присоединились исполнители на керасах и сальпингисты, а основной целью этого духового гремящего ансамбля было создание особой ритмики, способствовавшей танцевальным движениям. Что же касается сравнения с упомянутым в самом конце струнным магадисом, то это скорее некая смысловая параллель из воспоминаний о совершенно иной музыкально-звуковой ситуации, когда ту же задачу выполняли струнные инструменты. Иначе невозможно понять аналогии между динамикой звучания духового «оркестра» и не идущего ни в какое сравнение с ним струнного магадиса.

Однако не следует думать, что на армейских пиршествах музыка была нужна только для сопровождения танцев. Вот лишь одно из описаний, связанных с жизнью армии Александра Македонского (*Plut. Alex.* 50, 7–8):

Πότου δὲ νεανισκοῦ συρραγέντος, ἦδετο ποιήματα Πρανίχου τινός, ὡς δὲ φασιν ἔνιοι Πιερίωνος, εἰς τοὺς στρατηγοὺς πεποιημένα τοὺς ἔναγχος ἠττημένους ὑπὸ τῶν βαρβάρων ἐπ' αἰσχύνῃ καὶ γέλῳτι. τῶν δὲ πρεσβυτέρων δυσχεραίνοντων καὶ λοιδορούντων τὸν τε ποιητὴν καὶ τὸν ἄδοντα, τοῦ δ' Ἀλεξάνδρου καὶ τῶν περὶ αὐτὸν ἡδέως ἀκροωμένων καὶ λέγειν κελευόντων.

Когда бурная попойка дошла до кульминации²⁷, [кто-то] запел сочинения некоего Праниха (а как говорят некоторые — Пиериона). В них с позором и насмешливо были представлены полководцы, уступившие недавно варварам. Когда старшие возмущались и порицали автора и певца, Александр и те, кто с интересом слушали вокруг него, повелели [продолжать] петь.

Можно предполагать, что существовали и другие песни на «злобу дня», поскольку искусство всегда откликалось на актуальные события не только в общественной жизни, но и в воинской. К сожалению, не сохранилось никаких сведений об авторе этих песен и поэтому невозможно установить, был ли он создателем их текстов или музыки, а, возможно, — и того, и другого. О популярности его песен свидетельствуют два фактора: они исполнялись в отсутствии автора и уже существовали два варианта его имени.

Анализ источников подтверждает, что решающую роль в жизни войск играли духовые инструменты, хотя в мирном обиходе не обходилось и без песен. Но даже завершение пиршественных застолий также нередко сопровождалось звучанием инструментов. Ведь время и продолжительность таких пирушек не могли не подчиняться общему лагерному распорядку, и их окончание нередко было связано с началом какой-либо стражи, когда группа солдат отправлялась на дежурство: «Начала караулов объявляются центурионом, [а гости] оставляют пиршество [под звуки] букцины» (*initia vigiliarum per centurionem nuntiarum, convivium bucina dimitti.* — *Tac. Ann.* XV 30).

Лагерная жизнь войск включала в себя множество сторон, абсолютное большинство которых зависело от самых разных обстоятельств и прежде всего, конечно, от успехов или поражений в военных действиях. Все стороны этих событий не только откладывали некий общий отпечаток на лагерную обстановку, но и руководили ей. Ведь войска пребывали в местах

получил свое название от раструба, изготавливавшегося иногда в виде морды быка. Вот как об этом сообщает один из источников: «низкозвучающая пафлагонская [сальпинга], раструб которой [изображает] морду быка, а [поэтому] она называется, как говорят, «быком». (τετάρτη ἢ Παφλαγονική, ἧς ὁ κώδων βοῶς ἦν προτομή, βαρῶφονος, ἀναφωστή, καλεῖται δὲ, φασί, βόϊνος. — *Eust. Com.* 1139, 53).

²⁷ Буквально: «разразилась».

своего расположения не только до сражений, но и в перерывах между ними. Поэтому результаты каждого из столкновений с противником были главными и направляющими ориентирами. Зачастую трагические последствия какой-либо баталии влекли за собой и изменения в музыкальной жизни лагеря. Например, когда умер один из сподвижников Александра Македонского Гефестион, то несмотря на то, что его смерть наступила не на поле битвы, а от болезни, в лагере был объявлен траур (*Plut. Alex.* 72):

Τοῦτ' οὐδενὶ λογισμῶ τὸ πάθος Ἄλέξανδρος ἤνεγκεν, ἀλλ' εὐθὺς μὲν ἵππους τε κείραι πάντας ἐπὶ πένθει καὶ ἡμιόνους ἐκέλευσε, ... αὐλοὺς δὲ κατέπαυσε καὶ μουσικὴν πᾶσαν ἐν τῷ στρατοπέδῳ πολὺν χρόνον.

Александр [трудно] переносил это безграничное [для него] горе, и сразу же приказал в знак траура остричь лошадей и мулов, ... он [также] на долгое время запретил авлосы и всякую музыку в месте расположения войск.

Естественно, что гибель воинов также не могла пройти бесследно для лагерной обстановки. Но по каким-то причинам в источниках эти события не запечатлены. А ведь они не могли обойтись без траурной и погребальной музыки.

При знакомстве со всеми подобными свидетельствами, отражающими роль музыки в лагерной, обыденной и относительно спокойной жизни войск, вызывает удивление отсутствие данных об ее участии в военных учениях. Нужно предполагать, что это безмолвие обусловлено взаимоотношениями авторов письменных памятников с воинской жизнью, которую они описывают, поскольку почти всегда находились вне ее и знали о ней лишь по общераспространенным сведениям (авторы, участники армейских событий, как Ксенофонт — большая редкость). Кроме того, общеизвестно, что жизнь большинства авторов дошедших до нас подобных сочинений проходила значительно позже описываемых ими событий. Поэтому они пользовались лишь уцелевшими до их времени сообщениями. Эти причины привели к совершенно определенным результатам, так как при таком способе информации известия о каждодневных воинских буднях вряд ли сохранились, поскольку были малопривлекательны, в отличие от всех других бурных и порой драматических событий.

Однако это не означает, что в учениях музыка не принимала участия. Вот одно свидетельство, высказанное «мимоходом» в связи с особой ситуацией, возникшей в деятельности римского легата и полководца I века Фабия Валента. В связи с определенными обстоятельствами он «запретил [пользоваться] звучанием тубы, которым солдат призывается на военные учения» (*omisso tubae sono, quo miles ad belli munia cietur.* — *Tac. Hist.* II 29). Значит, обычно сигнал, дававшийся с этой целью, также озвучивался духовым инструментом.

Но когда завершалась лагерная жизнь войск и наступали события, для которых армия фактически существовала, относительно мирная жизнь завершалась и вместе с появлением новых задач возникали и иные функции военной музыки.

§ 2

Перед походом

Солдаты эллинских и римских армий воспитывались так, что должны были моментально реагировать на любой сигнал. А он, как правило, давался духовым инструментом и тогда «воин, получив сигнал тубы, сразу был

готов для марша к сражению» (*signum tuba miles acceperat, itineri simul paratus ac proelio*. — *Q. Cur. Ruf.* III 8, 23). Это был общеизвестный некий «образно-звуковой» штамп, отраженный даже в поэзии, где при описании предбоевой обстановки зачастую значилось: «сигналы дает тибист» (*signa dedit tubicen*. — *Ovid. Metam.* III 705).

Но очевидно в реальной жизни шум в некоторых лагерях оказывался сильнее звучания инструмента, который был не в состоянии «перекрыть» его. Поэтому Александра Македонского не всегда удовлетворяла громкость такого сигнала (*Ibid.* V 2, 7):

*Tuba, cum castra movere vellet,
signum dabat, cuius sonus plerumque
tumultuantium fremitu exoriente
haud satis exaudiebatur.*

Когда он хотел снимать лагерь, то давал сигнал тубой, страшно завывающий, звук которой нередко слышался недостаточно громко.

Не исключено, что в таких случаях часто виновато было качество инструмента. Как мы видим, несмотря на сопротивление звукового окружения, сигнал, указывающий на завершение относительно спокойной лагерной жизни, воспринимался как «страшно завывающий». Нужно думать, что такова была реакция не на сам звук, а на его значение, поскольку оно знаменовало начало тех событий, от которых каждый воин мог ждать самого трагического финала. Не случайно, звук тубы, возвещающий о начале любой войны, слышался как предзнаменование несчастий. Например, один из поздних историков, повествуя о том, как персидский монарх задумал грандиозную войну, стремясь передать состояние современников тех событий, записал: «Судьба Востока прогремела страшными тубами испытаний»²⁸ (*orientis fortuna periculorum terribiles tubas inflabat*. — *Amm. Marc. Rer. Gest.* XVIII 4,1). Значит, в данном случае звук тубы ассоциировался с началом тяжких испытаний, которые, конечно, по существовавшим воззрениям, являлись результатом действий богов, поскольку без их участия такие события были невозможны. Не случайно в поэзии их гнев зачастую представлялся как звучание «и страшных туб, и слышимых с небес корнов» (*terribilesque tubas auditaque cornua caelo*. — *Ovid. Metam.* XV 784).

При такой ситуации перед командирами вставала задача каким-то образом «заглушить» волнения, неизбежно возникавшие в сознании каждого. Приемы обычного успокоения здесь не годились, поскольку они могли привести к расслабленности, чего нельзя было допускать, так как это грозило самыми неожиданными последствиями. С такой опасностью, которой не место в армии, необходимо было бороться иными средствами.

Чаще всего в подобных ситуациях обращались, прежде всего, к одной из религиозных традиций, весьма распространенной в Древнем Мире, — к пророчеству. Как известно, этот обычай многие столетия рассматривался как главный способ познания будущего. Платон, выражая мнение не только своих современников, но и потомков (не говоря уже о предшественниках), в одном из диалогов писал: «Мы признаем, что прорицание [это] знание будущего» (*τὴν μαντικὴν εἶναι ξυγχαρήσωμεν ἐπιστήμην τοῦ μέλλοντος ἕσεσθαι*. — *Plat. Charm.* 173c). Более того, в планируемом им государстве предполагались официальные должности прорицателей (*Plat. Leg.* VI 759d), и это было вполне естественно для образа мышления эпохи. Не случайно в античном

²⁸ Хотя качество стилистики русского языка при таком переводе достаточно сомнительно, он полностью соответствует латинскому источнику.

обществе существовал институт, именовавшийся ἡ προμαντεία — право первым вопрошать Дельфийского оракула, который, по сложившимся представлениям, передавал информацию от самого Аполлона. В результате люди всегда строили свою жизнь в соответствии с предсказаниями.

Правда, нередко реальность «корректировала» отношение к пророчествам, высказывавшимся, как правило, весьма запутанно и неясно, а поэтому могли зачастую толковаться диаметрально противоположно. Особенно заметно это было в военном деле, когда слепое следование предсказаниям приводило к трагическим результатам (см., например, *Plut. Nic.* 23–24). Скорее всего, учитывая такие события, законодательно был закреплен приоритет полководца над прорицателем. Согласно Платону (*Plat. Lach.* 199a):

καὶ ὁ νόμος οὕτω τάττει, μὴ τὸν μάντιν τοῦ στρατηγοῦ ἄρχειν, ἀλλὰ τὸν στρατηγὸν τοῦ μάντεως.

Ведь закон так предписывает — не прорицатель руководит полководцем, а полководец — прорицателем.

Однако это не нарушало традицию, и когда позволяли обстоятельства то перед сражением обязательно запрашивали предсказателей. Об одном таком эпизоде, происходившем перед битвой афинян и сиракузцев, рассказывает Фукидид (*Thucyd.* VI 69, 2):

ἔλειτα δὲ μάντιες τε σφάγια προῦφερον τὰ νομιζόμενα καὶ σαλπικταὶ ξύνοδον ἐπώτρυνον τοῖς ὀπλίταις.

Затем гадатели совершили установленные жертвоприношения и салпингисты протрубили гоплитам²⁹ боевое столкновение.

Нужно думать, что независимо от предписаний закона результаты таких гаданий учитывались военачальниками. А это способствовало если не успокоению, то формированию надежды, что полученная информация будет учтена командирами и благодаря их действиям можно будет полностью предотвратить трагический исход. Положительное же пророчество придавало силы и уверенность в победе.

Важную роль в поддержании морального духа играло также звучание национальной музыки, которая должна была будить воспоминания о прекрасном прошлом и о близких. Если свидетельства о таком методе утверждения патриотических традиций сохранились при описании воспитания молодежи³⁰, то в информации об армейской жизни они фактически отсутствуют. Можно предполагать, что по сложившимся в обществе представлениям такой способ был продуктивен при становлении личности, тогда как в зрелом возрасте, когда мужчина оказывался уже в войске, требовалось нечто иное. Вместе с тем невозможно полностью исключить из армейского обихода укрепление воинского духа средствами музыки, поскольку редкие свидетельства этого, отражавшие древнейшую традицию, сохранились (*Thucyd.* V 68, 2):

Λακεδαιμόνιοι δὲ καθ' ἑκάστους τε μετὰ τῶν πολεμικῶν νόμων ἐν σφίσις αὐτοῖς ὧν ἠπίσταντο τὴν παρακέλυσιν τῆς μνήμης ἀγαθοῖς οὐσιν ἐποιοῦντο.

Лакедемоняне же посредством [известных] им воинственных номов способствовали пробуждению памяти о доблестных [свершениях] предков.

²⁹ «Гоплиты» — тяжеловооруженные пешие войны. Их наименование произошло от названия щита «гоплон» (τὸ ὄπλον), бывшего обязательным атрибутом в снаряжении такого воина. Подробнее об этом см.: *Нефёдкин А. К.* Основные этапы формирования фаланги гоплитов: военный аспект проблемы // Вестник древней истории, 2002, № 1. С. 87–91.

³⁰ См. гл. VII, § 1.

Нередко ради «эмоционального накала» использовалась и речь полководца перед воинами. Об одном таком выступлении Юлиана Августа (331/332–363 годы) сообщается в труде Аммиана Марцеллина, который говорит, что тот действовал «словами словно литуусами (quasi lituis, verbis. — *Amm. Marc. Rer. gest.* XX 5, 2). Это сравнение речи с музыкальным инструментом явно свидетельствует о впечатлении, производимом на солдат тембром литууса.

Однако сопоставление информации, содержащейся в различных источниках, не позволяет утверждать, что при подаче сигнала к выступлению войск из лагеря в поход или в сражение отдавалось предпочтение какому-либо из инструментов. Например, по сообщению античных историков, один из римских легатов, сражавшийся против Гая Юлия Цезаря, Марк «Петрей, производя смотр всем действиям [легионеров], дает сигнал тубой и приказывает когортам³¹ медленно выступать» (omnibus rebus exploratis Petreius tuba signum dat, cohortis paulatim incedere iubet; idem facit hostium exercitus. — *Sall. Cr. Cat.* 60). Один из основателей римской республики Публий Валерий Публикола (консул 475 и 460 годов до н. э.) «сигнализировал сальпингами время наступления» (ταῖς σάλπιγγι διασημῆναι τὸν καιρὸν τῆς προσβολῆς. — *Polyb.* X 12). При сражении на берегах Рейна «когортам дается сигнал корном и тубой» (datur cohortibus signum cornuaque ac tubae concinere. — *Tac. Ann.* I 68). Римский консул по имени Аппий, сражаясь с вольсками³², «на рассвете дал сигнал для выступления *классикумом*» (prima luce classico signum profectionis dedit. — *Tit. Liv.* II 59, 6). Этот инструмент выполняет ту же задачу и в другой войне: «Сражающиеся легионы быстрым шагом пошли в битву при воодушевляющем [звучании] классикума» (classico excitante in pugnam, legiones procinctae celeri gradu venerunt. — *Marc. Rer. gest.* XX 11, 19). Иногда речь идет о «войске, вызванном звуками букцины» (exercitus cantu concitus bucinarum. — *Ibid.* XXIV 5, 9). А вестник из трагедии Еврипида, рассказывая о происшедших событиях, которым он был свидетель, говорит (*Eurip.* *Herac.* 830–831):

ἐπεὶ δ' ἐσήμεν ὄρθιον Τυρσηνικῆ

Затем громко был подан сигнал тир-
ренской

σάλπιγγι καὶ συνῆψαν ἀλλήλοισ μάχην.

сальпингой и между ними³³ завязалось сражение.

Нередко же сообщения даются вообще без указания конкретного инструмента. Так, согласно одному источнику знаменитый древнеримский политический деятель Катилина (108–62 годы до н. э.) «велит играть сигнал и выводит на ровное место [войско], построенное рядами» (signa canere iubet atque instructos ordines in locum aequom deducit. — *Sal. Cr. Cat.* 59, 1). Аналогичным образом, уже упоминавшийся «Фабий Валент приказал, чтобы был дан сигнал к бою» (datum iussu Fabii Valentis pugnae signum. — *Tac. Hist.* II 41). Такое умалчивание инструментов может быть следствием нескольких причин. Во-первых, как уже указывалось, авторы анализируемых письменных памятников, как правило, представляли своим читателям события, отстоящие от их эпохи на достаточно большое историческое расстояние.

³¹ «Когорта» — одно из главных подразделений римской армии, насчитывавшее в различные периоды от 500 до 600 воинов.

³² Свободолюбивое племя, враждовавшее с римлянами.

³³ То есть между войсками.

Поэтому они основывались на источниках информации самого различного качества: начиная от утраченных впоследствии рукописей и кончая рассказами, переходившими из поколения в поколение (со всеми вытекающими отсюда последствиями). При этом следует помнить, что писательская фантазия была неотъемлемой частью историков времен Античности. Во-вторых, при передаче самых разных фактов прошлого, им могло быть абсолютно безразлично, каким способом подавался тот или иной сигнал. В-третьих, они могли не различать духовые инструменты, использовавшиеся в армиях не только в предшествующие им исторические периоды, но и в их времена. Поэтому не исключено, что писатели называли их по-разному, в зависимости от своих представлений. Об этом нужно постоянно помнить и стараться в меру возможности объективно оценивать такую информацию.

То же самое нужно иметь в виду при знакомстве с аналогичными событиями, но происходившими на флоте. Например, Плутарх, повествуя о жизни и деятельности Лисандра, спартанского военачальника и флотоводца рубежа V–IV веков до н. э., выделяет такой эпизод, предварявший военные действия на море (*Plut. Lysand. 11, 2*):

...ἤς δὲ ἦ τε ἀσπίς ἀπὸ τῶν νεῶν ἦρθη καὶ τῇ σάλπιγγι τὴν ἀναγωγὴν ἐσήμαινεν ἀπὸ τῆς ναυαρχίδος, ἐπέπλεον μὲν αἱ νῆες. ...когда на кораблях был поднят щит и с корабля наварха сальпингой прозвучал сигнал к отплытию, корабли поплыли.

Тот же инструмент упоминается в аналогичной ситуации, но в иное время и в другом месте, когда командир «приказал сальпинге [дать сигнал] к отплытию» (ἐκέλευε τῇ σάλπιγγι ἐπιπλεῖν. — *Xenoph. Hist. Gr. V 1, 9*).

Однако в некоторых источниках можно обнаружить сообщения, согласно которым отплытия совершались не под звуки инструментов, а сопровождалась песнопениями. Так, участники одного из событий, рассказываемого Фукидидом, «пропеанив и совершив [соответствующие обряды] отплыли [на кораблях]» (παιώνισαντες δὲ καὶ τελεώσαντες τὰς σπονδὰς ἀνήγοντο. — *Thucyd. VI 32, 2*). Не исключено, что и во всех остальных случаях не обошлось без религиозных ритуалов. Тот же автор сообщает, что в других подобных ситуациях пеан пели не только на отплывающем корабле, но и провожающие, стоявшие на берегу, которые «сразу же запеанствовали им³⁴ как [сигнал на] отплытие» (ἤδη δὲ ἦν ὄψε καὶ ἐπεπαιώνιστο αὐτοῖς ὡς ἐς ἐπίπλου. — *Ibid. I 50, 5*).

Более того, согласно традиции, переданной Страбоном, «пеан» был чуть ли не главным воинским песнопением с древнейших времен (*Strabo. IX 3, 12*):

Κατατοξεύοντος δ' ἐπικελεύειν ἱε παλάν, ἀφ' οὗ τὸν παιανισμὸν οὕτως ἐξ ἔθους παραδοθῆναι τοῖς μέλλουσιν συμπιπτεῖν εἰς παρατάξι.

Когда [Пифон]³⁵ был убит стрелой [то в связи с этим событием] предсказывалось [воскликнуть] «Ие Пеан», после которого согласно традиции было установлено петь пеан тем, кому предстоит выстраиваться в боевой порядок³⁶.

³⁴ То есть отъезжающим.

³⁵ Об этом мифологическом персонаже см. гл. II, § 3; гл. VIII, § 1.

³⁶ Для сравнения целесообразно привести опубликованный русский перевод, свидетельствующий о «бережном» отношении к тексту источника: «Когда Аполлон

Конечно, все это является только своеобразной прелюдией к тому кульминационному акту, ради которого вообще существуют армии.

§ 3

«Музыка» сражения

При знакомстве со всем последующим материалом нельзя ни на мгновение забывать о том, что «музыкальные аспекты» любого сражения являются лишь самыми незначительными штрихами, лишенными кардинальной роли в конечных результатах — в победе или поражении. Они отдельными и еле заметными нюансами как-то дополняли многогранную и порой трагическую звуковую «гамму» самого кровавого действия. Однако для истории музыки такие, возможно, даже незаметные современникам оттенки не могут быть безразличны, поскольку они являются своеобразным отражением особенностей музыкальной жизни общества. Именно поэтому ради более углубленного ее изучения «музыку сражений» невозможно оставить без внимания. Сразу нужно осознать: в данном случае то, что именуется «музыкой», не является искусством в полном смысле этого понятия, а представляет собой только отдельные внешние элементы, заимствованные из него. Следует также учитывать, что в многовековой жизни древнего мира случались тысячи битв, которые обходились вообще без «музыкального» сопровождения. Но в тех случаях, когда оно звучало, являлось своеобразным отголоском той музыкальной орбиты, в которой жили современники. Поэтому объектом анализа должны быть только свидетельства, запечатлевшие «музыкальное оформление» сражений.

Так, среди группы античных писателей (но далеко не всех) существовало популярное мнение, что в древней Спарте музыка была в особом почете³⁷. Естественно, что приверженцы этой точки зрения должны были найти подтверждение ей, проявляющееся во всех житейских ситуациях. Поэтому, нередко в источниках можно встретить такое сообщение (*Luc. De salt. 10*):

ἄπαντα μετὰ Μουσῶν ποιοῦσιν ἄχ-
ρι τοῦ πολεμεῖν πρὸς αὐτὸν καὶ ῥυθμὸν
καὶ εὐτακτὸν ἔμβασις τοῦ ποδός· καὶ τὸ
πρῶτον σύνθημα Λακεδαιμονίοις πρὸς
τὴν μάχην ὁ αὐτὸς ἐνδίδωσι.

Они³⁸ всегда действуют с Музами, вплоть до сражения, когда под авлос ритмично и стройно они шагают в ногу. У лакедемонян первый знак к сражению также подает авлос.

Нетрудно обратить внимание, что в вышеприведенных свидетельствах, посвященных римским армиям, ни авлос, ни его латинский вариант тибия не упоминаются. Среди процитированных источников этот инструмент в военном обиходе появляется лишь в сообщениях об эллинских армиях и, как правило, в событиях доримского периода. Такая информация была выявлена у Плутарха в повествовании о войске Александра Македонского (*Plut.*

убил его стрелой, парнасцы воскликнули “из Пеан” в знак одобрения (с того времени, согласно Эфору, поют пеан по традиции войска перед вступлением в бой)» (см.: *Страбон. География. С. 400*). Упомянутый в предыдущем параграфе текста Страбона Эфор из Кимы — историк IV века до н. э., автор «Всеобщей истории», включавшей 30 книг, из которых сохранилось только 157 фрагментов (см.: *Fragm. hist. gr. T. II. P. 234–303*).

³⁷ Подробнее этот вопрос рассматривается в гл. IV.

³⁸ То есть спартанцы.

Alex. 67, 4; см. выше) и в сочинениях Ксенофонта (*Xenoph. Anab. VI 1, 5; Ibid. VI 1, 8*; см. выше). Причем во всех этих случаях речь идет лишь о досуге, а не о сражениях.

Хотя существуют свидетельства, что некоторые эллинские армии пользовались авлосами и во время военных действий. Одно из них присутствует у Фукидида (*Thucyd. V 70*):

Λακεδαιμόνιοι δὲ βραδέως καὶ ὑπὸ ἀλλήτων πολλῶν νόμου ἐγκαθεστώτων ... ἀλλ' ἵνα ὁμαλῶς μετὰ ῥυθμοῦ βαίνοντες προέλθοιεν καὶ μὴ διασπασθεῖν αὐτοῖς ἡ τάξις, ὅπερ φιλεῖ τὰ μεγάλα στρατόπεδα ἐν ταῖς προσόδοις ποιεῖν.

Лакедемоняне же [двигались в бою] медленно³⁹, поскольку они подходили [к месту битвы распевая] ном в сопровождении многих авлетов ... Они продвигались, шагая размеренно в ритме, чтобы не нарушался их строй, который могут⁴⁰ создавать большие армии [двигающиеся] в сопровождении пения⁴¹.

Другое, аналогичное, сообщение, связанное со спартанским царем ружежа V–IV веков до н. э. Агесилаем, представлено в сочинении Плутарха (*Plut. Arroph. II 2, 211a, § 36*):

Ἐπιζητοῦντος δὲ τινος διὰ τί Σπαρτιᾶται μετ' ἀλλῶν ἀγωνίζονται, ἔφη “ἴν' ὅταν πρὸς ῥυθμὸν βαίνωσιν, οἱ τε δειλοὶ καὶ οἱ ἀνδρείοι φανεροὶ ὦσι”.

Когда кто-то спросил [Агесилая] почему спартанцы сражаются под [звуки] авлосов, он сказал, «что когда шагают в ритме, то видны и трусы и отважные».

Но такие сведения об «авлосовой музыке» во время сражений встречаются крайне редко. Вообще же упоминания авлоса в источниках, описывающих его использование в эллинских армиях, не остались незамеченными более поздними античными историками. А у одного из них даже возникла «концепция», призванная объяснить причину подобного внимания к этому инструменту. Она излагается как своеобразный комментарий к процитированному выше фрагменту Фукидида (*Thucyd. V 70*), информирующему читателей о содержании главы, из которой заимствован данный отрывок (*Aul. Gel. I 11*):

Quod Thucydides historiae scriptor inclutus Lacedaemonios in acie non tuba, sed tibiis esse usos dicit...;

[Глава сообщает] о том, что знаменитый писатель-историк Фукидид рассказывает, как лакедемоняне в войне пользовались не тубой, а тибиями⁴²...

Auctor historiae Graece gravissimus Thucydides Lacedaemonios fummos bellatores non cornum tubarumve signis, sed tibiarum modulis in praелиis usos esse refert; non prorsus ex aliquo

Самый достоверный автор по истории Греции, Фукидид, передает, что лакедемоняне, знаменитые воины, пользовались в сражениях не сигналами корнов⁴³ и туб, а звучаниями тибий⁴⁴,

³⁹ В отличие от аргосцев.

⁴⁰ Буквально: «любит».

⁴¹ Подробнее о термине ἡ προσφδία см. § 4 настоящей главы.

⁴² Напомню, что tibia и tuba латинские названия для эллинских вариантов ὁ ἀλλός и ἡ σάλπιγξ. Пропущенный далее фрагмент текста будет процитирован впоследствии.

⁴³ Об этом инструменте см. сноску 45.

⁴⁴ В опубликованном русском переводе — «мелодиями флейт» (*Авл. I. С. 59*). Однако, коль скоро речь идет о сигналах (signi), то вряд ли такие звуковые формы можно назвать «мелодиями».

ritu religionum, neque rei divinae gratia, neque etiam ut excitarentur atque evibrarentur animi, quod cornum et litui moliuntur, sed contra, ut moderatiores moderatioresque sient, quod tibi-cinis numeris temperatur.

Nihil adeo in congregiendis hostibus atque in principiis praeliorum ad salutem virtutemque aptius rati, quam si permulcti sonis mitioribus non immodice ferocirent. Quam procinctae igitur classes erant, et instructae acies, coeptumque quae in hostem progredi: tibi-cines inter exercitum positi canere incoeptabant. Ea ibi praecentione tranquilla et delectabili atque adeo venerabili, ad quandam quasi militaris musicae disciplinam vis et impetus militum, ne sparsi dispalatique proruerent, cohibebatur. ...

Morem autem illum ingrediendi ad tibi-cinum modulos praelii, institutum esse a Lacedaemoniis Aristoteles in libris problematum scripsit; quo manifestior fieret exploratioque militum securitas et alacritas. Nam dissidentiae, inquit, et timori cum ingressione hujuscemodi minime convent: et moesti atque formidantes ab hac tam intrepida ac tam decora incedendi modulatione alieni sunt.

Verba pauca Aristotelis super ea re apposui:

Διὰ τὴν ἐπειδὴν πολεμεῖν μέλλωσι, πρὸς αὐτὸν ἐμβαίνουσιν; ἵνα τοὺς δειλοὺς ἀρχημονοῦντας γινώσκωσιν.

Конечно, такое объяснение использования авлосов-тибий в сражениях, возможно, соответствует античным представлениям, основанным не столь-

но не [как бывает] при каком-либо священном ритуале или при важном богослужении, и не для того, чтобы возбуждать и воспламенять души, ибо это достигается хорнами и литуусами⁴⁵, а наоборот, [чтобы стать] более умеренными и организованными. Ведь при столкновениях с врагами, а [особенно] также в начале сражений нет ничего более целесообразного, как не прибегать⁴⁶ к чрезмерной ярости, [а сопровождать движение войск] более мягкими звучаниями. Поэтому после того как готовые к битве войска выстраивались для сражений, то чтобы начать движение в направлении противника, среди войск начинали играть тибисты. Таким [звуковым] вступлением, приятным и привлекательным, сдерживалась [ярость воинов]...⁴⁷

Об этом обычае, существующем у лакедемонян, — вступать в сражение под звуки тибий, чтобы более очевидно и явно возникало душевное спокойствие и бодрость воинов, — Аристотель пишет в книгах [трактата] «Проблемы»: «Ведь неуверенные и [находящиеся] в страхе мало согласуются с такого рода вхождением [в сражение]. Печальные и испуганные [воины] чужды этому столь спокойному и столь прекрасному гармоничному шествию».

Далее я привел краткие слова Аристотеля, относящиеся к этой проблеме:

«Отчего, когда предстоит сражаться, маршируют под авлос? Чтобы те, кто подчиняются [этому] звучанию, обнаружили трусов».

⁴⁵ Вполне возможно, что термин *cornum*, переведенный здесь как «горн», — латинское название того инструмента, который по-гречески именовался «керас» (τὸ κέρασ) — «рог») и производился из рогов животных. Так, у Поллукса можно прочесть о жителях Этрурии (в Италии), что «тирренцы имеют обычай авлировать на *kerase*» (καὶ κέρατι μὲν αὐλεῖν Τυρρηνοὶ νομίζουσιν — *Polluc. IV 76*). Правда, этот вопрос требует самостоятельного исследования. О «литуусе» см. сноску 10.

⁴⁶ В латинском тексте — «чем если не прибегать».

⁴⁷ Далее следуют вышеприведенная цитата из Фукидида (*Thucyd. V 70*) и еще один фрагмент, который будет обсужден далее.

ко на психологических критериях, являющихся самыми важными в описанной ситуации, сколько на эстетических воззрениях классической эпохи. Они базировались на искренней вере в то, что, избегая «чрезмерной ярости» и приобретая «душевное спокойствие», каждый воин принимает в ответственные моменты более здоровое решение, а поэтому и все войско дисциплинируется и предпринимает эффективные действия. Но вряд ли подобное толкование отражало ту драматическую действительность, в которой гуманистические принципы занимали значительно более скромное место, чем в философских размышлениях. Поэтому более правдоподобное объяснение обсуждаемого явления намного сложнее.

Ведь сигнал, исполняемый на инструменте во время сражения, предполагает передачу соответствующего приказа, который должен быть донесен до всех, ибо от этого во многом зависит результат сражения. Однако грохот битвы требует такой звуковой динамики инструмента, которая способна противостоять всем остальным шумам. Согласно же свидетельствам источников сила звучания авлоса значительно уступала таким инструментам, как сальпинга, туба, литуус, керас, классикум и им подобным. Судя по всему именно поэтому в римских армиях тибью не использовали во время сражений. При знакомстве же с сообщениями о спартанской армии, в которой авлос якобы применялся и в битвах, возникает необходимость найти этому объяснение.

Здесь прежде всего возникает мысль о ранней эпохе расцвета Спарты (например, времен Ликурга — IX век до н. э.) и предположение, что в те далекие времена лакедемоняне еще не знали духовых инструментов, обладавших более мощной звуковой динамикой, и им приходилось использовать авлос. Правда, Ксенофонт, живший в классическую эпоху, пишет о том, что полубогатый царь Спарты Евном (историки соотносят его жизнь с X веком до н. э.) уже использовал в наступлениях сальпингу⁴⁸: «Когда [корабли] Евнома приплыли к берегу... он приказал сальпинге [трубить]» (Ἐπεὶ δὲ ἦσαν αἱ τοῦ Εὐνόμου πρὸς τῆ γῆ ... ἐκέλευε τῆ σάλπιγγι ἐπιπλεῖν. — *Xenoph. Hist. Gr. V 1, 9*). Казалось бы, что такое сообщение должно опровергнуть ранее высказанное предположение. Однако нужно учитывать, что Ксенофонт написал свое сочинение четыре или пять столетий спустя после Евнома и Ликурга, и его представления о том раннем периоде могли быть искаженными и описанными «под современность» его эпохи, когда использовалась сальпинга.

То же самое необходимо сказать и о предании, которое передается Авлом Геллием, жившим на несколько столетий позже Фукидида. Он утверждал (см. выше), что спартанцы шли в бой под звуки авлоса (*Aul. Gel. I 11*)⁴⁹:

Cretenses quoque proelia ingredi solitos memoriae datum est praecinente ac praemoderante cithara gressibus. Halyattes autem rex terrae Lydiae,

Предание передает, что критяне так же обычно вступали в сражение, двигаясь с играющей и отбивающей ритм кифарой. Когда же Алиатт⁵⁰ — владыка

⁴⁸ Такая информация следует из следующего текста Ксенофонта, который здесь нет смысла приводить.

⁴⁹ Данный фрагмент был выпущен из отрывка, процитированного ранее (см. сноску 42).

⁵⁰ Алиатт — лидийский царь (617–560 годы до н. э.) из династии Мермнадов (Μερμνάδαί).

more atque luxu barbarico praeditus, quum bellum Milesiis faceret, ut Herodotus in historiis tradit, concinentes fistulatores et fidicines, atque feminas etiam tibicinas, in exercitu atque in procinctu habuit, lascivientium delicias conviviorum.

лидийской земли, отличавшийся варварским нравом и обычаем, — вел войну с милетянами, то, как передает в своих «Историях» Геродот, он содержал в войске и в походе играющих духовиков и струнников, а также женщин-тибисток, [существующих ради] наслаждений на непристойных пирах.

Упоминание об использовании струнных инструментов в сражениях — явно литературная традиция, стремившаяся придать почитаемой в обществе древности некий поэтическо-эмоциональный облик, находившийся бесконечно далеко от реальной военной практики.

При дальнейшем изучении этой проблемы оказывается, что в источниках довольно часто встречаются такие сообщения: «Сражающиеся легионы быстрым шагом пошли в битву при воодушевляющем [звучании] классикума» (*classico excitante in pugnam, legiones procinctae celeri gradu venerunt*). — *Marc. Rer. Gest.* XX 11, 19). Аналогичное «музыкальное оформление» сопровождало воинов, когда какая-либо армия окружала город, который подлежал осаде или уничтожению. Описывая такие события, римские историки дают почти одну и ту же информацию. Например, о разных исторических эпизодах у Аммиана Марцеллина можно прочесть почти тождественные повествования. В одной его книге сказано (*Ibid.* XX 11,8):

Densis itaque ordinibus cum tubarum incitamentis latera oppidi cuncta adortus alacris miles.

Итак, сомкнутыми рядами с воодушевляющим [звучанием] туб войска со всех сторон подошли к городу

В другой же предложен такой текст (*Ibid.* XIX 2, 5):

aeneatorum clangore ductante urbem ut mox casuram terribili corona cinxerunt.

Под ведущее звучание медных инструментов [войска] окружили страшным кольцом город как уже обреченный.

Очевидно, такая однотипность изложения разных эпизодов отражала общую реальную действительность, даже если авторы источников не были современниками событий, о которых они рассказывают. Вполне возможно, что каждый писатель-историк при работе над текстом мысленно переносил себя в описываемую ситуацию, где грозное звучание духовых инструментов должно было подавлять волю осажденных к сопротивлению. Ведь мощные звучания инструментов армии врагов сознательно или бессознательно ассоциировались с силой их войска. Это не могло не действовать на психологическое состояние тех, кто со своими семьями оставался в осажденном городе.

Такое предположение об устрашающей функции духовых инструментов во время военных действий можно подтвердить многими источниками. По сообщению Тацита, римские военачальники нередко пользовались тем, что «в условиях темноты, страха, звучания туб, крика врагов усиливалось волнение» (*cum tenebris, pavore, sonitu tubarum, clamore hostili turbarentur*). — *Tac. Hist.* III 77). Другой историк рассказывает, как вел себя римский трибун Гай Марий (157–86 годы до н. э.) во время одного из эпизодов многочисленных гражданских войн (*Sal. Cr. Bel. Iugurth.* 99, 1):

ubi lux adventabat, defessis iam hostibus ac paulo ante somno captis, de inprovisis vigiles, item cohortium turmarum legionum tubicines simul omnis signa canere, milites clamorem tollere atque portis erumpere iubet.

Эти неожиданные звуки наводили панику в лагере врагов и оказывались одним из факторов достижения победы. Почти аналогичный случай описывается другим историком (*Tac. Ann.* IV 25):

simulque coeptus dies et concentu tubarum ac truci clamore aderant semisomnos in barbaros.

Вообще было хорошо известно, что «враги приводились в замешательство темнотой, страхом, звучанием труб [и] криком» (*cum tenebris, pavore, sonitu tubarum, clamore hostili turbarentur.* — *Tac. Hist.* III 77). Римляне это сами почувствовали на себе, когда воевали с кельтами (*Polyb.* II 29):

...άλιν ὁ κόσμος αὐτοὺς καὶ θόρυβος ἐξέπληρτε τῆς τῶν Κελτῶν δυνάμεως. Ἀναρίθμητον μὲν γὰρ ἦν τὸ τῶν βυκανητῶν καὶ σαλπικτῶν πλῆθος. Οἷς ἅμα τοῦ παντὸς στρατοπέδου συμπαιανίζοντος, τηλικαύτην καὶ τοιαύτην συνέβαινε γενέσθαι κραυγὴν, ὥστε μὴ μόνον τὰς σάλπιγγας καὶ τὰς δυνάμεις, ἀλλὰ καὶ τοὺς παρακειμένους τόπους συνηχοῦντας, ἐξ αὐτῶν δοκεῖν προῖεσθαι φωνήν.

Когда приблизился рассвет и [уставшие] враги погрузились в сон, приказал, чтобы все трубисты когорты, турмы и легионов⁵¹ играли сигналы, [словно] при внезапно [появившейся] страже.

Как только [наступил] начинающийся день, [римляне] со звучанием труб и диким криком бросились на полусонных варваров.

...их⁵² вводили в смятение дисциплинированность⁵³ и шумность мощи [голосов] кельтов⁵⁴. Ведь они обладали бесчисленным множеством букцинистов и сальпингистов⁵⁵. А когда весь воинский лагерь одновременно с этими [музыкантами] пеанил, получался очень большой и возникающий [из-за этого] крик⁵⁶, что слышались не только сальпинги и мощь [голосов] кельтов, но [даже] близлежащие окрестности наполнялись отголосками [и] казалось, что звучание исходит от них.

При знакомстве с этим сообщением нужно понимать, что кельтским музыкальным инструментам даны здесь эллинистико-римские названия — «букцина» и «сальпинга». Аналогичным образом и героическое песнопение кельтов также получило греческое наименование «пеан». Такие заимствования

⁵¹ Легион — основная организационная единица римской армии, насчитывавшая пять или шесть тысяч человек. Турма — подразделение конного отряда, состоявшего из 30–32 человек. О когорте см. сноску 31.

⁵² То есть, римлян.

⁵³ Буквально: «упорядоченность».

⁵⁴ Кельты — племена, занимавшие западную территорию Древней Европы. «Кельты..., которые далекие [и] живут они в Европе среди тех, кто населяет Запад» (οἱ δὲ Κελτοὶ ... οἱ ἔσχατοι πρὸς δυσμέων οἰκέουσι τῶν ἐν τῇ Εὐρώπῃ κατοικημένων. — *Herod. Hist.* II 33).

⁵⁵ В опубликованном русском переводе эти музыканты представлены как «трубачи и свирельщики» (см.: *Полибий*. Всеобщая история. Перевод Ф. Г. Мищенко. Т. I. М., 1890 [далее — *Полибий*. Всеобщая история]. С. 97). Если термин «труба» может в какой-то степени соответствовать сальпинге, то «букцина» не имеет ничего общего с пастушеской свирелью.

⁵⁶ В том что Полибий представляет пение кельтов с музыкальными инструментами как ἡ κραυγὴ («крик»), нужно видеть лишь мнение о музыкальных способностях

названий, естественно, могут появляться в двух случаях: либо когда автор не знает национальной терминологии другого народа, либо при стремлении представить иную музыкальную культуру с названиями, известными соотечественникам⁵⁷. Однако это обстоятельство не мешает понять смысл описанной в тексте «тактической задачи»: создать некую звуковую атаку на противника, которая своей неожиданностью и громкостью внесла бы в ряды врагов смятение.

По свидетельству историков, иногда специально создавались такие условия, при которых звучание даже одного инструмента способствовало возникновению волнений во вражеском расположении войск. Так, Ксенофонт рассказывает, как Севт, царь Одрисского государства⁵⁸ (с 424 по 410 год до н. э.), образовавшегося после ухода персов из Фракии, узнав о том, что эллинским наемникам нужна помощь, решил оказать им содействие (*Xenoph. Anabasis*. VII 4, 19):

Σεύθης δὲ ἦκε βοηθῶν σὺν ἑπτὰ ἰππεῦσι τοῖς πρώτοις καὶ τὸν σαλπικτὴν ἔχων τὸν Θράκιον. καὶ ἐπεὶ περ ἦσθετο, ὄσοντες χρόνον ἐβοήθει, τοσοῦτον καὶ τὸ κέρας ἐφθέγγετο αὐτῷ ὥστε καὶ τοῦτο φόβον συμπαρέσχε τοῖς πολεμίοις.

Помогая [эллинам] Севт прибыл с семью первыми всадниками и фракийским сальпингистом. Так как он, узнав [о случившемся], долго⁵⁹ сказал, то поэтому [в течение всего его пути] столь же [долго] звучал с ним керас⁶⁰, а это внушило страх врагам.

Знакомясь с этим текстом, не нужно обращать серьезное внимание на то, что его автор вначале упоминает инструмент сальпингу, а в конце — керас, хотя речь идет об одном музыканте. Это лишь свидетельство того, что Ксенофонт был далек от этой области знаний и для него указанные названия являлись своеобразными синонимами. В лучшем случае можно предположить, что упомянутый в рассказе музыкант владел обоими инструментами. Однако важнее осмыслить военно-тактическую задачу, осуществлявшуюся этим инструментом.

На основании приведенного сообщения нетрудно представить, какое впечатление мог оказать на неприятельские войска неизвестный небольшой конный отряд, перемещающийся из одной местности в другую и сопровождаемый непрерывающимся звуком сальпинги. Что означает это звучание? Какую информацию оно несет для тех, кому адресовано? Каких перемен

тех, кто не только был врагом римской империи, но и рассматривался как «варвар», у которого, по принятым представлениям, не могло быть достойной музыкальной культуры. Причем такое толкование распространялось даже на особенности языка «варваров»: «*акритофоны* — варварские звучания, ибо пение варваров [словно] изрыгается» (ἄκριτόφωνοι βαρβαρόφωνοι. Συγκέχυται γὰρ ἡ τῶν βαρβάρων φωνή. — *Hesych.* s. v.). Сам термин οἱ ἄκριτόφωνοι означает буквально «беспорядочные звучания», «какафонии», то есть «нечленораздельное», «непонятное» звучание.

⁵⁷ Классическим примером подобного явления служит, конечно, «Септуагинта», где многие древнегреческие инструменты получили эллинские названия. Подробнее об этом см.: *Коляда Е. И.* Указ. соч.

⁵⁸ οἱ Ὀδρύσαι — фракийское племя.

⁵⁹ Буквально: «много времени».

⁶⁰ То есть «рог» (см. гл. V, сноску 116). В опубликованном русском переводе: «рядом с ним трубила труба» (*Ксенофонт. Анабасис. Перевод А. С. Ошерова // Историки Греции: Геродот, Фукидид, Ксенофонт. М., 1976. С. 375*). Это еще одно свидетельство того, что для переводчиков-филологов безразлично, какой инструмент указан в тексте источника.

следует ожидать? Все это, безусловно, способствовало тревоге и беспокойству в среде врагов и тем самым помогало изменить ситуацию в лучшую сторону для эллинов. Сообщается также, что один из римских военачальников, Тит Квинций, консул 468 года до н. э., с успехом использовал музыкальные инструменты с той же целью (*Tit. Liv.* II 62, 10–11):

Hernicorum cohortem in stationem educit, cornicines tubicinesque in equos impositos canere ante vallum iubet sollicitumque hostem ad lucem tenere.

Он приказал, чтобы корники и тубисты герников⁶¹, посаженные на коней, играли перед насыпью и до расвета держали врага в напряжении.

Следует отметить, что подобную функцию устрашения нередко выполняли не только музыкальные инструменты, но и пение героического пеана. Иногда можно встретить сообщения такого содержания: «пеаня, [воины] сразу потеснили [врагов]» (παιανίσαντες οὖν εὐθὺς ἐπέκειντο. — *Xenoph. Anab.* VI 5, 29). Но подобная информация встречается крайне редко. Очевидно, для этого были свои причины. Скорее всего, традиция отказа от пения пеана в военных ситуациях сформировалась еще в Древней Элладе до ее завоевания римлянами. Тогда близкие по языку и национальным традициям племена, жившие рядом и активно контактирующие между собой, нередко оказывались врагами. В подобных ситуациях зачастую получалось так, что один и тот же пеан мог звучать среди противостоящих друг другу войск. Об аналогичном эпизоде можно прочесть у Фукидида (*Thucyd.* VII 44, 6):

Μέγιστον δὲ καὶ οὐχ ἥκιστα ἔβλαψεν ὁ παιωνισμὸς· ἀπὸ γὰρ ἀμφοτέρων παραπλήσιος ὢν ἀπορίαν παρείχεν. οἱ τε γὰρ Ἀργεῖοι καὶ οἱ Κερκυραῖοι καὶ ὅσον Δωρικὸν μετ' Ἀθηναίων ἦν ὁπότε παιωνίσειαν, φόβον παρείχε τοῖς Ἀθηναίοις, οἱ τε πολέμιοι ὁμοίως.

Не в меньшей степени⁶² весьма мешал [воинам] пеанисм, ибо он был почти одинаковый у обоих [враждующих сторон], что вызывало замешательство. Ведь когда аргосцы, керкиряне и вообще [люди] дорийского племени вместе с афинянами запевали пеан, то [это] наводило страх на афинян, словно [его пели враги].

После дальнейшего анализа источников станет ясно, что пеан был популярен не во время военных действий, а после их завершения и звучал как символ победы. В разгар же сражений задачу по психологическому устрашению противника голосами (а не инструментами) выполнял воинственный клич ἀλαλά («алала») или ἀλαλή («алале») (*Ibid.* VI 5, 27):

ἀλλ' ἐπεὶ ὑπηντίαζεν ἡ φάλαγξ τῶν ὀπλιτῶν ταχὺ πορευομένη καὶ ἅμα ἡ σάλπιγξ ἐφθέγγετο καὶ ἐπαιάνιζον καὶ μετὰ ταῦτα ἠλάλαζον καὶ ἅμα τὰ δόατα καθίεσαν, ἐνταῦθα οὐκέτι ἐδέξαντο οἱ πολέμοι, ἀλλὰ ἔφευγον.

Но когда навстречу вышла присланная фаланга гоплитов⁶³ и одновременно зазвучала сальпинга, [воины] также запевали, а вместе с этим раздалось «алала» и одновременно были выставены копьа. Тогда враги не сопротивляясь⁶⁴ бежали.

⁶¹ Герники (Hernici) — древнее итальянское племя.

⁶² Чем многие другие сложности, возникавшие перед афинянами.

⁶³ «Фаланга» (ἡ φάλαγξ) — плотный строй воинов в несколько шеренг. О гоплитах см. сноску 29.

⁶⁴ Буквально: «не дали отпор», «не отразили [нападение]».

Почти аналогичное по содержанию место можно найти и у Полибия (*Polyb.* II 69):

Ἐνακληθέντων δὲ τῶν παρ' ἑκατέροις εὐζώνων ἐκ τοῦ μεταξύ τόπου διὰ τῆς σάλπιγγος, συναλαλάξασαι, καὶ μεταλαβοῦσαι τὰς σαρίσσας, συνέβαλλον αἱ φάλαγγες ἀλλήλαις.

Когда готовые к бою [отряды] обоих [противников] посредством [сигнала] сальпинги были повернуты [назад] из промежуточного места⁶⁵, раздалось совместное «алале», и фаланги, соединившись друг с другом, схватили сариссы⁶⁶.

У наших современников «алала» весьма условно, но естественно, ассоциируется с русским «ура», арабским «Аллах акбар», японским «банзай» и израильским «хедад». Однако древнеэллинический вариант, в основе которого лежит глагол ἀλαλάζω, имеет ярко выраженную структурную особенность, отличающую его от указанных параллелей: возглас «алала», построенный на одинаковых слогах обладает потенциальной возможностью увеличивать или уменьшать их количество (например, «алалалалалалала...»). А это дает основание для предположения: не существовало ли случаев когда «алала» и ее удлиненные или укороченные варианты интонировались особым образом, создавая небольшие мелодические построения, находящиеся «на слуху» у воинов? Если это действительно так, то не исключено, что различные племена, населявшие Пелопоннес, воплощали в своих версиях «аллала» национальные интонации. Ведь воинственный клич зачастую звучал во время драматических событий жизни народов и именно в эти моменты должны были наиболее ярко проявляться традиции, сформировавшиеся в народной музыкальной культуре: не наполнялся ли распев «алала» какой-либо общеизвестной мелодией песни, которая способна была вдохновлять на свершение героических поступков? Надежду на именно такую тенденцию развития указанного воинского возгласа дает сообщение о существовании в поздних источниках специального жанра, носившего то же самое название и представленного в словаре Гесихия так: «*алалагмос* — победный гимн или хвалебный клич» (ἀλαλαγμός· ἐπινίκιος ὕμνος, ἢ εὐφημος βοή. — *Hesych.* s. v.)⁶⁷. Во всяком случае музыкальное антиковедение не должно оставлять эту проблему без внимания, поскольку она содержит в себе потенциальную возможность рано или поздно обнаружить еще одну сторону музыкальной жизни древности, пока скрытой от нас за далью веков.

Существует достаточно много примеров, что во время сражений звучанием музыкальных инструментов войскам передавались самые различные приказы. Так, например, когда Ксенофонт описывает столкновение эллинов с кардухами⁶⁸, сигнал сальпинги выполнил сразу несколько задач (*Xenoph.* *Anab.* IV 3, 31):

Οἱ δὲ Ἕλληνες παιανίσαντες ὄρμησαν δρόμῳ ἐπ' αὐτούς ... ἐν τούτῳ σημαίνει ὁ σαλπικτής· καὶ οἱ μὲν πολέμιοι ἔφευγον

Эллины, распевая пеан, бегом бросились на них⁶⁹ ... В это [время] сальпингист дал сигнал. Враги побежали

⁶⁵ То есть находящегося между противоборствующими сторонами.

⁶⁶ ἡ σάρισα или ἡ σάρισσα — македонское копье длиной в 5–6 метров.

⁶⁷ См. также приводящийся далее фрагмент: *Plut.* *Sull.* 14, 3.

⁶⁸ «Кардухи» (Καρδοῦχοι) — племя, жившее в местах, расположенных рядом с Арменией и Ассирией.

⁶⁹ То есть на кардухов.

πολὸν ἔτι θάπτον, οἱ δ' Ἕλληνες τὰναντία
στρέψαντες ἔφευγον διὰ τοῦ ποταμοῦ ὅτι
τάχιστα.

еще быстрее, а эллины, повернув,
побежали обратно, чтобы быстро
[перейти] через реку.

Таким образом, враги испугались, поскольку, услышав победный гимн эллинов, к которому добавился сигнал сальпинги, решили, что сейчас начнется наступление противника, а для эллинов пеан послужил лишь прикрытием тактического замысла, тогда как сигнал сальпинги стал указанием начать переправу через реку.

Наряду с такими «звуковыми сообщениями», дезинформирующими противника, существовали аналогичные команды для собственных войск, направленные на выполнение более упрощенных задач. Например, «было приказано держать копья на правом плече, вплоть до того как просигналят сальпингой» (Παρηγγέλλετο δὲ τὰ μὲν δόρατα ἐπὶ τὸν δεξιὸν ὄμων ἔχειν, ἕως σημαῖοι τῆ σάλπιγγι. — *Xenoph. Anab. VI 5, 25*). Остается неизвестным, был ли для выполнения такого приказа какой-то постоянный особый сигнал или здесь упомянут единичный случай. Однако даже без знания этого приведенное свидетельство показывает, как посредством музыкального инструмента передавалось конкретное сообщение. Другой сигнал информировал солдат о направлении движения. Его можно найти у Тацита, описывающего, как один римский легат⁷⁰ приказал, чтобы «корны и тубы трубили [отрядам] направляться к насыпи» (*occanere cornua tubasque et peti aggerem*. — *Tac. Ann. II 81*), откуда предполагалось вести дальнейшие военные действия.

В морских сражениях музыкальные инструменты также принимали посильное участие. Вот только одно из свидетельств этого (*Polyb. XV 12*):

...κατὰ πρόσωπον ἀντιπάρους τάξαντες
τὰς ναῦς ἀμφοτέρω, συνέβαλον εὐψύ-
χως, ὁμοῦ ταῖς σάλπιγγι καὶ τῆ κραυγῇ
παρακαλοῦντες ἀλλήλους.

...оба флота, выстроенные во фронт
и обращенные вперед, вместе побу-
ждаемые сальпингами и криком, от-
важно двинулись друг на друга.

Все приведенные материалы показывают, что армейские музыканты постоянно участвовали в многочисленных воинских операциях и, конечно, история запечатлела имена некоторых из них. Так, Ксенофонт сообщает, что «Ферсандр, следуя лаконским обычаям, выделялся не только [как] отличный авлет, но и [как пример] мужества» (ὁ Θέρσανδρος οὐ μόνον ἀὐλητῆς ἀγαθός, ἀλλὰ καὶ ἀλκῆς. — *Xenoph. Hist. Gr. IV 8, 18–19*).

С этой точки зрения особенно интересна информация, содержащаяся в одном из произведений Плутарха (*Plut. De Al. fort. II 334f*):

κιθαρῳδοὶ δ' ἄλλοι τε καὶ Ἀριστόνικος,
ὃς ἐν μάχῃ τινὶ προσβοηθήσας ἔπεσε
λαμπρῶς ἀγωνισάμενος, ἐκέλευσεν οἶν
αὐτοῦ γενέσθαι καὶ σταθῆναι χαλκοῦν
ἀνδριάντα Πυθοῖ, κιθάραν ἔχοντα καὶ
δόρυ προβεβλημένον, οὐ τὸν ἄνδρα τιμῶν

[Были] и другие кифароды, [а среди
них] — Аристоник, который, сражаясь
в какой-то битве [и] поспешив
на выручку [своим], явно прибли-
зил [победу]⁷¹. [Александр⁷²] повелел
сделать и установить в Дельфах⁷³ его

⁷⁰ В разные исторические периоды в римской армии «легатами» называли помощника главнокомандующего или командира легиона.

⁷¹ Автор опубликованного русского перевода «убивает» Аристонику: «Среди кифародов был и Аристоник, который придя на помощь своим, пал, доблестно сражаясь» (*Плутарх. О судьбе и доблести Александра*. Перевод Я. Боровского [далее — *Плутарх. О судьбе и доблести Александра*] // *Плутарх. Сочинения*. М., 1983. С. 425).

⁷² Речь идет об Александре Македонском.

⁷³ Πυθοῖ — древнее название местности, в которой располагались Дельфы.

μόνον, ἀλλὰ καὶ μουσικὴν κοσμῶν ὡς ἀνδροποιὸν καὶ μάλιστα δὴ πληροῦσαν ἐνθουσιασμοῦ καὶ ὀρμῆς τοὺς γνησίως ἐντρεφόμενους.

медную статую, — [Аристоника] держащего кифару и идущего с копьем. [В этом проявилась] не только почесть человеку, но и музыке как вселяющей мужество и весьма способствующей воодушевлению и порыву тех, кто с достоинством воспитывает [героизм].

При знакомстве с этим текстом следует обратить внимание на то, что Аристоник упоминается здесь не как обычный военный музыкант, играющий на духовом инструменте, а как кифарод, который не мог использовать свое искусство во время сражения. Значит, исполняемая им музыка слушалась воинами в часы досуга или перед самой битвой. Однако не исключено, что во время боя кифарод Аристоник становился обычным воином, и именно поэтому скульптура изображала Аристонику с копьём. Вполне возможно, что это кифарод IV века до н. э. Аристоник Олинфский (Ἀριστονίκος Ὀλύνθιος)⁷⁴. Согласно Афиней (Athen. X 435b, § 46) этот Аристоник появляется при дворе Филиппа Македонского после битвы при Херонее (она датируется 338 годом до н. э.):

καλεῖν δ' ἐκέλευε τὰς αὐλητρίδας καὶ Ἀριστονίκον τὸν κιθαρωδὸν καὶ Δωρίωνα τὸν αὐλητὴν καὶ τοὺς ἄλλους τοὺς εἰθισμένους αὐτῷ συμπίνειν.

[Когда Филипп] «повелел призвать авлетисток, кифарода Аристонику, авлета Дориона и других, приближенных к нему, для участия в совместном пиршестве.

В сочинении Поллукса сальпингист Геродор представлен и в мирной, и в военной жизни (Polluc. IV 89–90):

καὶ μὴν ὁ τε Μεγαρεὺς Ἡρόδορος ὅποτε σαλπίζοι, χαλεπὸν ἦν αὐτῷ πλησιάζειν πληττομένους διὰ μέγεθος πνεύματος· ἑπτακαίδεκα δὲ περιόδους ἀνείλετο τῶν στεφανιτῶν ἀγώνων. ἦν δὲ μέγεθος μὲν τεττάρων πήχεων, ὑπέστρωτο δ' ἄρκτου δοράν, καὶ λεοντῆν ἐπεβέβλητο. ἕξ δὲ χοίνικας ἄρτου ἐσιτεῖτο, ὀκτὼ δὲ μνᾶς κρεῶν, οἴνου δὲ δύο ἔπινε χοῶς.

Когда мегарец Геродор играл на сальпинге, к нему трудно было приблизиться, так как [подходящего] ударяло огромное звучание. Он на 15-летний период оттеснил [всех] на агонах, где победителей увенчивали венками. Был он величиной в четыре пехия⁷⁵, покрывался шкурой медведя и набрасывал [на себя] львиную [шкуру]. Съедал же он [в день] шесть хеников⁷⁶ хлеба, восемь мин⁷⁷ мяса и выпивал две хой⁷⁸ вина.

ἐπλήρου δὲ τῷ πνεύματι τὰ μέγιστα τῶν στρατοπέδων, εἰ καὶ ἐκ μηκίστου φθέγγαίτο. περιεῖπε δ' αὐτόν ἐν τοῖς μάλιστα

[Геродор] наполнял [своим] звучанием самые большие из воинских лагерей, если даже [его инструмент] зву-

⁷⁴ Олинф (Ὀλύνθος) — город в Халкидике, то есть на полуострове, расположенном между Термийским и Стримонским заливами.

⁷⁵ Об этой единице измерения см. том I, гл. IV, сноску 116. Значит, рост Геродора составлял 1 метр и 84 см, что по античным меркам было весьма много.

⁷⁶ «Хеник» — мера сыпучих тел, равная приблизительно одному литру.

⁷⁷ «Мина» — единица веса составлявшая 436,6 г.

⁷⁸ «Хой» — принятая в России транслитерация греческого термина χόος, обозначающего меру жидкости, составлявшую 3,28 литра.

ὁ πολιορκητὴς Δημήτριος. καὶ ποτε ὁ μὲν
τείχει προσέφερε τινα μηχανήν, ἢ δ' ἦν
ἀπειθής τε καὶ ἐλαχθής. καὶ τοίνυν ὁ μὲν
Ἡρόδοτος δύο ὄργανα λαβὼν στερρὸν
ἐνέπνευσε τοῖς ὄργανοις, τὰ δὲ τοσοῦτον
μένος τοῖς στρατιώταις ἐνέπνευσεν ὥστε
ρύμη πολλή καὶ δρόμος προσεγένετο τῇ
μηχανῇ.

чал издалека. Деметрий Полиоркет⁷⁹
весьма ценил его. Когда он подводил
к стене некую [осадную] машину,
непокорную и тяжелую, то Геродор,
взяв два инструмента, мощно дул
в инструменты, а они вдували такую
мощь в воинов [толкавших эту маши-
ну], что большой напор и движение
передавались [самой] машине.

Конечно, автор приведенного фрагмента лишь передал существовавшее в его время предание или заимствовал его из более ранней рукописи. Ведь жизнь создателя этого сочинения отдалена от эпохи Деметрия Полиоркета пятью или шестью столетиями. В процитированном тексте ясно просматривается, как восхищение ростом самого музыканта и массой потребляемой им пищи механически переносится на мощь звука, издававшегося инструментом Геродора. Якобы только человек такого высокого роста и со столь большими потребностями в еде был способен на инструменте издавать звук столь огромной силы, что воздействовал даже на осадную машину. Конечно, это явный фантастический вымысел, не имеющий ничего общего с действительностью, как и упомянутая здесь двойная сальпинга. Но все эти гиперболы созданы ради стремления прославить военного музыканта, который в отличие от своих коллег, трудившихся в мирной жизни, постоянно подвергался опасности.

Такой способ возвеличивания мог зародиться только в среде, не имеющей ничего общего с живой музыкальной практикой. Но ведь античные источники, из которых черпаются частицы истории музыки, создавались не музыкантами и этому не следует удивляться. Задача же исследователей, сталкивающихся с подобными противоречиями между утверждением памятников письменности и профессиональной оценкой их содержания, заключается в том, чтобы дать объективный анализ описанных конкретных фактов.

Знакомство с ними показывает, что почти каждое военное событие не происходило без участия музыкантов и поэтому музыкально-инструментальное «вооружение» эллинов и римлян было достаточно основательным. Это говорит о том, что войска постоянно укомплектовывались военными музыкантами, которые в каждом сражении и в каждом походе подвергались таким же опасностям, как и воины. К сожалению, по понятным причинам история оказалась несправедливой к ним, поскольку сохранила мало их имен, тогда как прославившихся на многочисленных художественных соревнованиях она зафиксировала весьма много⁸⁰. Это вполне естественно, поскольку агоны посещали массы зрителей и слушателей, разносивших

⁷⁹ О нем см. гл. VIII, § 4.

⁸⁰ Сохранилась надгробная надпись, гласящая «Тит Элий Юст, гидравлист, наемник второго вспомогательного легиона» (T[itus] Aelius Iustus hydraularius salariarius leg[ionis] II ad[iutricis]. — Corpus inscriptionum Latinarum. Vol. III. Berolini 1893. № 10501). Судя по всему, это был гидравлист какого-то провинциального гарнизона, поскольку, согласно всем сохранившимся сведениям орган гидравлос в античных армиях никогда не использовался в военных операциях. Подробнее об этом см.: Герцман Е. Античный орган. СПб., «Филологический факультет Санкт-Петербургского университета», 2004.

славу о выступлениях артистов. Каждодневная же служба в армии оставалась скрытой от широких слоев населения. Кроме того, конкурсанты были прославлены благодаря мастерству, которого они добились в своем искусстве, тогда как армейские музыканты ограничивались обычными для них задачами, выполнение которых не требовало особой подготовки. Конечно, как и любая воинская служба, их работа была опасна, и с этой точки зрения она не идет ни в какое сравнение с творческими волнениями выступлений «гражданских музыкантов». Но таковы условия существования этих двух сфер жизни общества, в которой участвуют люди одной и той же профессии.

§ 4

Триумф

Как известно, все сражения завершаются одними и теми же результатами: либо победа одной из противостоящих армий и поражение другой, либо тот случай, когда ни одна из сторон не в состоянии победить и обессиленные войска с разными потерями покидают поле битвы. Во всех таких случаях также не обходится без сигналов музыкальных инструментов. Об этом говорят свидетельства, сообщающие не только о действиях эллинских и римских войск. Так, когда во время одной из битв сирийский царь Антиох (223–187 годы до н. э.) понял, что для блага дела необходимо умирить пыл воинов, преследовавших врага, он «сальпингами отозвал [войско]» (ἀνακαλεσάμενος ταῖς σάλπιγξι. — *Polyb.* X 31). Аналогичным образом почти в такой же ситуации поступил и знаменитый Ганнибал (*Ibid.* III 69):

Διόκειν δὲ καὶ συμπλέκεσθαι τοῖς πολεμίοις ἐκόλυσε, διὰ τῶν ὑπηρετῶν καὶ σαλπικτῶν ἀνακαλοῦμενος.

Он не давал [своим воинам] преследовать и вступать в схватку с врагами, [а] посредством помощников и сальпингистов отозвал [войска].

Отец же Александра Македонского, Филипп, в одной из сложившихся обстановок посчитал благоразумным «посредством сальпингистов [дать] каждому [отряду] сигнал отступления (διὰ τῶν σαλπικτῶν ἀποδοῦς ἕκαστοῖς τὸ σὺνθημα. — *Ibid.* IV 71). Так же поступали и римские полководцы. Например, император Констанций (337–361 годы) в одном из сражений, «после того как все [взбунтовавшиеся “варвары”] были истреблены, звучанием литуусов [призвал войско] к отходу» (*postque deletos omnes in receptum canentibus lituis.* — *Amm. Marc. Rer. Gest.* XIX 10,15).

Естественно, когда завершались военные действия, обстановка менялась и соответственно перестраивалась музыкальная жизнь в армиях. Однако стремление изучить ее особенности после поражения, как в самих войсках, так и среди гражданского населения, сталкивается почти с полным молчанием источников о музыке. Причины такого отношения к сложившейся драматической ситуации можно понять, но это никак не компенсирует недостаток информации. Удалось найти лишь один небольшой фрагмент, лишенный конкретных сведений (*Thucyd.* VII 75, 7):

ἀντὶ δὲ εὐχῆς τε καὶ παιάνων, μεθ' ὧν ἐξέπλεον, πάλιν τούτων τοῖς ἐναντίοις ἐπιφημίσμασιν ἀφορμᾶσθαι.

Вместо молитвы и пеанов, с которыми [войско] отплывало [на войну], когда оно возвращалось [после поражения] звучали противоположные им [песнопения].

Подразумевающиеся здесь ἐναντία ᾠδαί («противоположные песни») были хорошо известны. Одна их группа относится к жанру τὸ μέλος ἐλικήδειον («мелос эпикедический», от ἐλικήδειος — «погребальный»). Они исполнялись, когда умерший или погибший еще не был похоронен. Другая — это знаменитые οἱ θρήνοι («трены»), представлявшие собой плачи уже по погребенным. Среди разновидностей второго из указанных жанров нужно отметить и αἱ θρηνοῖαι («тrenoидии») — «песни плача».

Что же касается видов музыки, звучавших во время празднования победы, то здесь можно зафиксировать несколько основных направлений.

Менее распространенным был обычай, когда вместо красивых и помпезных шествий процедура ограничивалась издевательством победителей над побежденными, нередко сопровождавшимся звучанием только инструментальной музыки. Подобная церемония, как правило, осуществлялась вне Рима, а непосредственно там, где была достигнута победа. Именно так проходило торжество в честь древнеримского государственного деятеля и военачальника Луция Корнелия Суллы (Lucius Cornelius Sulla; 138–78 годы до н. э.) после захвата Афин (*Plut. Sull.* 14, 3):

Αὐτὸς δὲ Σύλλας τὸ μεταξὺ τῆς Πειραϊκῆς
 πύλης καὶ τῆς ἱερᾶς κατασκάψας
 καὶ συνομαλύνας, περὶ μέσας νύκτας
 εἰσήλαυνε, φρικώδης ὑπὸ τε σάλπιγξι καὶ
 κέρασι πολλοῖς, ἀλαλαγμῶ καὶ κραυγῇ
 τῆς δυνάμεως.

А сам Сулла, сравнив [с землей] и разрушив стену между Пирейскими и священными воротами, вступил в полночь [в Афины], приводя [жителей] в трепет многими сальпингами и керасами, [а также] от мощи аллалагмы и крика [воинов].

Вокальным же символом победы безоговорочно являлось исполнение *пеана*. Он нередко звучал не только после окончания войны, но и вслед за любыми победоносными сражениями. Так, когда во время войны между Спартой и Афинами спартанский флотоводец рубежа V–IV веков до н. э. Лисандр «захватил корабль [афинян] и уничтожил [их] лагерь, под [звуки] авлоса и пеанов, он отплыл в Лампсак⁸¹» (ἀναδησάμενος δὲ τὰς ναῦς καὶ διαπορθήσας τὸ στρατόπεδον μετὰ αὐλοῦ καὶ παιάνων ἀνέπλευσεν εἰς Λάμψακον. — *Plut. Lysand.* 11, 6). Более того, Плутарх сообщает, что по случаю своей другой победы этот же военачальник устроил некий победный «инструментально-хоровой концерт», в котором захват Афин и кораблей афинян сопровождался пением *пеана* и аккомпанементом не только военных спартанских музыкантов из армии победителей, но и побежденных афинян (*Ibid.* 15, 4):

ὁ δ' οὖν Λύσανδρος ἐνδόντων τῶν Ἀθηναίων
 πρὸς ἅπαντα, πολλὰς μὲν ἐξ ἄστεος
 μεταπεμψάμενος αὐλητρίδας, πάσας δὲ
 τὰς ἐν τῷ στρατοπέδῳ συναγαγὼν, τὰ
 τεῖχη κατέσκαπτε καὶ τὰς τριήρεις κατέ-
 φλεγε πρὸς τὸν αὐλόν, ἐστεφανωμένων
 καὶ παιζόντων ἅμα τῶν συμμάχων.

Когда афиняне согласились на все⁸², Лисандр вызвал из [захваченного] города много авлетисток, соединив [с ними] всех [авлетов], находившихся [в его] лагере. Он, вместе с союзниками, увенчавшими себя венками и певшими *пеан*, снес стены и сжег [вражеские] триеры под [звуки] авлоса.

Содержание этого фрагмента предполагает звучание многих авлосов, но по какой-то непонятной причине в тексте Плутарха дается оборот в единствен-

⁸¹ Лампсак — город в Мисии (о Мисии см. гл. II, § 5).

⁸² То есть смирились со своим поражением и согласились на все условия победителей.

ном числе — πρὸς τὸν ἀυλόν («под [звуки] авлоса»). Однако это обстоятельство не способно изменить общее впечатление от сообщения. Можно только представить моральное состояние афинских авлетисток, которые должны были участвовать в праздновании победителей, разгромивших их город. Ксенофонт рассказывает об этом эпизоде более кратко: «Стены были снесены при большом усердии [народа и] в сопровождении [выступления] авлетисток» (τὰ τεῖχη κατέσκαπτον ὑπ' ἀυλητρίδων πολλῇ προθυμίᾳ. — *Xenoph. Hist. Gr.* II 2, 23).

Конечно, проведение каждого триумфа зависело от многих условий: от социально-общественного уровня победителя, от политической ситуации, складывавшейся вокруг него, от местности и окружения, в котором располагались в конкретный момент победившие войска. Например, одну из своих побед Александр Македонский отмечал, находясь на Востоке. Об этом триумфальном шествии сообщается следующее (*Q. Cur. Ruf.* IX 10, 26):

Primi ibant amici et cohors regia, variis redimita floribus coronisque; alibi tibicinum cantus, alibi lyrae sonus audiebatur.

Первыми шли друзья и царская горта, окруженная различными цветами и венками. В одном месте слышалось звучание тибий, а в другом — звук лиры⁸³.

Римский политик и полководец Эмилий Павел Македонский (*Lucius Aemilius Paulus Macedonicus*; 229–160 годы до н. э.) праздновал свой триумф три дня. В первый день по главной улице Рима везли трофеи, забранные у побежденных, в течение всего второго дня там проезжали повозки с захваченным оружием (*Plut. Aem. Paul.* 33, 1):

Τῆς δὲ τρίτης ἡμέρας ἔωθεν μὲν εὐθὺς ἑπορεύοντο σαλλικταί, μέλος οὐ προσόδιον καὶ πομπικόν, ἀλλ' οἷω μαχομένους ἐποτρύνουσιν αὐτοὺς Ῥωμαῖοι.

А на третий день, на заре, сразу же пошли сальпингисты, играя просодийную⁸⁴ или парадную музыку, которой римляне ободряли самих сражающихся.

Различные масштабы триумфов, естественно, сказывались и на их музыкальном оформлении. Наиболее распространенным с этой точки зрения было некое празднество без особых шествий и театрализованных церемоний. Так, после победы одного из римских полководцев рубежа II–I веков до н. э. Метелла Пия «хоры детей и женщин пели в его честь эпиникийные гимны⁸⁵» (χοροὶ παίδων καὶ γυναικῶν ἐπινικίους ὕμνους ἦδον εἰς αὐτόν. — *Plut. Sert.* 22).

Для познания особенностей триумфов безусловный интерес представляет свидетельство Плутарха, описывающего ситуацию, сложившуюся во-

⁸³ В опубликованном русском переводе этого фрагмента можно прочесть: «слышались звуки лир и пение флейтистов» (*Квинт Курций Руф.* История Александра Македонского. Перевод книги IX С. В. Соколова. М., 1963. С. 409). Интересно было бы посмотреть, как флейтисты одновременно дуют в «флейты» (?) и поют. Это еще одно свидетельство полного безразличия переводчика к элементарным представлениям об аспектах текста, касающихся музыки.

⁸⁴ См. гл. V, § 3.

⁸⁵ «Эпиникий» (τὸ ἐπινικίον [μέλος]) — «победная [песнь]». Первоначально — это песнопение в честь победителя на Олимпийских, Пифийских, Истмийских и Немейских играх. Затем этот жанр получил широкое распространение и использовался по многим другим поводам.

круг победных сражений римского полководца Марка Клавдия Марцелла (Marcus Claudius Marcellus; 268–208 годы до н. э.). В тексте затрагиваются самые различные аспекты этой тематики и даже интриги в руководстве войсками, а среди них — и музыкальные. Но поскольку повествование изложено так, что сведения о музыке представлены совместно с другими сообщениями и их невозможно отделить, приходится цитировать весь обширный фрагмент (*Plut. Marc. 22*):

Ἐνισταμένων δὲ τῶν ἐχθρῶν τῷ Μαρκελλῷ πρὸς τὸν θρίαμβον, ἐπεὶ καὶ πράξεις τινὲς ὑπολιπεῖς ἦσαν ἔτι περὶ Σικελίαν καὶ φθόνον εἶχεν ὁ τρίτος θρίαμβος, συνεχώρησεν αὐτοῖς τὸν ἐντελῆ καὶ μέγαν εἰς τὸ Ἄλβανὸν ὄρος ἐξελάσαι, τὸν δ' ἐλάττω καταγαγεῖν εἰς τὴν πόλιν, ὃν εὖσαν Ἑλληνας, ὄβαν δὲ Ῥωμαῖοι καλοῦσι.

Πέμπει δ' αὐτὸν οὐκ ἐπὶ τοῦ τεθρίππου βεβηκῶς οὐδὲ δάφνης ἔχων στέφανον οὐδὲ περισαλπίζόμενος, ἀλλὰ πεζὸς ἐν βλαύταις ὑπ' αὐλητῶν μάλα πολλῶν, καὶ μυρρίνης στέφανον ἐπικείμενος, ὡς ἀπόλεμος καὶ ἡδὺς ὀφθῆναι μάλλον ἢ καταπληκτικός.

ὁ καὶ μέγιστον ἐμοὶ τεκμήριον ἐστὶ τοῦ τρόπου πράξεως, ἀλλὰ μὴ μεγέθει, διαρίσθαι τοὺς θριάμβους τὸ παλαιόν. οἱ μὲν γὰρ μετὰ μάχης καὶ φόνου τῶν πολεμίων ἐπικρατήσαντες τὸν Ἀρείον ἐκείνον ὡς ἔοικε καὶ φοβερὸν εἰσήγον, ὥσπερ ἐν τοῖς καθαρμοῖς τῶν στρατοπέδων εἰώθεσαν, δάφνη πολλῇ καταστέψαντες τὰ ὄπλα καὶ τοὺς ἄνδρας. τὰ ὄπλα καὶ τοὺς

Так как недруги противились⁸⁶ [позволить] Марцеллу [провести] триумфальное шествие, поскольку некоторые события еще происходили на Сицилии и третий [его] триумф вызвал бы зависть. Он согласился с ними⁸⁷ и предложил провести [просто] большое [шествие⁸⁸] до Альбанской горы⁸⁹, а в городе⁹⁰ ограничиться [чем-то] меньшим, что эллины называют «эва», а римляне — *ovatio*⁹¹.

Празднующий его⁹² не ехал на квадриге⁹³, не носил венка лавра, не был окружен сальпингистами, а шел в сандалях, [окруженный] весьма многими авлетами и покрытый миртовым венком, что воспринималось не как воинственный [вид], а [скорее] более приятный, чем угрожающий.

Мне представляется [это] убедительным доказательством того, что в древности различались триумфы по особенностям деяния [полководца], а не [его] величия. Победившие же после сражения и уничтожившие врагов подобны тому Аресу⁹⁴, внушали страх. Они словно соблюдали обычай очищения войск, увенчивая

⁸⁶ Начальную фразу текста пришлось так перевести, поскольку в использующихся здесь значениях причастие от глагола ἐνίστημι («противиться») и существительное οἱ ἐχθροί («противники») могло привести к нежелательной тавтологии. Синоним же второго слова «враги» также невозможен, поскольку в тексте Плутарха речь идет о «противниках» внутри одной армии.

⁸⁷ То есть с «недругами».

⁸⁸ Scil. ἡ πομπή.

⁸⁹ Очевидно, подразумевается Albanus — гора в Латии (ныне — Monte Cavo).

⁹⁰ То есть в Риме.

⁹¹ Первое слово εὔσα («эва») — возглас ликования в честь Вакха, который впоследствии мог звучать по разным другим радостным поводам. Второе же слово ὄβσα («оба») лишь предположительно ассоциируется с латинским *ovatio*.

⁹² То есть триумф.

⁹³ Здесь греческое τὸ τέθριππον («четверня», то есть колесница, запряженная четырьмя лошадьми) заменено на латинский «синоним» — *quadrigae*.

⁹⁴ Как известно, в древнеэллинской мифологии Арес — бог войны.

ἄνδρας· τοῖς δὲ πολέμου μὲν μὴ δεηθεῖ-
σι στρατηγοῖς, ὁμιλία δὲ καὶ πειθοῖ καὶ
διὰ λόγου πάντα θεμένοις καλῶς οἶον
ἐπλαιανίσαι τὴν ἀπόλεμον ταύτην καὶ
πανηγυρικὴν ἀπειδίδου πομπὴν ὁ νόμος.
καὶ γὰρ ὁ ἀνὸς εἰρήνης μέρος, καὶ τὸ
μύρτον Ἀφροδίτης φυτόν, ἢ μάλιστα θεῶν
ἀπέχθεται βία καὶ πολέμοις.

ᾠδὴ δ' οὐ παρὰ τὸν εὐασμόν, ὡς οἱ πολλοὶ
νομίζουσιν, ὁ θρίαμβος οὗτος ὀνομάζεται
(καὶ γὰρ κάκεινον εὐάζοντες καὶ ἄδον-
τες παραπέμπουσιν), ἀλλ' ὑφ' Ἑλλήνων
εἰς τὸ σύνθηες αὐτοῖς παρήκται τοῦνο-
μα, πεπεισμένων ἅμα καὶ Διονύσῳ τι τῆς
τιμῆς προσήκειν, ὃν Εὐῖον καὶ Θρίαμβον
ὀνομάζομεν.

Затрагивающиеся здесь «музыкальные аспекты» изложены так, что не требуют особых комментариев.

Для более полного представления о существовавших вариантах триумфов следует упомянуть еще один, связанный с именем римского флотоводца и политика времен Первой Пунической войны (264–241 годов до н. э.) Гаем Дуилием (*Gaius Duilius*). Данное сообщение заимствовано из так называемой перιοхи (ἢ περιοχή — «извлечение», «выдержка»; латинизированный вариант — *regiocha*) XVII книги Тита Ливия, которая до нас не дошла. Такие «перιοхи» появлялись во времена поздней Античности и представляли собой некие «путеводители» по громадному историческому труду Тита Ливия, состоявшего из 142 книг. Это была своеобразная помощь читателям, представленная в форме краткого описания содержания каждой книги. Указанная «перιοха» XVII книги трактата сообщает о Гае Дуилии:

...primusque omnium Romanorum
ducum naualis uictoriae duxit triumphum.
Ob quam causam ei perpetuus
quoque honos habitus est, ut reuertenti
a cena tibicine canente funale
praeferretur.

щиты и воинов большим лавром. А полководцам, не использовавшим битву, но прекрасно добившимся всего [некими] переговорами⁹⁵ и убеждением [врагов] посредством слова, закон предполагал петь пеан не воинственно и [совершить] такое же [не грозное] праздничное шествие. Ведь авлос — мирная часть [жизни], а мирт — растение Афродиты, которая по сравнению с другими богами⁹⁶ далека от насилия и враждебных [отношений].

Такой триумф называется не «эвасмос»⁹⁷, как считают многие (ведь и тот триумф [также] проводят ликуя и распевая [песни]). Просто эллинами это слово представлено в обычной для них [форме], полагая, что и Дионису, которого мы называем «Эви-ем»⁹⁸ и «Триамбом»⁹⁹, приносят дары [с этим словом].

...первый из всех римских полководцев, [который] проводит триумф за морскую победу. По этой причине ему была предоставлена пожизненная почесть: [ему], возвращающемуся с трапезы, [всегда] предшествует играющий тибист с факелом.

Конечно, такой мини-триумф был весьма далек от грандиозных шествий, устраиваемых для победителей более высокого «ранга», но и он воспринимался как весьма почетное мероприятие.

⁹⁵ Буквально: «собеседованием».

⁹⁶ Буквально: «среди богов».

⁹⁷ Крик ликования.

⁹⁸ «Эвий» (Εὐῖος) — «призываемый возгласами “эва”».

⁹⁹ «Триамб» (Θρίαμβος) — буквально: «триумфальный» — эпитет Диониса-Вакха.

Наконец, существовала еще одна разновидность триумфов, описываемая Плутархом в его рассказе о деятельности римского полководца Марка Лициния Красса (Marcus Licinius Crassus; 115/114–53 годы до н. э.), который был убит в результате римско-парфянской войны. Победители же устроили «карнавальный триумф», представив своим соотечественникам некое комическое действо (*Plut. Kras. 32*):

Ὁ δὲ Σουρήνας τὴν κεφαλὴν τοῦ Κράσσου καὶ τὴν χεῖρα πρὸς Ὀρώδην ἔπεμψεν εἰς Ἀρμενίαν, αὐτὸς δὲ διαδοὺς λόγον ὑπ' ἀγγέλων εἰς Σελεύκειαν ὡς ζῶντα Κράσσον ἄγοι, παρεσκεύαζε πομπήν τινα γελοῖαν, ὕβρει προσαγορευῶν θρίαμβον. ὁ μὲν γὰρ ἐμφερέστατος Κράσσω τῶν αἰχμαλώτων, Γάιος Πακκιανός, ἐσθῆτα βασιλικὴν γυναικὸς ἐνδύς καὶ διδαχθεὶς Κράσσος ὑπακούειν καὶ αὐτοκράτωρ τοῖς καλοῦσιν, ἐφ' ἵππου καθήμενος ἤγετο πρὸ αὐτοῦ δὲ σαλπικταὶ καὶ ῥαβδούχοι τινεὶ ὀχοῦμενοι καμήλοις εἰσῆλαυνον. ... καὶ περὶ τοὺς πελέκεις πρόσφατοι κεφαλὰὶ Ῥωμαίων.

Сурена¹⁰⁰ послал в Армению, для Городеса¹⁰¹, голову и руку Красса, а сам, послав в Селевкию [сообщение] с послами, распространил весть [о победе и] устроил некое шутовское¹⁰² шествие, издевательски называя [его] триумфальным въездом. Один из пленных, очень похожий на Красса, Гай Паккиан, одетый в царскую женскую одежду и наученный откликаться тем, кто [его] называет Крассом и императором, ехал сидя на лошади. Перед ним ехали несколько сальпингистов и ликторов. ... и на [их] секиры [были насажены] свежесрубленные головы римлян.

В результате ритуал, обычно предназначенный в римской традиции для победителей, у их врагов превратился в жестокую пародию.

На этом можно было бы завершить представление основных наблюдений за античным музыкально-военным бытом, которые можно извлечь из сообщений письменных памятников. Однако в комплексе полученных сведений остается недоступной для познания одна грань уже рассмотренных свидетельств, но очень важная для понимания музыкального содержания военного обихода.

Как можно было убедиться по приведенным материалам, основная форма проявления музыки в воинском укладе жизни источниками определяется как «сигнал» или как «звуки» и «звучания», издаваемые музыкальными инструментами. Но ни в одном тексте невозможно обнаружить «расшифровку» того, что в таких случаях (то есть при воинских «сигналах», «звуках» и «звучаниях») понималось под указанными терминами. Были ли это одиночные звуки или краткие либо более продолжительные интонационные построения? Отличались ли чем-нибудь между собой, например, сигналы, информирующие войска о наступлении или отступлении?

Отсутствие ответов на эти вопросы в общеисторических и общелитературных источниках вполне объяснимо. Во-первых, внимание их создателей было сосредоточено на других, более важных историко-политических про-

¹⁰⁰ По мнению комментатора русского перевода, «сурена» — не собственное имя, как считал Плутарх, а титул главы одного из могущественных парфянских родов. См.: *Маркиш С. П.* Примечания // *Плутарх*. Сравнительные жизнеописания в трех томах. Т. II. М., 1963. С. 528 (комментарий 51). Другой же исследователь считает, что «Сурена» — глава армии парфян, «опытный и хитрый воин». См.: *Федоров-Давыдов Г. А.* На окраинах античного мира. М., 1975. С. 40.

¹⁰¹ Возможно, «Городес» (Ὀρώδης) — имя правителя Армении.

¹⁰² Буквально: «смешное».

блемах и столь незначительные детали как особенности воинских сигналов не должны были их привлекать. Во-вторых, абсолютное большинство авторов описывало события, современниками которых они не были, и поэтому они не могли слышать сигналы, о которых упоминают в своих текстах. Что же касается специальных трактатов по музыке, то область интересов их авторов также никак не была связана с этой тематикой, поскольку перед ними стояла задача изложения и объяснения важнейших исторических и теоретических положений науки о музыке. В результате музыкальное антиковедение, очевидно, навсегда лишилось возможности познать музыкальное содержание античных воинских сигналов.

Правда, в нашем распоряжении есть одно-единственное свидетельство, посвященное этому вопросу, в сочинении Аристиды Квинтилиана. Описывая эпоху времен полулегендарного древнеримского царя Нумы Помпилия (рубеж VIII–VII веков до н. э.), он сообщает (*Arist. Quint. De mus. II 6*):

ἀλλ' ὁ τοῖς πλείστοις ἄδηλον, ἐν αὐτοῖς τοῖς ἀγῶσι καὶ τοῖς κινδύνοις τὰ μὲν διὰ λόγων πολλακίς ἀποδοκιμάζει παραγγέλματα ὡς βλάψοντα, εἰ τοῖς ὁμοφώνοις τῶν πολεμίων διαγνωσθεῖη, διὰ μουσικῆς δὲ ποιεῖται τὰ σύμβολα, ὄργανον μὲν ἀρήϊόν τε καὶ καταπληκτικὸν μεταχειριζομένη τὴν σάλπιγγα, ἐκάστω δὲ παρεγγυήματι μέλος ἴδιον ἀφορίζουσα:

ἐπιδρομῆς οὖν τῆς κατὰ μέτωπον καὶ ἐφόδου τῆς κατὰ κέρας ἰδιάζοντα κατατέτακται μέλη, καὶ ἀνακλητικὸν ἕτερον, ἐξελίξεων τε τῶν ἐπ' ἀσπίδα ἢ ἐπὶ δόρυ πάλιν ἐκάστης ἴδια, καὶ πάντα οὕτως ἐφεξῆς περαίνει τὰ σοφίσματα συμβόλοις τοῖς μὲν πολεμίοις ἀδήλοις, τοῖς δὲ φίλοις σαφεστάτοις τε καὶ δι' εὐχερείας γινωσκομένοις: οὐ γὰρ κατὰ μέρος τούτων διακοδοῦσιν, ἀλλ' ἡχῆ μὴ τὸ σύμπαν ἔπεται σύνταγμα.

Но многим неизвестно, что в сражениях и при [различных] опасностях ими¹⁰³ зачастую отклонялись команды посредством слов, как неприемлемые, поскольку они были распознаваемы врагами, говорящими на том же языке. Сигналы [ими] давались посредством музыки, применяя аресов¹⁰⁴ и внушающий страх инструмент сальпингу, [а также] обозначая каждую команду особым мелосом.

Для атаки с фронта и для нападения с фланга предназначались специальные мелосы, поскольку иной [был] сигнал отступления, и также особые [мелосы звучали] когда [войска] разворачивались со щитами или копьями. И так последовательно совершались все действия¹⁰⁵ по сигналам не понятным врагам, но понятным и известным союзникам¹⁰⁶ благодаря [их] простоте. Причем, [к ним] прислушались не в одном подразделении, а по единому звучанию действовало все войско.

Как мы видим, согласно этому источнику, был сформирован арсенал специальных сигналов духовых инструментов, представлявших собой некие индивидуальные мелодические построения, которые обозначали соответствующие приказания и были хорошо известны всем подразделениям. Эта информация, дошедшая до нас в опусе Аристиды Квинтилиана, конечно, весьма интересна, но прежде чем оценить ее достоверность, не-

¹⁰³ То есть древними римлянами.

¹⁰⁴ Иначе говоря, принадлежащий древнеэллиническому богу войны Аресу.

¹⁰⁵ Буквально — «уловки», «хитрости», подразумевавшие соответствующие действия полководцев.

¹⁰⁶ Дословно: «друзьям».

обходимо вспомнить, что собой представляет источник, из которого она заимствована.

Как уже указывалось в соответствующем разделе данной монографии¹⁰⁷, трактат Аристида Квинтилиана «О музыке» до сих пор остается недатированным, поскольку история не сохранила никаких сведений об ее авторе, а по содержанию сочинения невозможно установить, когда и где оно создано. Но согласно принятому ныне мнению, трактат должен был появиться не позже IV века¹⁰⁸. Если даже допустить, что это именно так, то и тогда между описываемой эпохой Нумы Помпилия и созданием сочинения «О музыке» больше десяти столетий. Поэтому нужно констатировать, что изложенная Аристидом Квинтилианом информация о музыкальном содержании воинских сигналов в лучшем случае основывается на его собственном мнении. Это подразумевает, что такие представления отражали типы сигналов его времени, перенесенные в архаический период.

Но даже и такая осторожная трактовка весьма сомнительна, поскольку все остальные позднеримские источники (как латиноязычные, так и грекоязычные) не в состоянии подтвердить подобное предположение, поскольку в них полностью отсутствует даже намек на то, что содержится в тексте Аристида Квинтилиана. Поэтому вновь приходится повторить вышеизложенное заключение: вопрос о музыкальном содержании воинских сигналов остается тайной для музыкального антиковедения.

¹⁰⁷ См. том I, гл. IV, § 4 «б».

¹⁰⁸ Обоснование этой точки зрения см. там же.

ГЛАВА VII МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

Известно, что все аспекты музыкального образования всегда и везде зависели от «статуса» музыкального искусства в обществе и отношения к деятельности музыкантов. Эта проблема имеет много граней, самым тесным образом связанных с особенностями исторического развития каждой данной цивилизации и с уровнем ее общей культуры. Рассмотрение всего этого материала — компетенция социологии искусства. Музыкальное антиковедение имеет возможность осмыслить лишь его теоретические и практические стороны в непосредственной их реализации в жизни общества. Для этого необходимо вначале понять, какое место в представлении современников отводилось музыкальному искусству среди других областей творчества и научного знания.

Анализируя источники, следует учитывать, что в каждой дошедшей до нас информации содержится точка зрения не одного человека, а зачастую весьма многочисленной группы людей. Именно поэтому такие свидетельства являются отражением тенденций, бытовавших в изучаемую эпоху.

Так, у Диогена Лаэртского можно прочесть о существовавшем подходе к дифференциации профессий, в которой музыкальная специальность занимает свое определенное место (Diog. Laert. III 1, 100):

Αἱ τέχναι εἰς τρία διαίρονται· ἡ μὲν πρώτη, ἡ δὲ δευτέρα, ἡ δὲ τρίτη. πρώτη μὲν οὖν ἡ μεταλλευτικὴ καὶ ὑλοτομικὴ παρασκευαστικαὶ γὰρ εἰσιν· ἡ δὲ χαλκευτικὴ καὶ ἡ τεκτονικὴ μετασχηματιστικαὶ εἰσιν· ἐκ μὲν γὰρ τοῦ σιδήρου ἡ χαλκευτικὴ ὄπλα ποιεῖ, ἡ δὲ τεκτονικὴ ἐκ τῶν ξύλων ἀύλους καὶ λύρας· ἡ δὲ χρηστικὴ, οἷον ἵππικὴ τοῖς χαλινοῖς χρῆται, ἡ πολεμικὴ τοῖς ὄπλοις, ἡ μουσικὴ τοῖς ἀύλοις καὶ τῇ λύρᾳ.

Специальности разделяются на три [вида] — первый, второй и третий. Первый [вид] — горнорудный и лесорубный, ибо это строительные [ремесла], а металлообрабатывающее и плотницкое [дело] изменяют вид [получаемой вещи]: металлообрабатывающее [ремесло] из железа производит оружие, а плотницкое [создает] авлосы и лиры из дерева. Используемое же [ремесло] — всадническое, [которое] пользуется уздечками, военное — оружием, а музыка — авлосами и лирой.

Как мы видим, при распределении ремесел на «добывающие», «изменяющие» и «использующие» музыка вообще не упоминается, а вместо нее в перечне профессий появляются два музыкальных инструмента — авлос и лира. Это говорит о том, что представления в обществе о музыке были ограничены инструментами. Причем, совершенно очевидно, что авлос и лира оказались здесь лишь как самые популярные в двух группах инструментов — духовых и струнных. Следовательно, музыкальное образование,

согласно процитированному воззрению, среди широких слоев населения сводилось к умению играть на них. А ведь в ту эпоху главным музыкальным инструментом считался человеческий голос, так как древнейшими и важнейшими жанрами были вокальные, тогда как инструментальная музыка достаточно долго добивалась признания в качестве автономной разновидности музыкального искусства. Почему же ни словом не упомянуто о пении, являвшемся главным средством музицирования?

Такой подход обусловлен тем, что приведенный текст представляет собой явно выраженную дилетантскую точку зрения на проблему. Согласно ей, голос дан человеку природой и, чтобы им владеть, не требуется приобретения специальных знаний. Другое дело умение играть на музыкальных инструментах, что невозможно без определенных навыков. Поэтому, когда речь заходила о необходимых знаниях, то в представлении современников они требовались только для освоения инструментов. Такое заключение подтверждается и вполне характерной тенденцией, выражающейся в том, что во всей массе античных письменных свидетельств почти ничего не говорится о преподавателях вокала, которых называли «фонасками» (ὁ φωνασκός — «тот, кто упражняет голос»)¹. Из всего комплекса сохранившегося материала удалось обнаружить только нескольких представителей этой специальности. Один из них — кифарод рубежа II–III веков Публий Элий Агатемер (Π. Αἴλιος Ἀγαθήμερος), совмещавший свою основную профессию с работой фонаска², второй — Марк Ульпий Феодор, сын Феодора, фессалоникиец (Μ. Οὐλλῖος Θεόδωρος υἱὸς Διοδώρου, Θεσσαλονικεὺς), упомянутый в эпитафическом памятнике II века³ Третий — Марк Аврелий Мусей (Μ. Αὐρ. Μουσαῖος), который по сообщению такого же эпитафического документа III века обучал какого-то глашатая по имени Валерий Эклектик (Οὐαλέριος Ἐκλεκτός)⁴. Поэтому даже неизвестно, работал ли он в области музыкального искусства, занимаясь с певцами или участниками хоров, либо «ставил голос» глашатаям и ораторам.

Столь малое число сохранившихся имен фонасков имеет свои причины. Как станет ясно из содержания далее приводящихся источников, эта область преподавания, очевидно, входила в сферу деятельности дидаскала хора⁵. К этим сведениям нужно добавить, что обнаружено лишь одно единственное упоминание об учебнике, содержавшем вокальные учебные упражнения. Так, среди двадцати авторов, носивших имя «Феодор», был один, «которому приписывается прекрасная книга о вокальных упражнениях» (οὗ τὸ φωναστικὸν φέρεται βιβλίον πάγκαλον. — *Diog. Laert.* II 8, 103). Других источников, подтверждающих существование указанной книги, нет. Таким образом, ее создание и обнаруженные фонаски II–III веков свидетельствуют о том, что их деятельность получила некоторое распространение лишь в поздний период Античности. Значит, на протяжении длительного исторического периода представления о музыкальной педагогике, как

¹ О «фонаскии» и «фонаске» см. том I, гл. 3, сноску 11.

² Στέφανος № 15.

³ Ibid. № 1165.

⁴ Ibid. № 825 и № 1751.

⁵ Согласно энциклопедии «Суда», «дидаскалийон — [это] школа» (Διδάσκαλειον· τὸ σχολεῖον), «а дидаскалий — это обучение» (Διδασκάλιον δὲ, ἀπὸ τὸ μάθημα). Понятие же «обучение» распространилось на самые различные области знаний и профессий. См. также гл. IX, сноску 34.

правило, ограничивались исключительно приобретением навыков игры на инструментах⁶.

Наряду с приведенным сообщением о фонаске Феодоре в том же источнике содержится еще одно свидетельство, непосредственно относящееся к проблеме музыкального образования. Но в этом случае оно рассматривается с иной стороны (Ibid. III 1, 84):

Τῆς ἐπιστήμης εἶδη ἐστὶ τρία· τὸ μὲν γὰρ ἐστὶ πρακτικόν, τὸ δὲ ποιητικόν, τὸ δὲ θεωρητικόν. ἡ μὲν οἰκοδομικὴ καὶ ναυπηγικὴ ποιητικά· εἰσὶν ἔστι γὰρ αὐτῶν ἰδεῖν ἔργον πεποιημένον. πολιτικὴ δὲ καὶ ἀθλητικὴ καὶ κιθαριστικὴ καὶ αἱ τοιαῦται πρακτικά· οὐ γὰρ ἐστὶν οὐδὲν ἰδεῖν ...⁷ Θετὸν αὐτῶν πεποιημένον, ἀλλὰ πράττουσί τι· ὁ μὲν γὰρ ἀυλεῖ καὶ κιθαρίζει, ὁ δὲ πολιτεύεται. ἡ δὲ γεωμετρικὴ καὶ ἀρμονικὴ καὶ ἀστρολογικὴ θεωρητικά· οὔτε γὰρ πράττουσιν οὔτε ποιοῦσιν οὐδὲν· ἀλλ' ὁ μὲν γεωμέτρης θεωρεῖ πῶς πρὸς ἀλλήλας ἔχουσιν αἱ γραμμαί, ὁ δ' ἀρμονικὸς τοὺς φθόγγους, ὁ δ' ἀστρολογικὸς τὰ ἄστρα καὶ τὸν κόσμον. τῶν ἄρα ἐπιστημῶν αἱ μὲν εἰσι θεωρητικά, αἱ δὲ πρακτικά, αἱ δὲ ποιητικά.

Существует три вида знаний: практический, производительный и умозрительный. Строительное искусство и кораблевождение — производительные, поскольку здесь виден созданный результат. Государственная деятельность, авлетика, кифаристика и подобные [знания] практические, так как не видно ... полученного их [результата], хотя они чем-то занимаются: авлируют, кифарят и управляют государством. Геометрическое, гармоническое и астрологическое [знания] — умозрительные, ибо они ничего не производят и ничего не создают: геометр рассматривает, как соотносятся между собой линии, гармоник — звуки, а астролог — звёзды и космос. Итак, среди знаний одни умозрительные, другие — практические и третьи — производительные.

Конечно, с позиций бытующих ныне воззрений изложенная концепция выглядит достаточно парадоксально. Очевидно, «производительный вид знания» (ποιητικὸν εἶδος τῆς ἐπιστήμης) при данной трактовке предполагает наличие предметного результата работы либо в виде построенного корабля, либо корабля, приведенного из одной местности в другую благодаря искусству мореплавателей⁸. «Практическое» же знание, как это ни странно, приводит к невидимым результатам. Действительно, музыканты что-то играют на своих инструментах, но полученный «продукт» не только нельзя увидеть, но и невозможно даже «пощупать». В подобном подходе примитивный материализм проявляется в самой наглядной форме. Аналогичным образом, согласно тем же критериям, чиновники управляют государством, а последствий не видно. Вряд ли историку музыки следует высказываться о причинах такого воззрения на «практическое знание», но для историков и социологов — это важный объект для размышлений, а также для оценки взаимоотношения государства и общества (во всяком случае — его мысля-

⁶ Целесообразно напомнить, что теория музыки под названием «гармоника» входила в комплекс научных дисциплин (наряду с астрономией, арифметикой и геометрией), именовавшийся quadrivium.

⁷ Совершенно очевидно, что здесь лагуна.

⁸ Именно по этой причине прилагательное ποιητικός переведено не «поэтический» и не «творческий», а «производительный», что позволяет сделать семантика глагола ποιέω («делать», «производить»), от которого ведет свою «генеалогию» это слово.

щей части) в анализируемую эпоху. Вместе с тем суть знаний по геометрии, астрологии и гармонике в процитированном тексте определяется уже более реалистично: первые две изучают «линии» и «звезды», которые существуют без их участия, и поэтому обе области лишь анализируют их расположение. Упомянутый же раздел «гармоники»⁹ предполагает тождественную деятельность — наблюдать, в каких отношениях находятся друг к другу музыкальные звуки.

Такова одна из точек зрения на знания о музыке в Античности, где их осознанно дифференцировали на практические и теоретические. Согласно ей к первому виду относили авлетику и кифаристику, а ко второму — гармонику. Логику этого подразделения невозможно оспорить, если, конечно, подходить к нему с античных позиций, где на протяжении многих столетий существовал громадный разрыв между музыкальной практикой и наукой о музыке. А это привело к существованию редко проходимой границы между ними.

В данной главе будут рассматриваться лишь те знания о музыке, которые относятся к практике, поскольку музыкально-теоретическим аспектам фактически посвящен весь первый том монографии.

§ 1

Союз удовольствия и пользы

Чтобы понять, как воплощались в жизнь идеи о музыкальном воспитании и образовании, необходимо, прежде всего, осмыслить, какой феномен подразумевался под термином ἡ μουσική и какая цель преследовалась при обучении. «Теорией» этих проблем во все времена занималась мыслящая часть общества, поскольку остальные пользовались музыкой, не задумываясь над тем, что она собой представляет и ради чего существует. В этом отношении Античность не отличалась от других эпох, и на протяжении всей ее многовековой истории появлялись мыслители, высказывающиеся о сути музыки и ее особенностях. Но сейчас, когда предстоит проанализировать основные направления музыкального образования, необходимо осмыслить лишь воспитательно-педагогические аспекты античной музыкальной жизни. Основные воззрения на эту проблему, бытовавшие в античном обществе, были обнародованы во времена классики такими философами, как Платон и Аристотель, которые выражали не только свои взгляды, но и распространенные в их время. Конечно, в процессе исторического развития они претерпевали некоторые изменения, но их основополагающие принципы оставались неизменными. Незначительным корректировкам подверглись лишь некоторые представления, не трансформирующие сложившихся воззрений по данной тематике (речь идет, конечно, только о педагогических аспектах музыки). Поэтому соответствующие идеи, изложенные в трудах Платона и Аристотеля, являются отражением наиболее типичных подходов к музыкально-педагогической области античной жизни.

При их обсуждении необходимо, прежде всего, отметить, что существовали даже сомнения «нужно включать или не [включать] музыку в образование и чем она [вообще] является из трех [видов:] или обучением, или

⁹ Подробнее о гармонике как области музыкально-теоретического знания см. том I (passim).

игрой, или развлечением» (πότερον οὐ θετέον εἰς παιδείαν τὴν μουσικὴν ἢ θετέον, καὶ τί δύναται τῶν διαφορηθέντων τριῶν, πότερον παιδείαν ἢ παιδίαν ἢ διαγωγὴν. — Aristot. Polit. VIII 5, 1, 1339b, 10–15).

Объяснение, как и почему музыка оказалась связанной с системой образования, трактовалось современниками так (Ibid. VIII 2, 6, 1338a, 15–29):

...τὴν μουσικὴν οἱ πρότερον εἰς παιδείαν ἔταξαν οὐχ ὡς ἀναγκαῖον (οὐδὲν γὰρ ἔχει τοιοῦτον) οὐδ' ὡς χρήσιμον, ὥσπερ τὰ γράμματα πρὸς χρηματισμὸν καὶ πρὸς οἰκονομίαν καὶ πρὸς μάθησιν καὶ πρὸς πολιτικὰς πράξεις πολλὰς, δοκεῖ δὲ καὶ γραφικὴ χρήσιμος εἶναι πρὸς τὸ κρίνειν τὰ τῶν τεχνιτῶν ἔργα κάλλιον, οὐδ' αὖ καθάπερ ἡ γυμναστικὴ πρὸς ὑγίειαν καὶ ἀλκὴν (οὐδέτερον γὰρ τούτων ὀρώμεν γιγνόμενον ἐκ τῆς μουσικῆς)· λείπεται τοίνυν πρὸς ἓν τῆ σχολῆ διαγωγὴν, εἰς ὅπερ καὶ φαίνονται παράγοντες αὐτὴν. ἦν γὰρ οἴονται διαγωγὴν εἶναι τῶν ἐλευθέρων, ἐν ταύτῃ τάττουσιν.

...[наши] предки включили музыку в воспитание не как обязательное [знание] (ибо она не имеет [в себе] ничего такого¹⁰), не как полезное [занятие], подобное грамматике, [использующейся] для [любого] общественного дела, для ведения хозяйства, науки и многих гражданских деяний. Считается, что и рисование полезно для [формирования] суждения о достижениях в [самом] прекрасном из искусств, и как гимнастика, [поскольку] нет ничего лучшего, чем она, для [укрепления] здоровья и силы (ведь ни того, ни другого мы не видим в том, что получается от музыки). Стало быть, она остается лишь для развлечения на досуге, для чего те, кто увлекают [учеников], включают [в образование музыку], которую рассматривают [как] развлечение¹¹ свободных [граждан и] именно к этому [роду занятий ее] причисляют.

В приведенном фрагменте высказано убеждение, что музыка используется в образовании как нечто «завлекающее». Представляется, что такой перевод причастия *παράγοντες*, образованного от глагола *παράγω* («откладывая», «проходить мимо»), больше всего соответствует контексту отрывка, согласно которому музыка в системе образования рассматривалась как необязательная дисциплина. Поэтому способствовать ее распространению в этом качестве могли только «завлечением» учеников и их родителей ради приобретения особых навыков для получения удовольствия на досуге¹².

После дальнейшего анализа источников станет ясно, что процитированное сообщение нужно рассматривать как отражение точки зрения, бытовавшей еще в предклассическую эпоху, но не исчезнувшей во времена Аристотеля, и поэтому она сохранилась в его сочинении. Все говорит о том, что он довольно активно и часто размышлял над этой проблемой, чтобы понять детали, способствовавшие введению музыки в педагогику, и стремился рассмотреть этот вопрос с нескольких сторон. Одно из своих рассуждений на данную тему философ начинает с искреннего признания в том, как это «не легко понять» (Ibid. VIII 4, 3–4, 1339a, 14–26):

¹⁰ То есть «такого», без чего невозможно обойтись.

¹¹ Тавтология аристотелевская, поскольку в тексте дважды повторяется ἡ διαγωγή.

¹² Следует напомнить, что семантика этого глагола в том же смысловом ракурсе включает в себя на не только «завлекать», но также «склонять», «сманивать» и даже «сворачивать».

οὔτε γὰρ τίνα ἔχει δύναμιν ῥάδιον περὶ αὐτῆς διελεῖν, οὔτε τίνος δεῖ χάριν μετέχειν αὐτῆς, πότερον παιδαίως ἔνεκα καὶ ἀναπαύσεως, καθάπερ ὕπνον καὶ μέθης (ταῦτα γὰρ καθ' αὐτὰ μὲν οὔτε τῶν σπουδαίων, ἀλλ' ἡδέα, καὶ ἅμα παύει μέριμναν, ὡς φησὶν Εὐριπίδης: διὸ καὶ τάττουσιν αὐτὴν καὶ χρῶνται πᾶσι τοῦτοις ὁμοίως, ὕπνῳ καὶ μέθῃ καὶ μουσικῇ· τιθέασι δὲ καὶ τὴν ὄρχησιν ἐν τοῦτοις), ἢ μᾶλλον οἰητέον πρὸς ἀρετὴν τι τείνειν τὴν μουσικὴν, ὡς δυναμένην, καθάπερ ἡ γυμναστικὴ τὸ σῶμα ποιόν τι παρασκευάζει, καὶ τὴν μουσικὴν τὸ ἦθος ποιόν τι ποιεῖν, ἐθίζουσαν δύνασθαι χαίρειν ὀρθῶς, ἢ πρὸς διαγωγὴν τι συμβάλλεται καὶ πρὸς φρόνησιν...

Нелегко понять, какое значение она¹³ имеет и ради чего нужно заниматься ею: ради ли воспитания и отдыха, подобно тому как [занимаются] сном и пьянкой (ведь они сами по себе не из серьезных [занятий]), или [в качестве] удовольствия, одновременно подавляющего заботы, как говорит Еврипид. Поэтому ее учитывают и [ею] пользуются [наряду] со всеми подобными [действиями] — сном, попойкой и музыкой, [а также] добавляют к ним и танец). Или скорее нужно думать, что музыка как-то направляет к храбрости, насколько она способна [к этому и] как гимнастика как-то подготавливает тело. Музыка также каким-то образом формирует нравственность, приучая к способности правильно радоваться или как-то содействовать развлечению и мышлению...

В этом тексте не скрываются сомнения, беспокоившие не только автора, но и его современников¹⁴. Поэтому вряд ли следует считать, что музыка попала в систему античного образования сразу. Скорее всего, это был непростой путь признания ее способности содействовать формированию образа жизни человека и становлению его личности.

Ту же самую тенденцию можно увидеть и в воззрениях Платона, который в одном из своих диалогов высказался по этому поводу следующим образом (Plat. Polit. 288c):

...ἀρ' ἂν ἐθέλομεν τὸ περὶ τὸν κόσμον καὶ γραφικὴν θεῖναι καὶ ὅσα αὐτῇ προσχρόμενα καὶ μουσικῇ μιμήματα τελεῖται, πρὸς τὰς ἡδονὰς μόνον ἡμῶν ἀπειργασμένα, δικαίως δ' ἂν ὀνόματα παρὶληφθέντα ἐνί;

...мы хотели бы отнести [все] касающееся красоты и живописи, — а также использующееся в ней¹⁵ и в музыке, [посредством которых] совершается подражание, — к тому, что производит лишь удовольствие для нас. [Ведь их] поправу можно было бы объединить одним названием?

Ποίψ;

Κακίμ?

Παίγνιον πού τι λέγεται.

То, что называется «забавой».

Избрав среди искусств для примера живопись и музыку, философ представляет их, с одной стороны, как «подражания», а с другой — как «забаву».

¹³ То есть музыка.

¹⁴ Для демонстрации именно этой особенности текста при его переводе специально сохранено четырехразовое повторение неопределенного местоимения *τι*, которое свидетельствует о многом неизвестном для Аристотеля в обсуждаемой теме. К сожалению, эта черта цитируемого фрагмента полностью исчезла в русском переводе сочинения Аристотеля. См.: *Аристотель*. Политика. Перевод С. А. Жебелева // *Аристотель*. Сочинения в четырех томах. Том 4. М., 1983 (далее — *Аристотель*. Политика). С. 634.

¹⁵ То есть живописи.

При начальном знакомстве с таким толкованием сразу возникает мысль о подражании природе (ἡ φύσις — «фисис»), раскрытием тайн которой были заняты все древние ученые, включая философов. Не случайно Аристотель называл многих из них «физиологами» (οἱ φυσιολόγοι, см. Arist. Metaph. I 4, 986b, 14; I 8, 990a, 3 и др.), то есть исследователями природы. При такой трактовке может показаться, что Платон имел в виду различные жанры живописи от портрета до пейзажа, где при простейшем понимании искусства явно проявляется копирование природы. Несколько сложнее в этом случае обстоит дело с музыкой, поскольку здесь подобный тип подражания («журчанье ручейка», «шум морского прибоя», «чириканье птиц», «грохот грома» и т. д.) хоть и возможен, но не является основополагающим направлением творчества, что не могли не осознавать во времена классической Античности. Дальнейшее знакомство с воззрениями философов покажет, что в данном случае имелось в виду иное подражание, более глубокое и серьезное. Пока же становится понятно, что искусство воспринималось только как «забава» (τὸ παίγνιον). Такое отношение к музыке Платон высказывает неоднократно. Рассматривая эту проблему с «исторической» точки зрения, он приходит к заключению, что «искусство [возникло] позже» (τέχνην δὲ ὕστερον), то есть после главных четырех элементов, без которых, по античным воззрениям, жизнь была невозможной (без огня, воды, земли и воздуха), а также после «упорядочения» космоса (Земли, Солнца, Луны и звезд). Причем он вновь повторяет ранее приведенную мысль, согласно которой музыка появляется в качестве «некой забавы, не очень причастной к истине» (παιδιάς τινὰς ἀληθείας οὐ σφόδρα μετεχούσας. — Plat. Leg. X 889d).

Платоновское понимание сути художественного подражания излагается таким образом (Ibid. VII 812b–c):

ὅταν ψυχὴ γίγνηται, τὰ τε τῆς ἀγαθῆς ὁμοιώματα καὶ τὰ τῆς ἐναντίας ἐκλέξασθαι δυνατὸς ᾧ τις τὰ μὲν ἀποβάλλη, τὰ δὲ προφέρων εἰς μέσον ὑμνῆ καὶ ἐπάδῃ ταῖς τῶν νέων ψυχαῖς, προκαλούμενος ἐκάστους εἰς ἀρετῆς ἔπλεσθαι κτήσιν συνακολουθοῦντας διὰ τῶν μιμήσεων.

Когда душа осознает [в музыке] подобия благородству и противоположному, то можно выбирать: одно — отвергать, а другое — применять в гимне и напеве для душ молодежи, вызывая в каждой [из них] стремление следовать за благородством посредством подражаний¹⁶.

Таким образом, совершенно очевидно, что под «подражанием» понималось воплощение в каждом искусстве соответствующих образов — как благородных, так и низменных. Однако так же ясно, что реализация этой цели в различных искусствах достигается неодинаковыми средствами. Платон не занимался анализом, очевидно, сложной для него проблемы. Такой же она была и для Аристотеля, особенно когда он хотел понять причины положительного воздействия музыки. В результате размышлений он пришел к следующему заключению (Aristot. Polit. VIII 7, 4, 1341b, 32–41):

¹⁶ В качестве примера передачи «своими словами» текста источника можно привести результат перевода второй части процитированного фрагмента: «Кто может отличить подобия благого душевного состояния от подобий дурного тот эти отвергнет, а первые возьмет для своего выступления; он станет петь и зачаровывать души юных людей, побуждая с помощью таких подражаний каждого следовать за собой к стяжанию добродетели».

ἐπεὶ δὲ τὴν διαίρεσιν ἀποδεχόμεθα τῶν μέλων ὡς διαιροῦσί τινες τῶν ἐν φιλοσοφίᾳ, τὰ μὲν ἠθικὰ τὰ δὲ πρακτικὰ τὰ δ' ἐνθουσιαστικὰ τιθέντες, καὶ τῶν ἀρμονιῶν τὴν φύσιν πρὸς ἕκαστα τούτων οἰκείαν ἄλλην πρὸς ἄλλο μέρος τιθέασι, φάμεν δ' οὐ μίας ἕνεκεν ὠφελείας τῇ μουσικῇ χρῆσθαι δεῖν ἀλλὰ καὶ πλειόνων χάριν (καὶ γὰρ παιδείας ἕνεκεν καὶ καθαρσέως — τί δὲ λέγομεν τὴν καθαρσιν, νῦν μὲν ἀπλῶς, πάλιν δ' ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς ἔρουμεν σαφέστερον — τρίτον δὲ πρὸς διαγωγὴν, πρὸς ἀνεσί τε καὶ πρὸς τὴν τῆς συντονίας ἀνάπαυσιν.

Поскольку нами признается разделение мелосов [так], как [их] подразделяют некоторые [из знатоков] в науке, устанавливая нравственные, практические и восторженные [мелосы], а также представляя природу гармоний каждого из них, мы утверждаем, что музыкой нужно заниматься не из-за одной пользы, а ради многих (и ради воспитания, и ради очищения, — [хотя] что мы понимаем под очищением, сейчас [пояснить] не просто, но в [сочинении] «О поэтике» мы обсудим [эту проблему] более ясно, — в третьих же [музыкой нужно заниматься] для досуга, а также ради отдохновения от напряжения.

Из фрагмента можно понять, как нелегко философу было исследовать причины плодотворного влияния музыки. Судя по всему, он не мог прийти к каким-то определенным выводам и позже. Несмотря на то, что Аристотель обещает рассмотреть эту тему в трактате «О поэтике», в сохранившемся тексте этого сочинения невозможно обнаружить следы такого анализа. Однако он все же понял, что благотворное воздействие музыки невозможно отрицать, и советовал слушать хорошую музыку «ради очищения» (ἕνεκεν καὶ καθαρσέως).

Во всяком случае для него стало ясно, если музыка способна воплощать достойное и порочное, то она не могла не использоваться в воспитании и образовании, где дифференциация этих понятий играла важную роль. Хорошо известно, что желание подражать величественным и героическим поступкам — характерная черта юношества. Именно поэтому античное общество пришло к совершенно определенному выводу, изложенному Аристотелем в такой форме (Aristot. Polit. VIII 5, 9, 1340b, 10–13):

ἐκ μὲν οὖν τούτων φανερόν ὅτι δύναται ποῖόν τι τὸ τῆς ψυχῆς ἦθος ἢ μουσικῇ παρασκευάζειν, εἰ δὲ τοῦτο δύναται ποιεῖν, δῆλον ὅτι προσακτέον καὶ παιδευτέον ἐν αὐτῇ τοῦς νέους.

Из этих [аргументов] ясно, что музыка может настраивать [на] некий определенный характер души, если же она может это сделать, то очевидно, [музыка] должна привлекаться и должна воспитывать собой молодежь¹⁷.

Речь идет именно о молодежи, и автор акцентирует внимание на этом, поскольку всем было понятно, что юношеский возраст обладает такой особенностью — подражать положительным деяниям (Ibid. VIII 5, 10, 1340b, 14–17):

ἔστι δὲ ἀρμόττουσα πρὸς τὴν φύσιν τὴν τηλικαύτην ἢ διδασκαλία τῆς μουσικῆς: οἱ μὲν γὰρ νέοι διὰ τὴν ἡλικίαν ἀνήδυντον

Обучение музыке соответствует природе такого возраста. Ведь юноши [именно этого] возраста добровольно

¹⁷ Еще один образец «пересказа» (а не перевода), заключительного построения этого предложения: «...то очевидно, что она должна быть включена в число предметов воспитания молодежи» (Аристотель. Политика. С. 637).

οὐθὲν ὑπομένουσιν ἐκόντες, ἢ δὲ μουσικὴ φύσει τῶν ἡδυσμένων ἐστίν.

не принимают [ничего] неприятного, а музыка по природе является тем, что доставляет удовольствие.

Эта мысль, согласно которой приобщение к музыке ради знакомства и сближения с благородными и достойными примерами прошлого и настоящего, должна рассматриваться как кардинальная не только в сфере общего воспитания и образования, но и музыкального. В Античности зачастую весьма детально обсуждался этот вопрос¹⁸.

Конечно, античные авторы не затронули в своих трудах такой проблемы, как способность художественного произведения представлять порок в качестве положительного начала, а добродетель как выражение отрицательного. Одним из примеров этого может служить показ музыкантов-новаторов в комедиях Аристофана и других авторов, выведенных в саркастическо-отрицательных образах¹⁹. Но это скорее пробелы античного искусствоведения, не имеющие непосредственного отношения к музыкальному образованию.

Стремление видеть в музыке одно из средств воспитания нравственности нужно признать важнейшим стимулом распространения музыкального образования. Более того, многие памятники письменности свидетельствуют о том, что чаще всего не сама музыка была целью такого образования, а приобщение к ἡ εὐκοσμία²⁰ — «дисциплинированности», «благовоспитанности», «благопристойности». Сохранилось достаточно много тому подтверждений, засвидетельствованных и Платоном (*Plat. Protag.* 325e):

...εἰς διδασκάλων πέμποντες πολὺ μᾶλλον ἐντέλλονται ἐπιμελεῖσθαι εὐκοσμίας τῶν παίδων ἢ γραμμάτων τε καὶ κιθαρῖσεως.

Посылая [детей] к учителям [родители] гораздо больше настаивают, чтобы они [более] обеспечили благовоспитанностью детей, чем письменными навыками и кифаристикой.

Очевидно, такой результат воспитания и образования, в том числе и в области музыки, посредством «подражания» должен был способствовать осмысленному отделению в музыкальном произведении образов, воплощающих положительное начало, и тех, которые им противостоят. Указанное же разграничение давало возможность глубже понять художественное сочинение.

Однако здесь практика воспитания столкнулась с весьма серьезной преградой. Ведь для того чтобы приобщить ребенка к музыке, ему нужен учитель, а самый лучший из них — музыкант-профессионал. Но, как уже неоднократно указывалось (и будет подтверждено многочисленными свидетельствами в дальнейшем), нравственная репутация сообщества музыкантов находилась на предельно низком уровне. Поэтому, поручая ребенка такому учителю, родители рисковали многими своими воспитательными принципами. Вместе с тем стремление все же ознакомить своих детей, будущих граждан, с музыкальным искусством вынуждало искать выход из столь противоречивой ситуации, также зафиксированной в античных источниках (*Strabo.* I 2, 3):

¹⁸ См., например, вышеприведенный фрагмент из *Plat. Leg.* VII 812b–c.

¹⁹ См. об этом гл. X, § 7.

²⁰ ἡ εὐκοσμία — слово образовано соединением τὸ εὖ («добро», «благо») и τὸ κόσμιον («благопристойность», «скромность»).

Οἱ δ' ἡμέτεροι καὶ μόνον ποιητὴν ἔφασαν εἶναι τὸν σοφόν. διὰ τοῦτο καὶ τοὺς παῖδας αἱ τῶν Ἑλλήνων πόλεις πρῶτιστα διὰ τῆς ποιητικῆς παιδεύουσιν, οὐ ψυχαγωγίας χάριν σήπουθεν ψιλῆς, ἀλλὰ σωφρονισμοῦ.

ὅπου γε καὶ οἱ μουσικοὶ ψάλλειν καὶ λυρίζειν καὶ ἀυλεῖν διδάσκοντες μεταποιοῦνται τῆς ἀρετῆς ταύτης· παιδευτικοὶ γὰρ εἰναί φασι καὶ ἐπανορθωτικοὶ τῶν ἠθῶν. ταῦτα δ' οὐ μόνον παρὰ τῶν Πυθαγορείων ἀκούειν ἐστὶ λεγόντων, ἀλλὰ καὶ Ἀριστοξένος οὕτως ἀποφαίνεται. καὶ Ὅμηρος δὲ τοὺς αἰοιδοὺς σωφρονιστὰς εἶρηκε, καθάπερ τὸν τῆς Κλυταίμνηστρας φύλακα

ᾧ πόλλ' ἐπέτελλεν

Ἄτρείδῃς Τροίηνδε κίων εἴρυσθαι ἄκοιτιν.

τὸν τε Αἴγισθον οὐ πρότερον αὐτῆς περιγενέσθαι πρὶν ἢ

τὸν μὲν αἰοιδὸν ἄγων ἐς νῆσον ἐρήμην

κάλλιπεν τὴν δ' ἐθέλων ἐθέλουσαν ἀνήγαγεν ὄνδε δόμονδε.

«которому поручил

уходящий в Трою Атрид охранять супругу»²³.

Эгисф не овладел бы ей, если бы предварительно не

«услал аэда [и] на острове пустынном [его]

оставил, а [сам] желая желаемого²⁴, привел [Клитемнестру] в жилище, в котором [жил]»²⁵.

Как представляется, эти строки отражают бытовавшие «колебания» между желанием музыкально-художественно развивать подрастающие поколения и опасениями морально-этического порядка. Именно поэтому, как следует из приведенного сообщения, для оправдания стремления родителей к музыкальному образованию детей прибегали ко всяким аргументам. Очевидно, в качестве «обоснования» этого, по свидетельству Страбона, приводили высказывания таких авторитетов, как пифагорейцы и Аристоксен. Трудно сказать, насколько они убеждали своих современников, но сейчас совершенно ясно, как далеки они были от реальности. Действительно, упоминаемые здесь пифагорейцы не имели ничего общего

²¹ Очевидно, имеются в виду «наши соотечественники».

²² Речь идет о знаменитом предании, кратко затронутом в «Одиссее» Гомера (а более обстоятельно представленном в «Илиаде»), согласно которому микенский царь Агамемнон из рода Атридов, отправляясь на войну под Трою, оставил под присмотром аэда свою жену Клитемнестру, которая была соблазнена еще одним персонажем этого сказания — Эгисфом. См. также фрагмент из энциклопедии «Суда», приведенный в гл. II, § 7.

²³ *Homer. Od. III 267–268.*

²⁴ Тавтология источника: ἐθέλων ἐθέλουσαν.

²⁵ *Homer. Od. III 270–272.* В дошедшем до нас тексте «Одиссеи» между словом κάλλιπεν («оставил») есть еще фраза, выпущенная у Страбона: οἰωνοῖσιν ἔλωρ καὶ κόρμα γενέσθαι («[где] он стал жертвой и добычей птиц»).

с музыкантами-практиками, поскольку одни занимались исследованием научных знаний по теории акустики, а другие музицировали без учета этих исследований, а в соответствии с объективными нормами музыкального мышления и собственными способностями. То же самое относится и к Аристоксену, который будучи выдающимся музыкальным теоретиком, как и все «гармоники», был бесконечно далек от практики, оперируя теоретическими категориями. Принадлежа к уважаемому сословию, и пифагорейцы, и Аристоксен, вряд ли были лучшего мнения о морально-этической среде музыкантов-практиков, чем все остальные. Поэтому, когда они утверждали мысль о пользе приобщения к музыке, то говорили об этом без учета средств достижения самой цели, а в соответствии со своей научной методологией — умозрительно. Что же касается обращения к Гомеру и к его воплощению знаменитого мифологического предания, то это обычный ход, когда в реальной жизни нельзя найти аналогичных примеров. Но, как показывает весь комплекс источников, определенная часть населения (но, конечно, далеко не вся) решалась на этот непростой шаг и давала возможность детям обучаться музыке.

В музыкально-педагогической среде существовало еще одно мнение, которое часто не провозглашалось, но всегда подразумевалось. Ведь приобщение к музыке, особенно посредством обучения на каком-либо инструменте, способствует приобретению навыков к занятиям вообще. А это своеобразная школа получения определенного опыта для дальнейших, возможно, «более серьезных» занятий, чем игра на музыкальном инструменте. Аристотель представляет эту педагогическую идею, приводя в пример детскую игрушку «трещотку», созданную, согласно традиции, пифагорейцем Архитом (Aristot. Polit. VIII 6, 1, 1340b, 26–33):

...τὴν Ἀρχύτου πλαταγὴν οἶεσθαι γενέσθαι καλῶς, ἣν διδῶσι τοῖς παιδίοις, ὅπως χρώμενοι ταύτῃ μηδὲν καταγνώσῃ τῶν κατὰ τὴν οἰκίαν· οὐ γὰρ δύναται τὸ νέον ἡσυχάζειν. αὕτη μὲν οὖν ἐστὶ τοῖς νηπίοις ἀρμόττουσα τῶν παιδίων, ἡ δὲ παιδεία πλαταγὴ τοῖς μείζοσι τῶν νέων. Ὅτι μὲν οὖν παιδευτέον τὴν μουσικὴν οὕτως ὥστε καὶ κοινωνεῖν τῶν ἔργων, φανερὸν ἐκ τῶν τοιούτων.

Думаю, что прекрасно создана трещотка Архита, которую дают детям, поскольку, занимаясь ею, они ничего не ломают в доме, ведь детство не может оставаться спокойным. Значит, она²⁶ является подходящей для малолетних детей. Обучение же более старших юношей [музыке подобно] трещотке [для младших]. А отсюда ясно, что обучение музыке необходимо, чтобы приобщать [молодежь] к [различным] занятиям²⁷.

Как представляется, по мысли Аристотеля, нравящееся ребенку звучание трещотки заставляет его научиться издавать различные ритмические последовательности, а для этого необходимо некоторое усилие и усердие. Благодаря этому делается первый в жизни шаг на пути детского осознания че-

²⁶ Трещотка.

²⁷ Залучительный отрывок приведенного фрагмента в бытующем русском переводе имеет такой вид: «Итак, если погремушка Архита подходит для малых детей, то такой же погремушкой в воспитании более взрослых мальчиков является обучение музыке. Из приведенных соображений ясно, что музыкальное воспитание должно быть устроено таким образом, чтобы воспитываемые изучали музыку на практике» (Аристотель. Политика. С. 638). Оба предложения этого пересказа бесконечно далеки не только от формы греческого источника, но и от его содержания.

му-то научиться. Этот небольшой опыт можно впоследствии использовать для более важных занятий.

Во всяком случае в результате распространения всех рассмотренных воззрений сложилось представление, что человек, умеющий хоть как-нибудь музицировать (но не являющийся профессиональным музыкантом), обязательно порядочный и воспитанный, а тот, кто не причастен к этому, характеризовался противоположным образом. Сообщение о таком подходе к музыкальному образованию Платон изложил достаточно пространно (Plat. Leg. II 654a–b):

...ὥμεν παιδείαν εἶναι πρώτην διὰ Μουσῶν τε καὶ Ἀπόλλωνος;

Οὐκοῦν ὁ μὲν ἀπαιδευτος ἀχόρευτος ἡμῖν ἔσται, τὸν δὲ πεπαιδευμένον ἰκανῶς κει-
χορευκότα θετέον;

Χορεία γε μὴν ὄρχησις τε καὶ ᾠδὴ τὸ
ξύνολον ἔστιν.

Ἄρα καλῶς ἄρα πεπαιδευμένος ἄδειν τε καὶ
ὄρχεῖσθαι δυνατὸς ἂν εἴη καλῶς.

Установим ли мы, что начальное воспитание [осуществляется] с помощью Муз и Аполлона?

Не нужно ли установить, что внехороводный [человек] для нас является невоспитанным, а участвовавший в хороводах — вполне воспитанным?

«Хорея»²⁸ представляет собой соединение танца и песни.

Итак, хорошо воспитанный будет способен хорошо петь и танцевать.

Таким образом, музыка как необходимая учебная дисциплина оказалась в одном ряду с гимнастикой и грамматикой. Причем, Платон и его современники считали музыку и гимнастику важными не только для воспитания и образования юношей, но и девушек. Они были убеждены, что «девушки должны быть участницами [физических] упражнений и музыки» (κόρας μὲν γυμνασίων μετόχους οἷσας ἅμα καὶ μουσικῆς ζῆν δεῖν. — Ibid. VII 806a). Правда, иногда гимнастика заменялась борьбой. Так, Платон, представляя диалог Сократа с сыном знакомого землевладельца Феагом, вкладывает в уста философа такие слова (Plat. Theag. 122e):

...οὐκ ἐδιδάξατό σε ὁ πατήρ καὶ ἐπαίδευσεν ἄλλερ ἐνθάδε οἱ ἄλλοι πεπαίδευνται, οἱ τῶν καλῶν κἀγαθῶν πατέρων υἱεῖς, οἷον γράμματά τε καὶ κιθαρίζειν καὶ παλαίειν καὶ τὴν ἄλλην ἀγωνίαν;

Разве не наставлял и не обучал тебя отец тому, что изучали здесь другие сыновья прекрасных и благородных отцов, например грамматике, кифарить, бороться и [какой-нибудь] иной [дисциплине причастной житейской] состязательности²⁹.

Во всяком случае три дисциплины — грамматика, гимнастика и музыка — чаще всего упоминаются в источниках вместе. Более того, по текстам некоторых письменных памятников можно понять бытовавшие представления о порядке и продолжительности освоения этих учебных предметов. Хотя далеко не всегда такая последовательность излагается систематизированно и целиком, но из сопоставления отдельных сообще-

²⁸ «Хорея» (ή χορεία) — термин, определявший вид искусства, который по современным представлениям весьма приблизительно и очень условно может быть сопоставлен с тем, что ныне именуется «хором» и «хороводом». См. также гл. I, сноску 7 и относящийся к ней текст.

²⁹ Подразумевается та соревновательность («агональность»), которая характерна для норм античной жизни. См. гл. VIII, § 1.

ний выстраиваются существовавшие воззрения об очередности изучения данных дисциплин.

Так, в одном своем сочинении Платон говорит, что к музыке нужно приобщаться раньше, чем начинать занятия по гимнастике (Plat. Resp. 376e–377a):

Τίς οὖν ἡ παιδεία;

...ἡ μὲν ἐπὶ σώμασι γυμναστική, ἡ δ' ἐπὶ ψυχῇ μουσική.

Ἄρ' οὖν οὐ μουσικῇ πρότερον ἀρξόμεθα παιδεύοντες ἢ γυμναστικῇ;

Πῶς δ' οὐ;

...μουσικῆς πρότερον ἀπτόεν ἢ γυμναστικῆς.

Каково [должно быть] воспитание?

...гимнастика для тела, а музыка — для души.

Но разве не музыкой мы будем воспитывать раньше, чем гимнастикой?

А почему нет?

...[действительно,] за музыку необходимо приниматься раньше, чем за гимнастику.

Ну а в другом сочинении Платон указывает, что до музыки необходимо освоить еще и грамматику (Plat. Leg. VII 809e–810a):

εἰς μὲν γράμματα παιδί δεκετεὶ σχεδὸν ἐνιαυτοὶ τρεῖς, λύρας δὲ ἄψασθαι τρία μὲν ἔτη καὶ δέκα γεγονόσιν ἄρχεσθαι μέτριος ὁ χρόνος, ἐμμεῖναι δὲ ἕτερα τρία.

Десятилетним ребенком [ученик общается] к грамоте [и учит ее] почти три года. [Когда] наступает средний возраст, тринадцать лет, то можно приступать и начинать [обучение] на лире, продолжающееся следующие три [года]

Значит, в представлении философа или тех педагогов, взгляды которых он разделяет, порядок освоения учебных предметов следует выстраивать в такой последовательности: грамматика, музыка, гимнастика. К тому же, он считает, что на изучение каждой из них (во всяком случае — грамматики и музыки) достаточно трех лет. Что касается музыки, то эти сроки были обусловлены объемом основных задач, стоявших перед тем, кто стремился к дилетантскому освоению лиры. А они сводились к приобретению навыков, необходимых каждому любителю для того, чтобы можно было продемонстрировать в какой-либо компании свое умение бряцать на инструменте и проаккомпанировать песню. Для решения таких задач трехлетний срок вполне приемлем.

Так как нет никаких свидетельств, подтверждающих умение Платона играть на лире, то это означает, что указанные сроки были определены музыкальной педагогикой его времени. Существовало даже убеждение, что этих трех лет достаточно не только для освоения инструмента, но и для приобретения знаний, чтобы разбираться в художественном качестве музыкальных произведений (Plat. Leg. VII 802c):

ἐν ἧ γὰρ ἂν ἐκ παίδων τις μέχρι τῆς ἐστηκυίας τε καὶ ἔμφρονος ἡλικίας διαβιῶ, σῶφρονι μὲν μούσῃ καὶ τεταγμένη ἀκούων τῆς ἐναντίας μισεῖ καὶ ἀνελεύθερον αὐτὴν προσαγορεύει.

В [период] с детства до вполне зрелого и рассудительного возраста, слушая скромную и правильную музыку³⁰, [человек привыкает к ней и] ненавидит противоположную и называет ее низкой.

³⁰ Здесь μούσα вновь выступает в значении «музыка».

Вместе с тем история музыки показывает, что музыкальные вкусы зависят от многих причин, среди которых умение владеть каким-либо инструментом практически не играет никакой роли. Если бы это было иначе, как представлял себе Платон, то ни один исполнитель не играл бы художественно некачественных композиций. В результате подобные произведения отсутствовали бы в музыкальной жизни. Поэтому приведенное заключение нужно рассматривать скорее как выражение потенциального желания философа, нежели отражение подлинного положения дел.

В процессе развития античного общества представления об общем образовании менялись. Но музыка, как правило, оставалась неотъемлемой его частью. Так, Плутарх, спустя много столетий после Платона, упоминает «эфебов»³¹, обучающихся грамматике, геометрии, риторике и музыке» (τῶν γράμματα καὶ γεωμετρίαν καὶ τὰ ῥητορικὰ καὶ μουσικὴν μανθανόντων ἐφήβων. — *Plut. Quast. conv.* IX 1, 736d, § 1). Кроме того, нельзя исключать варианты, когда из комплекса всех изучаемых дисциплин выбирали только некоторые. Это зависело как от задач, ставившихся перед молодым человеком, так и от воззрений его наставников. Возможно, каждый отдельный факт подобного рода был обусловлен особыми причинами, которые сказывались на выборе дисциплин. Например, Плутарх упоминает некоего Гиерона (Γέρων), «...человека, вскормленного в доме Никия³², обученного им в грамматике и музыке» (...ἀνὴρ τεθραμμένος ἐπὶ τῆς οἰκίας τοῦ Νικίου περὶ τε γράμματα καὶ μουσικὴν ἐξησκημένος ὑπ' αὐτοῦ. — *Plut. Nic.* 5). Платон же и многие его современники, считали необходимым для образования будущих воинов «прежде всего — грамоту, затем — [игру] на лире³³ и искусство счета» (τὰ δὲ περὶ τὰ γράμματα πρῶτον καὶ δεῦτερον λύρας περὶ καὶ λογισμῶν. — *Plat. Leg.* VII 809c). Если это не фантазия философа, то трудно понять, зачем понадобилось обучать солдат игре на лире. Плутарх приводит более убедительную методику музыкального воспитания будущих воинов, применявшуюся в Спарте (*Plut. Inst. Lac.* 238a–b, § 14):

Ἐσπούδαζον δὲ καὶ περὶ τὰ μέλη καὶ τὰς ψῆδᾶς οὐδὲν ἦττον κέντρον δ' εἶχε ταῦτα ἐγερτικὸν θυμοῦ καὶ παραστατικὸν ὀρμῆς ἐνθουσιώδους καὶ πρακτικῆς. καὶ ἡ λέξις ἦν ἀφελῆς καὶ ἀνθρωπτος· οὐδὲν δ' ἕτερον εἶχεν ἢ ἐπαίνοους τῶν γεννικῶς ζησάντων καὶ ὑπὲρ τῆς Σπάρτης ἀποθανόντων καὶ εὐδαί

С меньшей заботой [спартанцы] относились к музыке и песнопениям³⁴. Они служили для них движущим стимулом для отваги, а также побуждающим импульсом для восторженного порыва и [героического] поступка. Язык [песен] был прост и ясен. Они не содержали [в себе] ничего другого

³¹ «Эфеб» (ὁ ἐφήβος) — юноша, достигший 16 или 18 лет. В разных городах-государствах Эллады этот возраст эфеба определялся неодинаково.

³² О нем см. гл. VIII, § 4.

³³ В опубликованном русском переводе — «игре на кифаре» (*Платон. Законы.* С. 289). Кифара — профессиональный инструмент, на котором обучались, как правило, будущие музыканты, тогда как лира — любительский, поскольку легче было овладеть достаточно скромными ее техническими и художественными возможностями. Когда же в общих античных источниках говорится о кифаре в любительском обиходе, то это следствие лишь смутных представлений авторов источников о разнице внешне похожих инструментов. Аналогичные примеры и сопоставления уже приводились. См. гл. III, сноску 112.

³⁴ В предыдущем разделе этого источника речь идет о принятых в Спарте нормах питания.

μονιζομένων, καὶ ψόγους τῶν τρεσάντων ὡς ἀλγεινὸν καὶ κακοδαίμονα βιούντων βίον· ἐπαγγελία τε καὶ μεγαλαυχία πρὸς ἀρετὴν πρέπουσα ταῖς ἡλικίαις.

Τριῶν οὖν χορῶν ὄντων κατὰ τὰς τρεῖς ἡλικίας καὶ συνισταμένων ἐν ταῖς ἐορταῖς, ὁ μὲν τῶν γερόντων ἀρχόμενος ἦδεν

ἄμμες ποτ' ἦμες ἄλκιμοι νεανίαι·

εἶτα ὁ τῶν ἀκμαζόντων ἀνδρῶν ἔλεγεν ἀμειβόμενος

ἄμμες δέ γ' ἐσμέν· αἱ δὲ λῆς, ἀνυγάζεο·

ὁ δὲ τρίτος ὁ τῶν παίδων

ἄμμες δέ γ' ἐσόμεσθα πολλῶ κάρρονες·

Καὶ οἱ ἐμβατήριοι δὲ ρυθμοὶ παρορμητικοὶ πρὸς ἀνδρείαν καὶ θαρραλεότητα καὶ ὑπερφρόνησιν θανάτου, οἷς ἐχρῶντο ἐν τε χοροῖς καὶ πρὸς αὐτὸν ἐπάγοντες τοῖς πολεμίοις. ὁ γὰρ Λυκοῦργος παρέξευξις τῇ κατὰ πόλεμον ἀσκήσει τὴν φιλομουσίαν, ὅπως τὸ ἄγαν πολεμικὸν τῷ ἐμμελεῖ κερασθὲν συμφωνίαν καὶ ἀρμονίαν ἔχη· διὸ καὶ ἐν ταῖς μάχαις προεθύετο ταῖς Μούσαις ὁ βασιλεὺς, ἵνα λόγου ἀξίας παρέχωσι τὰς πράξεις οἱ μαχόμενοι καὶ μνήμη εὐκλεοῦς.

При оценке этой информации нужно обязательно учитывать, что она была зафиксирована много столетий спустя, после описываемых событий. Поэтому вполне естественно, что она дошла до Плутарха уже с ореолом преклонения перед древностью, как это было характерно для преданий, существовавших в античном обществе. Отсюда и декоративно-историческая форма этого сообщения.

Безусловно, более правдоподобно музыкальное воспитание воинов, а вернее — воспитание патриотизма посредством музыки, представлено у Платона

кроме [двух тем:] прославления достойно живших и погибших за Спартой [соотечественников] (считавшихся счастливыми) и порицания бежавших [с поля боя], а потому проживших мучительную и несчастную жизнь.

Тогда существовало три хора, соответствовавших трем возрастам и распределенных по праздникам. Начинающий хор старцев пел:

«Когда-то мы были отважными [и] молодыми».

Затем сменяющий [их хор] мужчин в расцвете сил пел³⁵:

«Мы же [ныне отважны, если] хочешь — проверь³⁶».

А третий [хор] детей [возглашает]:

«Мы же будем намного сильнее [предков]».

Эмбатарийные ритмы³⁷, побуждающие идущих в сражение к мужеству, смелости и пренебрежению к смерти, исполнялись хорами в сопровождении авлоса. Ликург³⁸ использовал любовь к музыке в упражнениях для [будущих] сражений³⁹, чтобы экстаз битвы «разбавлялся»⁴⁰ умеренностью созвучия и гармонии. Поэтому перед сражением [спартанский] царь совершал жертвоприношение Музам, чтобы сражающиеся совершали деяния, достойные предания и славной памяти.

³⁵ Текст подтверждает хорошо известную тенденцию: ἀεῖδω и λέγω зачастую выступают как синонимы.

³⁶ Буквально: «посмотри».

³⁷ То есть маршевые ритмы.

³⁸ О Ликурге см. гл. IV, § 1.

³⁹ При переводе вновь пришлось изменить singularis на pluralis.

⁴⁰ Одно из наиболее распространенных значений глагола κεράννυμι — «смешивать», «разбавлять водой».

(см. выше.). Однако у различных народов Пелопоннеса эта задача достигалась неодинаково. Вот одно из свидетельств подобного рода (*Polyb. IV 20*):

Ταῦτα γὰρ πᾶσιν ἐστὶ γνῶριμα, καὶ συνήθη, διότι σχεδὸν παρὰ μόνοις Ἀρκάσι, πρῶτον μὲν οἱ παῖδες ἐκ νηπίων ἄδειν ἐθίζονται κατὰ νόμους τοῦ ὕμνους καὶ παιᾶνας, οἷς ἕκαστοι κατὰ τὰ πάτρια τοῦς ἐπιχωρίους ἥρωας καὶ θεοὺς ὕμνοῦσι μετὰ δὲ ταῦτα τοῦς Φιλοξένου καὶ Τιμοθέου νόμους μανθάνοντες, πολλῇ φιλοτιμίᾳ χορεύουσι κατ' ἐνιαυτὸν τοῖς Διονυσιακοῖς αὐλήταις ἐν τοῖς θεάτροις, οἱ μὲν παῖδες, τοῦς παιδικοῦς ἀγῶνας, οἱ δὲ νεανίσκοι, τοῦς τῶν ἀνδρῶν λεγόμενους.

Поэтому всем известно и установлено, почему, пожалуй, у одних аркадян дети с малолетства приучаются прежде всего по традициям петь гимны и пеаны, в которых каждые [народы] по заветам отцов славят местных героев и богов. После этого они выучивают номы Филоксена и Тимофея и ежегодно с большим удовлетворением хороводят в театрах в сопровождении дионисийских авлетов. Дети участвуют в детских агонах, а юноши в так называемых [агонах] мужей.

Здесь также речь идет о патриотическом воспитании, но без воинского «акцента».

Таковы теоретические аспекты античной педагогики, связанные с любительским музыкальным образованием.

А как такая теоретическая концепция реализовывалась в жизни? Обсуждение этой проблемы необходимо начать с поисков ответа на другой вопрос.

§ 2

Непрофессиональное обучение

Насколько высоко непрофессиональное музыкальное образование оценивалось и как широко оно было распространено в античном обществе?

Сохранившиеся источники не дают возможности составить достаточно полное представление о ситуации, касающейся этого аспекта темы, и в связи с этим ответ на поставленный вопрос весьма затруднен. Во всяком случае нетрудно установить, что в различных слоях населения было неодинаковое отношение к музыкальному образованию. Молодежь, готовившаяся к политической и воинской деятельности, зачастую относилась даже с пренебрежением к занятиям музыкой. Так, например, знаменитый афинский государственный деятель периода греко-персидских войн (500–449 годы до н. э.) Фемистокл, согласно повествованию Плутарха, гордился тем, что никак не интересуется музыкой (*Plut. Them. 2, 4*):

...λέγων ὅτι λύραν μὲν ἀρμόσασθαι καὶ μεταχειρίσασθαι ψαλτήριον οὐκ ἐπίσταιτο, πόλιν δὲ μικρὰν καὶ ἄδοξον παραλαβὼν ἔνδοξον καὶ μεγάλην ἀπεργάσασθαι.

...говоря, что он не знает [как] настроить лиру и пользоваться псалтирием, [но] приняв маленькое и неизвестное государство, [может] превратить [его] в знаменитое и большое.

То же самое направление мышления засвидетельствовано Плутархом у военного и политического деятеля Древней Эллады Эпаминонда (418–362 годы до н. э.) (*Plut. Kimon. 9, 1*):

ἐκεῖνον γὰρ ἄδειν μὲν οὐ φάναι μαθεῖν οὐδὲ κιθαρίζειν, πόλιν δὲ ποιῆσαι μεγάλην καὶ πλουσίαν ἐπίστασθαι.

Тот⁴¹ не проявляет [способностей] петь, изучать [музыку] и кифарить, но он знает [как] создать великое и богатое государство.

⁴¹ Имеется ввиду Эпаминонд.

Поэтому не следует думать, что древнеэллиническое воспитание с участием музыки было широко распространено. Такой вывод касается не только музыки, но и вообще образования, связанного со знаниями, выходящими за рамки необходимых для каждодневной жизни. Весьма яркий образ такого эллина выводит Аристофан в одной из своих комедий, где мудрец Сократ советует «темному» старцу Стрепсиаду развить его кругозор и приобщить, среди прочего, к теории поэтического метра. Он предлагает ему побеседовать «о метрах, либо о ритмах, либо о стихах» (περὶ μέτρων ἢ ῥυθμῶν ἢ περὶ ἐπῶν. — Aristoph. Nub. 638)⁴². Выслушав все это, меркантильный и ограниченный Стрепсиад спрашивает: «Чем ритмы мне помогут в пропитании?» (τί δέ μ' ὠφελήσουσ' οἱ ῥυθμοὶ πρὸς τάλφιτα; — Ibid. 648). Этот образ, скорее всего, представлял собой отражение особенностей мышления части эллинского общества классического периода, которой образование в области культуры воспринималось как излишнее. Очевидно, подобная ситуация с неодинаковой степенью «колебаний» в разные стороны сохранялась на протяжении всей Античности. В этом нет ничего удивительного.

Поэтому следует ясно осознать, что приобщение молодежи к музыке не являлось всеобщей тенденцией и ограничивалось лишь приобретением навыков владения каким-либо инструментом, чаще всего — лирой и авлосом, как самыми популярными. Причем, приоритет всегда оставался за лирой, поскольку к авлосу в древнеэллиническом обществе в разные периоды было неодинажное отношение. Эту особенность античной музыкальной педагогики хорошо иллюстрирует рассказ, присутствующий у многих авторов и, очевидно, являющийся отражением типичных воззрений. Он связан с воспоминаниями о юношеском возрасте афинского государственного деятеля времен Пелопоннесской войны (431–404 годы до н. э.) Алкивиада, на долю которого выпала сложная политическая судьба. Платон в одном из своих диалогов пишет, обращаясь к самому Алкивиаду (Plat. Alc. 106e):

ἔμαθες γὰρ δὴ σύ γε κατὰ μνήμην τὴν ἐμὴν γράμματα καὶ κιθαρίζειν καὶ παλαίειν· οὐ γὰρ δὴ ἀλλεῖν γε ἤθελες μαθεῖν.

Согласно моей памяти, ты обучался грамоте, кифарить и бороться, а учиться авликовать не захотел.

Историю разного педагогического отношения к авлосу в античности трактовали следующим образом (Aristot. Polit. VIII 6, 6–7, 1341a, 30–1341b, 1):

...μετὰ τὰ Μηδικὰ φρονηματισθέντες ἐκ τῶν ἔργων, πάσης ἤπτοντο μαθησέως, οὐδὲν διακρίνοντες ἄλλ' ἐπιζητοῦντες. διὸ καὶ τὴν ἀυλητικὴν ἤγαγον πρὸς τὰς μαθήσεις. καὶ γὰρ ἐν Λακεδαιμονίᾳ τις χορηγὸς αὐτὸς ἠύλησε τῷ χορῷ, καὶ περὶ Ἀθήνας οὕτως ἐπεχώριασεν ὥστε σχεδὸν οἱ πολλοὶ τῶν ἐλευθέρων μετεῖχον αὐτῆς· ... ὕστερον

После греко-персидских войн⁴³, возгордившись [своими] деяниями, [люди] принимались за любое обучение, отыскивая [его в различных областях], но не отличая [хорошего от плохого]. Поэтому и авлетику ввели в обучение. Так, в Лакедемоне⁴⁴ какой-то хорег сам авликовал хору,

⁴² В опубликованном русском переводе упоминается правильно только одна из категорий, перечисленных в греческом тексте, — стихотворные «размеры», а две другие — следствие фантазии переводчика: «диалоги» и «лады» (см.: Аристофан. Облака. Перевод Андр. Пиотровского // Аристофан. Избранные комедии. М., 1974. С. 145).

⁴³ Они проходили в период 490–449 годов до н. э.

⁴⁴ Столица Спарты.

δ' ἀπεδοκιμάσθη διὰ τῆς πείρας αὐτῆς, βέλτιον δυνάμενον κρίνειν τὸ πρὸς ἀρετὴν καὶ τὸ μὴ πρὸς ἀρετὴν συντεῖνον.

а в Афинах [авлетика настолько] распространилась, что, пожалуй, все свободнорожденные приобщились к ней. ... Однако позже, в результате анализа, когда смогли лучше судить о том, что достойно и что недостойно, она была исключена [из учебного обихода].

Более же подробно рассказ, связанный с антиавлосовым поступком Алкивиада, представлен у римского писателя Авла Геллия (Aul. Gel. XV 17):

Quam ob causam nobiles pueri Atheniensium tibiis canere desierint, quum patrium istum morem canendi haberent.

По какой причине знатные афинские юноши перестали играть на тибиях⁴⁵, хотя [традиция] играть [ни них] являлась обычаем отцов.

Alcibiades Atheniensis quum apud avunculum Periclen puer artibus ac disciplinis liberalibus erudiretur, et arcessi Pericles Antigenidam tibicinem jussisset, ut eum canere tibiis, quod honestissimum tum videbatur, doceret: traditas sibi tibias, quum ad os adhibuisset, inflassetque; pudefactus oris deformitate abjecit infregitque. ea res quum percubisset; omnium tum, Atheniensium consensu, disciplina tibiis canendi desita est. Scriptum hoc est in commentario Pamphilae nono et vicesimo.

Афинянин Алкивиад, когда он [будучи еще] мальчиком, обучался искусствам и свободным наукам у [своего] дяди Перикла⁴⁶, то Перикл велел пригласить тибиста Антигенида⁴⁷, чтобы он научил его⁴⁸ играть на тибиях, поскольку [это] рассматривалось тогда [как] самое достойное [занятие]. Когда же тот приложил к устам переданные ему тибии и дунул [в них], то устыдившись искажений лица, отбросил и поломал [эти инструменты]. Тогда среди всех афинян [было достигнуто] согласие, [чтобы] обучение игре на тибиях было прекращено. Это написано в комментарии Памфилы к 29-й книге⁴⁹.

Следует обратить внимание, что, согласно этому тексту, поводом, который якобы вынудил Алкивиада отказаться от обучения на авлосе, было «искажение лица». Иначе говоря, здесь приведено то же самое «обоснование», которое бытовало еще в мифологии и использовалось в мифе об Афине⁵⁰. Та-

⁴⁵ Напоминаю, что *tibia* — латинское название ὁ ὀβλός.

⁴⁶ Перикл (495–429 годы до н. э.) — знаменитый афинский государственный деятель, оратор и полководец.

⁴⁷ Судя по всему, речь идет о самом знаменитом среди Антигенидов — об Антигениде Фиванском (Ἀντιγενεΐδης ὁ Θηβαίος), авлете рубежа V–IV веков до н. э. (известны также его «соименники» — авлет III века до н. э. и два хоровых авлета II–III веков, см. Στέφανος. № 195, 200, 201). В комментарии к данному фрагменту в русском издании трактата Авла Геллия сказано, что «в Афины он прибыл около 410 г. до н. э. и, следовательно, никак не мог быть учителем Алкивиада, который родился в 450 г. до н. э.» (Авл Геллий. Аттические ночи. II. С. 200). К сожалению, комментатор не обосновал своего утверждения, поскольку не указал источник полученных им сведений. А без этого невозможно судить о справедливости высказанной мысли.

⁴⁸ То есть Алкивиада.

⁴⁹ Памфила из Эпидавра (города в северо-восточной части Пелопоннеса) — автор I века до н. э.

⁵⁰ См. гл 1, § 3.

кое объяснение — следствие примитивной трактовки подлинных причин, приведших к сложившейся ситуации.

Как уже указывалось⁵¹, с древнейших времен авлос ассоциировался с некогда чуждым для эллинов культом Диониса со всеми вытекающими отсюда последствиями. Это, в первую очередь, тембр звучания авлоса, нередко квалифицировавшийся как «возбуждающий», «приводящий в иступление», и существовало мнение, что «авлос не является инструментом нравственным, а весьма оргиастическим» (οὐκ ἔστιν ὁ αὐλὸς ἠθικὸν ἀλλὰ μᾶλλον ὀργιαστικόν. — Aristot. Polit. VIII 6, 5, 1341a 22–23). Сюда следует добавить также весьма распространенный авлосовый «фригийский репертуар», в архаичные времена представлявшийся не только чужеродным для истинных дорийцев, но и излишне эмоциональным. Существует много свидетельств, что даже в более поздние исторические периоды было достаточно приверженцев подобной точки зрения.

Кроме того, гегемония вокального музицирования вынуждала большинство любителей музыки обучаться игре на лире, так как этот инструмент с успехом использовался для сопровождения собственного пения. Причем, такой ансамбль был осуществим весьма просто при любых вокальных возможностях, поскольку бряцание струн не заглушало даже самый слабый голос. Игра же на авлосе, во-первых, исключала вариант одновременного пения и игры на инструменте. Во-вторых, если даже возникал дуэт авлоса с певцом, то при плохом исполнении он вызывал порицание, так как яркий тембр и сила звучания духового инструмента «перекрывали» скромные голосовые данные любителей пения. Не случайно Аристотель говорил, что «авлирование ослабляет [возможность] пользоваться словом» (τὸ κωλύειν τῷ λόγῳ χρῆσθαι τὴν αὐλήσιν. — Aristot. Polit. VIII 6, 5, 1341a, 27–28). В-третьих, авлосовая музыка очень часто сопровождала попойки и всякие разнузданные шествия пьяных юношей⁵². Поэтому в сознании многих эллинов авлос ассоциировался с образом жизни не самых достойных людей. Так, у Платона можно прочесть о некоем абстрактном юноше, который «не нашел себя» в жизни (Plat. Resp. VIII 561c–d):

καὶ διαζῆ τὸ καθ' ἡμέραν οὕτω χαρίζομενος τῇ προσπιπτούσῃ ἐπιθυμίᾳ. τότε μὲν μεθύων καὶ καταύλομενος, αὐθις δὲ ὑδροποτῶν καὶ κατισχναινόμενος, τότε δ' αὖ γυμναζόμενος, ἔστι δ' ὅτε ἀργῶν καὶ παντῶν ἀμελῶν.

Ежедневно он живет, отдаваясь [первому] напавшему [на него] желанию: иногда он, пьянствуя, сопровождается авлосом⁵³, потом он пьет [только] воду и изнуряет [себя], иногда он занимается гимнастикой, а временами валяется полностью беззаботный.

Образцы античной литературы содержат много аналогичных фактов, когда авлос становится участником событий, которые не служили примером для подрастающего поколения. Поэтому родители зачастую просто противились приобщению своих сыновей (а тем более — дочерей) к авлосу.

Все перечисленное не способствовало широкому распространению этого инструмента в общей музыкальной педагогике и потому в ней главенствовала лира.

⁵¹ См. там же.

⁵² См. гл. VII, § 4.

⁵³ Так здесь переведено причастие καταύλομενος, в котором страдательная форма αὐλομένοσ («авлируемый», то есть «сопровожаемый авлосом») сопряжена с приставкой κατα, обозначающей усиление действия, указанного глаголом.

Однако здесь нужно обязательно иметь в виду, что речь идет именно о лире, а не о кифаре. Дело в том, что лира была достаточно простым и сравнительно легким для освоения инструментом. Кифара же представляла собой более сложный вариант и, согласно общепринятому мнению, Аристотель квалифицировал ее как «профессиональный инструмент» (τεχνικὸν ὄργανον. — Aristot. Polit. VIII 4, 1341a, 18–19). Особенно это следует учитывать при знакомстве с источниками, в которых нередко лира именуется кифарой. Такое несоответствие обусловлено несколькими причинами. Прежде всего, как уже неоднократно указывалось, при непрофессиональном взгляде легко можно принять лиру за кифару, а кифару — за лиру. А, как известно, почти все авторы письменных памятников, по сообщениям которых необходимо реконструировать самые разные аспекты античной музыкальной жизни, были весьма далеки от элементарной компетентности в вопросе о музыкальных инструментах. Кроме того, музицирование не только на лире, но и на кифаре, а также на любом струнном инструменте определялось одним термином — ἡ κιθαριστική («кифаристика»), а глагол κιθαρίζω («кифарить») обозначал «бряцать». Поэтому нередко можно встретить указания типа «кифарят на лире». Так, у Ксенофонта сказано: «Вероятно, те, которые впервые учатся кифарить, портят лиру» (Οἱ δὲ δήλου τὸ πρῶτον μανθάνοντες κιθαρίζειν καὶ τὰς λύρας λυμαίνονται. — Xenoph. Oecon. II 13). В результате весьма часто в источниках, передающих сведения об общей музыкальной педагогике, вместо лиры указывается кифара. Каждый такой фрагмент текста нужно самым тщательным образом анализировать.

Все приведенные материалы свидетельствуют о двух важных факторах античной музыкальной жизни. Во-первых, не следует считать, что музыкальное образование было чуть ли не всеобщим или весьма распространенным (как это можно заключить после знакомства с некоторыми публикациями⁵⁴). Факты говорят о том, что в его орбиту входил достаточно скромный круг населения. Во-вторых, это любительское образование было ограничено игрой на струнных инструментах и весьма редко — на авлосе.

В полном согласии с такими выводами находится контекст одного из фрагментов сочинения Платона, в котором участник диалога, выступающий под именем «Иноземец» (Ξένος), задает Сократу вопрос и получает до предела краткий ответ (Plat. Polit. 304b):

Μουσικῆς ἔστι πού τις ἡμῖν μάθησις, καὶ ὅλως τῶν περὶ χειροτεχνίας ἐπιστημῶν;

Ἔστιν.

Существует ли у нас⁵⁵ какое-либо обучение музыке и вообще [комплекс] знаний об искусстве музыкального исполнения?⁵⁶

Существует.

⁵⁴ См., например: *Marrou H. Histoire de l'éducation dans l'antiquité. Paris, 1948; Anderson W. Ethos and Education in Greek Music. Cambridge: Harvard University Press, 1966.*

⁵⁵ Здесь использовано местоимение ἡμεῖς («мы»), а не ὑμεῖς («вы»), поскольку, очевидно, речь идет об уже «эллинизированном» иноземце.

⁵⁶ О терминах ἡ χειροτεχνία («ручное ремесло») и ἡ χειροουργία («ручное дело») см. далее. В опубликованном русском переводе высказанный в платоновском тексте вопрос искажен: «Есть ли у нас музыкальная наука...». См.: *Платон. Политик. Перевод С. Я. Шейнмана-Топштейна // Платон. Сочинения в трех томах. Т. III (2). М., 1972. С. 72.* Ведь в отрывке речь идет не о музыкальной науке, под которой в древности понималась теория музыки (ἡ ἀρμονική), а касается обучения игре на инструменте («искусство рук»). См. далее излагающийся материал.

Этот фрагмент диалога показывает, что даже «акклиматизировавшийся» в Афинах «иноземец» (пусть и выдуманный Платоном) не видел вокруг себя активного интереса к музыкальному образованию. В противном случае Платон никогда не вложил бы в его уста такого вопроса, поскольку он бы явно противоречил действительности. Ну а термин «искусство рук» — это особенность античного дилетантского понимания инструментального музицирования, а все остальные аспекты этого сложного творческого акта (слуховой контроль, особенности интонирования и трактовка музыкального материала, своеобразие динамики, темпа исполнения и т. д.) находились вне поля зрения слушателей. Их культурный уровень, включая, очевидно, приобретенные навыки для игры на каком-либо инструменте, не позволяли заглянуть глубже и определяли искусство исполнителя только как «искусство рук». При другой ситуации этот термин не смог бы даже появиться.

Уже спустя много столетий после Платона, на границе со Средневековьем, когда античная цивилизация прошла большой путь культурного развития, существовало такое мнение (Diog. Laert. III 1, 88):

Ἡ μουσική εἰς τρία διακεῖται· ἔστι γὰρ ἢ μὲν διὰ τοῦ στόματος μόνον, οἷον ἡ ᾠδή· δεύτερον δὲ διὰ τοῦ στόματος καὶ τῶν χειρῶν, οἷον ἡ κιθαρῳδία· τρίτον ἀπὸ τῶν χειρῶν μόνον, οἷον κιθαρῑστική. τῆς ἄρα μουσικῆς ἔστι τὸ μὲν ἀπὸ τοῦ στόματος μόνον, τὸ δ' ἀπὸ τοῦ στόματος καὶ τῶν χειρῶν, τὸ δ' ἀπὸ τῶν χειρῶν.

Музыка разделяется на три [вида]: одна [возникает] только благодаря устам (как песня), другая — благодаря устам и рукам (как кифародия), а третья — [происходит] только от рук (как кифаристика). Итак, один [вид] музыки [происходит] — только от уст, второй — от уст и рук, а третий — от рук.

Таков был общеэстетический уровень осмысления многообразия разновидностей музыки — «посредством рук и уст». Поэтому не стоит удивляться, что инструментальное исполнительство квалифицировалось как «хирургия» (ἢ χειρουργία). Этот термин произошел от соединения двух составляющих: ἡ χεῖρ — «рука» и τὸ ἔργον — «дело», обозначив «дело рук». Факты говорят о том, что им пользовались не только люди далекие от музыкальной практики и науки о музыке. Даже такой выдающийся теоретик античной музыки, как Аристоксен⁵⁷, анализируя деятельность кифариста или авлета, писал (*Aristox. Elem. harm.* P. 52):

...χειρουργίαν τὴν μὲν ἀπὸ τῶν χειρῶν τὴν δ' ἀπὸ τῶν λοιπῶν μερῶν οἷς ἐπιτείνειν τε καὶ ἀνιέναι πέφυκε, διὰ τοῦτο συμφωνεῖ διὰ τεσσάρων ἢ διὰ πέντε ἤτοι διὰ πασῶν, ἢ τῶν ἄλλων διαστημάτων ἕκαστον λαμβάνει τὸ προσῆκον μέγεθος.

...хирургия, [зависит] от рук⁵⁸ и остальных органов⁵⁹ [человека], которыми он создает [способность] повышать и понижать [звуки], благодаря чему он согласует кварту, или квинту, или октаву, или каждый из других интервалов, содержащих подбавляющую [ему] величину.

⁵⁷ См. том I, гл. IV, § 1.

⁵⁸ Некоторые из создателей новоевропейских переводов «Гармонических элементов» Аристоксена стараются избегать транслитерации ἢ χειρουργία и представляют этот термин «описательно». Так, у Эндрю Баркера — «as are the product of the hands» (*Aristoxenus. The Elementa Harmonica // Barker. GMW. Vol. II. P. 157*).

⁵⁹ Буквально: «частей».

По свидетельству одного из анонимных авторов, известный ученый II века Никомах из Герасы, работавший в области наук квадривиума⁶⁰, предваряя описание античной музыкальной системы, включающей в себя 28 звуков, утверждал: «Для тех, кто занимается *хирургией*, существуют 28 таких звуков» (οἱ φθόγγοι οἱ ὑπὸ τῶν τὴν χειρουργίαν μετιόντων εἰκοστοκτῶ εἰσὶν οἷδε. — *Nicom. Excerpta*. 9). Это означало, что любой музыкант-инструменталист в своем творчестве может работать только в рамках музыкальной системы⁶¹. Термин «хирургия» можно встретить и в труде знаменитого александрийского ученого II века Клавдия Птолемея⁶² (*Ptolem. Harm.* II 12). Поэтому в античном обществе любительское образование в области музыки рассматривалось как «хирургическая часть музыки». Так, один из участников беседы, описанной в трактате Псевдо-Плутарха, Лисий (Λυσίας), рассказывая о себе, говорит: «Мы же занимались предпочтительно *хирургической частью* музыки» (ἡμεῖς γὰρ μᾶλλον χειρουργικῶ μέρει τῆς μουσικῆς ἐγγεγυμνάσμεθα. — *Ps.-Plut. De mus.* 1135D, §13).

Очевидно приведенных материалов достаточно, чтобы понять основные задачи ставившиеся перед любительским музыкальным образованием.

§ 3

Учителя музыки

Но одна из самых больших трудностей при изучении общего музыкального образования возникает тогда, когда наступает необходимость понять, как оно осуществлялось на практике. Сразу же появляется ряд вопросов, на многие из которых невозможно найти ответы.

Кто из педагогов-музыкантов работал в этой сфере, и что они собой представляли?

Какие методики использовались?

Какого качественного уровня достигал результат любительского обучения музыке?

При стремлении ответить на первый из этих вопросов необходимо обратиться к сведениям о дошедших до нас именах 97 кифаристов и 227 авлетов⁶³. Каждый из них мог работать преподавателем. Однако большинство сведений о педагогической работе сохранилось только о тех музыкантах, которым посчастливилось учить лиц, оказавшихся запечатленными в истории.

Так, в одном из диалогов Платона философ Сократ повествует о случае, происшедшем «с Конном, сыном Метробия, кифаристом, который еще и сегодня учит меня кифарить» (...Κόνῳ τῷ Μητροβίου, τῷ κιθαριστῇ, ὃς ἐμὲ

⁶⁰ См. том I, гл. IV, § 2 «б».

⁶¹ Конечно, так мог думать только тот, кто был далек от музыкального исполнительства.

⁶² См. том I, гл. IV, § 3.

⁶³ См.: *Герцман Е.* Энциклопедия древнеэллинической и византийской музыки. СПб., 2013 (passim). Вообще же сравнение этих двух цифр требует от музыкального антиковеда объяснения: почему негативное отношение в некоторые исторические периоды к авлосу, отмеченное в предыдущих разделах монографии, не помешало сохраниться именам столь большого количества авлетов, которое в два раза превосходит число уцелевших имен кифаристов. Ведь кифара рассматривалась как весьма «уважаемый» инструмент.

διδάσκει ἔτι καὶ νῦν κιθαριζεῖν. — *Plat. Euthyd.* 272e; см. также *Plat. Menex.* 235E–236). Источники сообщают еще об одном кифаристе, также обучавшем Сократа своему искусству (*Sext. Empir. Adver. math.* VI 11):

...καὶ Σωκράτης καίπερ βαθυγῆρως ἤδη γεγονῶς οὐκ ἠδέϊτο πρὸς Λάμπωνα τὸν κιθαριστὴν φοιτῶν, καὶ πρὸς τὸν ἐπὶ τοῦτω ὄνειδίσαντα λέγειν ὅτι κρεῖττον ἔστιν ὀψιμαθῆ μάλλον ἢ ἀμαθῆ διαβάλλεσθαι.

...и Сократ, хотя он был уже в глубокой старости, не стыдился посещать кифариста Лампона и тем, кто упрекал [его] за это, говорил, что лучше поздно учиться, чем быть обвиненным в невежестве.

Какая из этих информации соответствует действительности — это вопрос, на который пока нет ответа, поскольку в распоряжении музыкального антиковедения отсутствуют материалы, способные подтвердить или опровергнуть оба эти сообщения.

Афиней, основываясь на сведениях, заимствованных из впоследствии утраченной работы историка III века до н. э. Дуриса Самосского, сообщает (*Athen.* IV 184d, § 84).

Δουρίς δ' ἐν τῷ περὶ Εὐριπίδου καὶ Σοφοκλέους Ἀλκιβιάδην φησὶ μαθεῖν τὴν ἀυλιτικὴν οὐ παρὰ τοῦ τυχόντος, ἀλλὰ Προνόμου τοῦ μεγίστην ἐσχηκότος δόξαν.

Дурис в [своем сочинении] об Еврипиде и Софокле говорит, что Алкивиад⁶⁴ учился авлетике не у кого-нибудь, а у Пронома, обладавшего большой славой.

В арсенале источников это сообщение присутствует вместе с приведенными выше прямо противоположными (*Plat. Alc.* 106e; *Aul. Gel.* XV 17, 1–3)⁶⁵, указывающими, что этот Алкивиад категорически отказался обучаться игре на авлосе. Более того, в качестве авлета, который должен был обучать Алкивиада, там указывается не Проном а Антигенид. Каким свидетельствам нужно верить? Вопрос не простой, поскольку, как и в предыдущем случае, у музыковедения пока нет способов установить достоверность столь противоречивых сообщений.

Более того, в процессе исследования этой проблемы возникают практически неразрешимые трудности при определении хотя бы приблизительно времени жизни Пронома и Антигенида. Дело в том, что имеющаяся информация по этому вопросу при сопоставлении с принятыми ныне в науке хронологическими представлениями вызывает некоторые сомнения, касающиеся всего комплекса материалов, связанных с этой тематикой.

Так, один из памятников письменности сообщает (*Suid. Lex.*, s. v.):

Ἀντιγενίδης, Σατύρου, θηβαῖος, μουσικός, ἀυλωδὸς Φιλοξένου ... ἔγραψε μέλη.

Антигенид, сын Сатира, фиванец, музыкант, авлод Филоксена ... писал⁶⁶ мелосы.

В истории античной культуры известен дифирамбист Филоксен Киферийский, которого современная наука связывает с периодом рубежа V–IV веков до н. э.). Если речь идет об этом Филоксене, то Антигенида также следует соотносить с данной эпохой. Однако в другом источнике Антиге-

⁶⁴ О нем см. в предыдущем параграфе.

⁶⁵ См. § 2 настоящей главы.

⁶⁶ Во времена жизни создателя этой энциклопедии (X век) уже существовали как античная, так и византийская нотные системы. Поэтому автор текста мог употреблять глагол ἔγραψε («писал») по отношению к мелосам.

нид является современником Александра Македонского (Plut. De Al. fort. Π 2 335 A):

Καὶ γὰρ αὐτός, Ἀντιγενίδου ποτὲ τὸν ἀρμάτειον ἀυλοῦντος νόμον, οὕτω παρέστη καὶ διεφλέχθη τὸν θυμὸν ὑπὸ τῶν μελῶν, ὥστε τοὺς ὄπλοις ἄξας ἐπιβαλεῖν τὰς χεῖρας ἐγγύς παρακειμένοις...

Когда Антигенид однажды авлировал колесничный⁶⁷ [ном, Александр] так воодушевился и воспламенился духом мелоса, что бросился к лежащему рядом оружию, схватив [его] руками...

Но время жизни знаменитого полководца определяют периодом с 356 по 324 год до н. э., то есть фактически второй половиной IV века. В результате получается, что потенциально возможная по этим данным жизнь Антигенида превышает столетие. Поэтому историкам следует определить, насколько возможна столь продолжительная жизнь в указанный исторический период.

Таким образом, противоречивость сообщений об Антигениде как учителе Алкивиада усиливается проблемой хронологического порядка. Следовательно, содержание имеющихся материалов не позволяет пока сделать определенный вывод. Единственное обстоятельство, не вызывающее сомнений, — работа Антигенида и Пронома в области музыкальной педагогики. Если даже впоследствии окажется, что ни один из них не обучал Алкивиада игре на авлосе, то это означает: данное предание создано для того, чтобы убедить потомков в высоком культурном уровне Алкивиада как представителя эллинской элиты и государства. А для этого его нужно было не только «научить» играть на каком-либо инструменте, но и для большей убедительности связать с наиболее известными музыкальными педагогами.

Антигенид отмечен в истории античной музыки как некий художественный антипод авлета IV века до н. э. Дориона (Δωρίων), упомянутого Афинеем (*Athen.* X 435b, § 46) как участник торжеств при дворе Филиппа Македонского⁶⁸. В результате в музыкальной жизни Эллады сложилось два направления кифаристики. Вот что об этом сообщает один из источников (*Ps.-Plut.* De mus. 1138, § 21):

Καθόλου δ' εἴ τις τῷ μὴ χρῆσθαι τεκμαιρόμενος καταγνώσεται τῶν μὴ χρωμένων ἄγνοιαν, πολλῶν ἄν τι φθάνοι καὶ τῶν νῦν καταγινώσκων οἷον τῶν μὲν Δωριωνίων τοῦ Ἀντιγενιδείου τρόπου καταφρονούντων, ἐπειδήπερ οὐ χρῶνται αὐτῷ, τῶν δ' Ἀντιγενιδείων τοῦ Δωριωνίου διὰ τὴν αὐτὴν αἰτίαν.

Вообще же, если кто-то, указывая на неиспользование [каких-то средств музыкальной выразительности], порицает в незнании тех, кто не использует [их], то можно было бы порицать, прежде всего, многих современников, например дорионовцев, пренебрегающих антигенидовым стилем, поскольку они не пользуются им, и по той же причине [порицать] антигенидовцев [пренебрегающих стилем] Дориона.

Суть этого музыкально-художественного конфликта, очевидно, уже навсегда останется недостижимой для исследования, так как не сохранилось никаких сведений об особенностях обоих стилей. Единственный вывод, который можно сделать из этого сообщения, что и Дорион, и Антигенид были извест-

⁶⁷ Об этом жанре см. гл. II, § 5.

⁶⁸ См. гл. VI, § 3.

ными музыкантами, создавшими свои направления, и каждый из них мог активно заниматься педагогической деятельностью.

Другой претендент на роль учителя Алкивиада, как уже указывалось (см. выше), — выдающийся древнеэллинический авлет V века до н. э. Проном Фиванский (Πρόνομος ὁ Θηβαῖος). Самое содержательное свидетельство о его деятельности изложено Павсанием при описании одного из районов Беотии (*Paus. Gr. descr. IX 12, 4*):

Ἄνδριάς τέ ἐστι Πρόνομου ἀνδρὸς ἀυλλήσαντος ἐπαγωγότατα ἐς τοὺς πολ-
λοὺς. τέως μὲν γε ιδέας ἀυλλῶν τρεῖς
ἐκτῶντο οἱ ἀυλληταί· καὶ τοῖς μὲν αὐ-
λημα ἤυλουν τὸ Δάριον· διάφοροι δὲ
αὐτοῖς ἐς ἀρμονίαν τὴν Φρύγιον ἐπεποί-
ηντο οἱ αὐλοῖ· τὸ δὲ καλούμενον Λύδιον
ἐν αὐλοῖς ἠυλεῖτο ἀλλοίοις. Πρόνομος δὲ
ἦν, ὃς πρῶτος ἐπενόησεν αὐλοὺς ἐς ἅπαν
ἀρμονίας ἔχοντας ἐπιτηδείως· πρῶτος δὲ
διάφορα ἐς τοσοῦτον μέλη ὑπ' αὐτοῖς
εὔλησε τοῖς αὐλοῖς. λέγεται δέ, ὡς καὶ
τοῦ προσώπου τῷ σχήματι καὶ ἐπὶ τοῦ
παντὸς κινήσει σώματος περισσῶς δὴ τι
ἔτερπε τὰ θεάτρα· καὶ οἱ καὶ ἄσμα πεποι-
ημένον ἐστὶν ὡς προσώδιον ἐς Δῆλον τοῖς
ἐπ' Εὐρίφω Χαλκιδεῦσι.

Стоит [здесь] статуя авлирующего мужа Пронома⁶⁹, самого очаровательного среди многих [авлетов]⁷⁰. Прежде пользовались тремя видами авлосов. На одних авлировали дорийскую авлему. Различные же авлосы создавались ими⁷¹ для фригийской гармонии, а так называемая лидийская авлировалась на других авлосах. Проном же был [тем], кто первый придумал авлосы, обладающие [возможностью исполнять] надлежащим образом любую гармонию. Он первый авлировал на своих авлосах столь различные мелосы. Говорят, что видом своей личности⁷² и особенно движениями всего тела он услаждал зрелище⁷³. И созданную [им] песнь халкидяне [жившие] у Еврипа⁷⁴, [исполняли] в качестве просодии⁷⁵ на Делосе.

Основная информация, содержащаяся в этом сообщении, сводится к тому, что Проном стал изобретателем некоего совершенного авлоса, который по своим техническим возможностям превосходил все использовавшиеся в музыкальной практике до него. Так, если прежде музыку различных «гармоний» приходилось играть на разных инструментах, поскольку каждый из них был приспособлен для исполнения одной «гармонии», то на усовершенствованном Прономом авлосе можно было исполнять все (во вся-

⁶⁹ То есть мужчины по имени Проном.

⁷⁰ В опубликованном русском переводе трактата Павсания это представлено так: «из всех игравших на флейте наиболее умевшего увлекать слушателей» (*Павсаний. Описание Эллады. Т. II. С. 344*).

⁷¹ То есть авлетами или мастерами по производству авлосов.

⁷² В указанном русском переводе фраза *τοῦ προσώπου τῷ σχήματι* переведена как «замечательной мимикой» (*Павсаний. Описание Эллады. С. 344*). Формально ничто не мешает такой трактовке. Однако трудно представить, чтобы исполнитель на духовом инструменте во время музицирования стремился «работать» еще и мимикой лица.

⁷³ Конечно, существительное среднего рода *τὰ θεάτρα* не может обозначать «зрители», как это трактует автор русского перевода (см. изд., указанное в предыдущей сноске).

⁷⁴ Эврип — узкий пролив в Эгейском море, отделяющий южный берег острова Эвбея от материковой Беотии, о которой повествует в этой книге своего сочинения Павсаний.

⁷⁵ О просодии см. гл. VI, § 4.

ком случае — дорийскую, фригийскую и лидийскую). При осмыслении содержания термина ἡ ἄρμονία, определяющего в данном тексте тот феномен, который является главным, нужно учитывать несколько важных факторов. Во-первых, общеизвестную полисемантику самого термина ἡ ἄρμονία, во-вторых — отсутствие у автора процитированного текста специальной компетенции не только в области инструментоведения, но также в сфере музыкальной практики и теории, а в-третьих — долгий путь, который прошла эта информация через «многие руки» прежде чем она попала в трактат Павсания.

Учитывая все эти обстоятельства, обратим внимание, что в анализируемом тексте указывается на возможность каждого авлоса в прежние времена воспроизводить лишь одну «гармонию» из трех упомянутых выше. Действительно, древние авлеты носили с собой всегда несколько инструментов, обладавших различными диапазонами и регистрами, а так как на ранних этапах развития инструментария это зависело от длины трубки авлоса, то в распоряжении каждого профессионального авлета были такие экземпляры. Так, например, в одном из источников упоминается, что «гамилиеву авлему⁷⁶ играли два авлоса, один больше другого» (καὶ τὸ μὲν γαμήλιον αὐλήμα δύο ἦσαν αὐλοί, μείζων ἄτερος. — *Polluc.* IV, 80). Другая сторона обсуждаемой проблемы связана с тем, что приводящиеся Павсанием определения для «гармоний» — «дорийская», «фригийская» и «лидийская» — обозначали либо стиль музыки, либо тональность⁷⁷. Причем, по античным представлениям, высказанным Клавдием Птолемеем, *Ptolem.* Harm. II 10):

ἀπλῶς γὰρ τοὺς τρεῖς τοὺς ἀρχαίτους, καλουμένους δὲ δῶριον καὶ φρύγιον καὶ λυδίον παρὰ τὰς ἀφ' ὧν ἤρξαντο ἔθνῶν ὀνομασία.

[Существовали] три древние [тональности⁷⁸] — дорийская, фригийская и лидийская, — названные [именами] народов, от которых они произошли или как кто-то хотел бы свести [к этому их происхождение].

Ну а так как в античной науке о музыке по вполне определенным причинам понятие тональности было тесно связано с регистром звучания⁷⁹, то становится совершенно очевидным, что в анализируемом тексте Павсания речь идет о создании некоего более универсального авлоса, который в отличие от прежних его вариантов обладал более широким диапазоном и мог звучать в трех тональностях (конечно, в их античном понимании)⁸⁰.

⁷⁶ «Гамилиева авлема» (τὸ αὐλήμα γαμήλιον, от γαμέω — «жениться») — «свадебная авлема».

⁷⁷ Так называемые виды (τὰ εἶδη) кварты, квинты и октавы, также иногда определявшиеся теми же прилагательными («дорийская», «фригийская», «лидийская»), не имеют никакого отношения к содержанию комментируемого текста. Подробнее об этих «видах» см. том I, гл. IV, § 3 «Г».

⁷⁸ То есть οἱ τόνοι, поскольку глава трактата Птолемея, из которой заимствован цитируемый фрагмент, называется «Как разумно могли бы получаться превышения тональностей» (Πῶς ἂν ὑγιῶς λαμβάνοιντο τῶν τόνων αἱ ὑπεροχαί). См. том I, гл. IV, § 3 «Г».

⁷⁹ См. том I, гл. IV, § 3 «и»; гл. V, § 6 «б».

⁸⁰ Почти аналогичный путь проходили и струнные инструменты. В соответствующем разделе тома I (гл. VI, § 1) упоминалось о струнном инструменте, называемом «треножник» (ὁ τρίπους), у которого «на трех позициях были размещены [струны] трех тональностей — дорийской, фригийской и лидийской» (διένειμεν δὲ τὰς τρεῖς χῶρας ταῖς τρισὶν ἄρμονίαις τῇ τε δωριστὶ καὶ φρυγιστὶ καὶ λυδιστὶ. — *Athen.* XIV 637d, § 41).

Таким образом, в античной традиции имя Пронома было связано не только с мастерским исполнением на авлоес, но и с его реконструкцией. В целом это создавало особую известность, благодаря которой он мог иметь многих учеников. Возможно, именно это обстоятельство способствовало тому, что в предании Алкивиад оказался среди них. Вне зависимости от того, было ли это на самом деле или нет, все приведенные материалы свидетельствуют прямо или косвенно об активной педагогической деятельности как Антигенида, так и Пронома.

Продолжая выявлять античных музыкантов-педагогов, оказавшихся учителями известных политических деятелей, нужно остановиться на источниках, сообщающих об обучении главы города Фивы, полководца Эпаминонда (418–362 годы до н. э.). Римский историк Корнелий Непот сообщает об этом следующее (Corn. Nep. Eram. 2, 1):

Nam et citharizare et cantare ad chordarum sonum doctus est a Dionysio, qui non minore fuit in musicis gloria quam Damon aut Lamprus, quorum pervulgata sunt nomina; cantare tibiis ab Olympiodoro, saltare a Calliphrone.

Кифарить и петь под звучание струн он был обучен Дионисием, который не меньше прославился в музыкальных [деяниях], чем Дамон или Лампр, имена которых известны [всем]. Играть же на тибии [Эпаминонд учился] у Олимпиодора, а танцевать — у Каллифрона.

Об упомянутом здесь Дамоне речь пойдет в дальнейшем⁸¹. Что же касается Дионисия Фиванского и Лампра, то они в древности были известны как «мужи, которые среди лиристов оказались замечательными творцами инструментальных произведений» (τῶν λυρικῶν ἄνδρες ἐγένοντο ποιηταὶ κρουμάτων ἀγαθοί — Ps.-Plut. De mus. 1142, § 31). Относительно второго из них, Лампра, сохранилось также сообщение, что знаменитый драматург Софокл, «еще будучи ребенком, обучался у Лампра танцу и музыке» (ὄρχηστικὴν δεδιδασκόμενος καὶ μουσικὴν ἔτι παῖς ὢν παρὰ Λάμπρῳ — Athen. I 20f, § 37). Этому «объединенному амплу» не следует удивляться, потому что на рубеже V–IV веков до н. э. еще не исчезли окончательно художественные нормы синкретической эпохи, когда музыканты не только играли, но и танцевали. Кроме того, как указывалось, «дробление» синкретизма способствовало появлению танцующих авлетов⁸². Это означает, что они были приобщены к танцу и, как видим, могли обучать молодежь.

К сожалению, об Олимпиодоре сохранилось еще лишь одно краткое сообщение, гласящее: «Аристоксен [говорил], что Эпаминонд Фиванский учился авлировать у Олимпиодора и Ортагора» (Ἀριστόξενος δὲ καὶ Ἐπαμινώνδαν τὸν Θηβαίων ἀυλεῖν μαθεῖν παρὰ Ὀλυμπιόδωρῳ καὶ Ὀρταγόρῳ. — Athen. IV 184e, § 84). Поиски же следов Ортагора ни к чему не привели.

Кифарод Терпн (Τερπνός — буквально: «приятный», «милый»), вольноотпущенник времен императора Нерона (54–68 годы), известен тем, что обучал этого монарха кифародии (Sueton. Nero. 20):

Следовательно, речь идет об особенностях трехтональной эпохи, свидетельства о которой (в форме фрагментов из *Ptolem. Harm.* II 6 и *Ps.-Plut. De mus.* 1134, § 8) приведены в томе I, гл. IV, § 3 «Г».

⁸¹ См. § 4 данной главы.

⁸² См. гл. III, § 1; гл. IX, § 2.

Inter ceteras disciplinas pueritiae tempore imbutus et musica, statim ut imperium adeptus est, Terpnun citharoedum vigentem tunc praeter alios arcessiit diebusque continuis post cenam canenti in multam noctem assidens paulatim.

А кифарист Эпикл Гермионский (Ἐπικλῆς ὁ Ἑρμιονεύς) вошел в историю потому что, по сообщению Плутарха, был учителем афинского полководца и государственного деятеля V века до н. э. Фемистокла. Говоря о Фемистокле, Плутарх пишет (Plut. Them. 5):

Τῇ δὲ φιλοτιμία πάντας ὑπερέβαλεν, ὥστ' ἔτι μὲν ὢν νέος καὶ ἀφανὴς Ἐπικλέα τὸν ἐξ Ἑρμιόνοϋ κιθαριστὴν σπουδαζόμενον ὑπὸ τῶν Ἀθηναίων ἐκλιπαρῆσαι μελετᾶν παρ' αὐτῶ.

Во времена детства среди других дисциплин он⁸³ изучал и музыку, а достигнув власти, сразу же пригласил [к себе] лучшего тогда среди других кифарода Терпна и [в течение] ряда дней⁸⁴ после обеда [и] до глубокой ночи усиленно занимался пением.

Он превзошел всех честолюбием потому, что, еще будучи молодым и неизвестным, настойчиво просил кифариста Эпикла из Гермионы, уважаемого афинянами, заниматься с ним.

Когда знакомишься с этими свидетельствами, становится ясно: если даже владыки древнего мира и знаменитые политические деятели достаточно часто обращались к изучению музыки, то совершенно очевидно, что среди населения специальность учителя музыки была распространена. Не будет преувеличением сказать, что большинство музыкантов занималось педагогической работой, так как она давала возможность зарабатывать. Но в сообщениях эта сторона их деятельности, как правило, не освещается, поскольку для истории было важнее зафиксировать их победы или поражения в качестве солистов-исполнителей на агонах и участие в общественной жизни. О педагогической же стороне их работы сохранились лишь отдельные, случайно уцелевшие следы.

Так, например, сохранилось известие об «общественном учителе» Анаке Фи<г>альском (Ἄνακος Φι<γ>αλεύς)⁸⁵, время жизни которого неизвестно. Он обучал игре на авлосе и танцам участников Мусеев⁸⁶. Его имя присутствует в посвяtitельной надписи, впоследствии переписанной в утраченное сочинение некоего Амфиона Теспийца (Ἀμφίων δ' ὁ Θεσπιεύς), называвшееся «О храме Муз на Геликоне» (Περὶ τοῦ ἐν Ἑλικῶνι Μουσείου). Позже ее успел скопировать Афиней, благодаря чему она и сохранилась (Athen. XIV 629a, § 26):

ἀμόφοτερ', ὄρχεύμην τε καὶ ἐν Μώσαις ἐδίδασκον
ἄνδρας· ὁ δ' ἀλλήτας ἦν Ἄνακος
Φι<γ>αλεύς.

Оба [дела совершал] — танцевал и учил [авлировать] мужей на Мусеях. [Таким] авлетом был Анак Фи<г>альский...».

Существуют также сведения об учителе древнеэллинического дифирамбиста Филоксена Киферского (Φιλόξενος ὁ Κυθήριος), творчество которого обычно связывается с первой половиной IV века до н. э.⁸⁷ Данные о неко-

⁸³ То есть Нерон.

⁸⁴ Буквально: «и продолжающимися днями».

⁸⁵ Фигалия (Φιγαλία) — город на юго-западе Аркадии.

⁸⁶ Об этих агонах см. гл. VIII, § 4.

⁸⁷ На «Паросском мраморе» запечатлена дата его смерти, трактуемая учеными как рубеж 380–379 годов до н. э. (Marm. Par. 69. P. 18). О «паросском мраморе» см. том I, гл. II, § 3 «д».

торых фактах жизни Филоксена собраны в византийской энциклопедии «Суда», где сказано, что «учил его лирник Меланиппид⁸⁸» (Μελανιπίδου πριαιμένου αὐτὸν τοῦ λυρικοῦ).

Известно сообщение о *дидаскале кифародии* (κιθαρωδίας διδάσκαλος. — *Dion. Hist. Rom.* LXIII 1, 1), то есть об учителе кифародии, Менекрате (Μενεκράτης), упомянутом также в рассказе о расточительности императора Нерона, который «подарил кифароде Менекрату ... имущество и дворцы триумфаторов»⁸⁹ (Menekraten citharoedum ... triumphalium virorum patrimoniis aedibusque donavit. — *Sueton. Nero.* 30, 2). Возможно, Нерон, «содержавший» работу главы государства с выступлениями в качестве кифарода⁹⁰, брал у Менекрата уроки. В папирусе, датирующемся учеными III веком до н. э., упоминается еще один *дидаскал кифародии* по имени Демей (Δημέας)⁹¹, то есть преподаватель *кифародии*.

В некоторых эпиграфических памятниках зарегистрированы учителя, готовившие своих учеников для выступлений на агонах. Среди них отмечен дидаскал кифаристов Калликрат, сын Калликрата, самосец (Καλλικράτης Καλλικράτου, Σάμιος), живший при демиурге⁹² Антипатре, правление которого относят ко II веку до н. э.⁹³ В таких же памятниках, датирующихся III веком до н. э., сохранились имена дидаскалов авлетов — Никодрома (Νικόδρομος)⁹⁴ и Лисиппа, сына Ксенотима, аркадянина (Λύσιππος Ξενοτύμου, Ἄρκάδας)⁹⁵.

Приходится ограничиваться такими до предела сжатыми и поверхностными сообщениями, уже не говоря о том, что педагогические методы этих учителей остаются вне досягаемости.

Хотя главный методический принцип одного педагога дошел до нас во вполне отчетливой форме и он требует отдельного обсуждения.

§ 4

Не музыкант, но учитель музыки

Этот человек, вошедший в историю под именем Дамона Афинского (Δάμων ὁ Ἀθηναῖος), был современником и, возможно, соратником Платона, который прислушивался к его мнению в вопросах музыкального воспитания. Когда возникали некоторые сложные проблемы, входившие в компетенцию Дамона, Платон открыто заявлял: «А эти [проблемы], я уверен, мы обсудим с Дамоном» (Ἀλλὰ ταῦτα μὲν, ἦν δ' ἐγώ, καὶ μετὰ Δάμωνος βουλευσόμεθα. — *Plat. Resp.* III 400b). В другом разделе того же сочинения Платон, говоря о Дамоне, откровенно говорил: «я верю [ему]» (ἐγὼ πείθομαι — *Ibid.* IV 424c).

По сообщению Плутарха, Дамон был софистом, который скрывал от общества свои идеи и представлял себя в качестве учителя музыки. Но в рассказе о знаменитом афинском государственном деятеле Перикле (V век

⁸⁸ Это один из Меланиппидов, упомянутых в гл. III, § 1.

⁸⁹ То есть полководцев, некогда одержавших победу над врагами Рима.

⁹⁰ Об этом см. гл. X, § 3.

⁹¹ Στέφανης № 606.

⁹² ὁ δημιουργός — (здесь) высшее должностное лицо в дорийских государствах.

⁹³ Στέφανης № 1340.

⁹⁴ *Ibid.* № 1831.

⁹⁵ *Ibid.* № 1587.

до н. э.) эта информация изложена так, что специфика его музыкально-педагогической работы остается неясной (*Plut. Pericl.* 4):

Διδάσκαλον δ' αὐτοῦ τῶν μουσικῶν οἱ πλείστοι Δάμωνα γενέσθαι λέγουσιν, ... ὁ δὲ Δάμων ἔοικεν ἄκρος ὢν σοφιστῆς καταδύεσθαι μὲν εἰς τὸ τῆς μουσικῆς ὄνομα πρὸς τοὺς πολλοὺς ἐπικρουτόμενος τὴν δεινότητα, τῷ δὲ Περικλεῖ συνῆν καθάπερ ἀθλητῆ τῶν πολιτικῶν ἀλείπτῆς καὶ διδάσκαλος. οὐ μὲν ἔλαθεν ὁ Δάμων τῇ λύρᾳ παρακαλύμματι χρώμενος, ἀλλ' ὡς μεγαλοπράγμων καὶ φιλοτύραννος ἐξῶστρακίσθη...

Многие говорят, что Дамон был его⁹⁶ учителем по музыкальным дисциплинам; ... кажется, что Дамон, будучи превосходным софистом, занимаясь музыкой⁹⁷, скрывал от народа мощь [своих идей]⁹⁸. А при Перикле он был словно наставником-массажистом при атлете и учителем политических идей. Пользуясь лирой как прикрытием, Дамон не скрывал⁹⁹ [своей сути], и как замышляющий великие дела и сторонник тирании он подвергся остракизму¹⁰⁰...

Если верить этому сообщению, то главным занятием Дамона была софистика — древнеэллинское учение, находящееся на границе философии и риторики, которое неоднозначно оценивалось современниками. Большинство оно отвергалось, поскольку в нем видели только сложные рассуждения, нередко намеренно запутанные, ради демонстрации интеллектуального превосходства или даже для сознательного введения в заблуждение¹⁰¹. Согласно приведенному тексту Плутарха, Дамон якобы обучал Перикла игре на лире. Однако нет ни одного другого источника, подтверждающего это. Как раз, наоборот, при знакомстве со следующим сообщением того же Плутарха, согласно которому Дамон был учителем музыки самого Сократа, возникает иное предположение (*Plut. Pericl.* 4):

Διδάσκαλον δ' αὐτοῦ τῶν μουσικῶν οἱ πλείστοι Δάμωνα γενέσθαι λέγουσιν...

Многие говорят, что Дамон был его¹⁰² учителем по различным дисциплинам музыки¹⁰³.

Здесь обращает на себя внимание *pluralis τῶν μουσικῶν*. Это может обозначать только дисциплины, составляющие по античным представлениям, учение о музыке: гармонику, ритмику, метрику, органику. Как известно, ученые, работавшие в этой области, были исключительно теоретиками и нет ни одного свидетельства, способного подтвердить, что кто-нибудь из них был связан с музыкальной практикой¹⁰⁴. Чтобы в этом убедиться, до-

⁹⁶ То есть Перикла.

⁹⁷ Буквально: «погружаясь в музыку».

⁹⁸ Очевидно, противоречащих принятым в обществе.

⁹⁹ Подразумевается — «не смог скрыть».

¹⁰⁰ Как известно, «остракизмом» именовалась процедура народного голосования черепками — «остраками» (ὄστρακα), которая проводилась гражданами за осуждение и изгнание из города тех, кто, по сложившимся представлениям, угрожал государству своими мыслями и действиями.

¹⁰¹ О софистах см. также том I, гл. III, § 2.

¹⁰² Сократа.

¹⁰³ К такому переводу обязывает *pluralis τῶν μουσικῶν*.

¹⁰⁴ Несмотря на отчаянные попытки отдельных исследователей видеть в них музыкантов-исполнителей и композиторов (см. *Barker A. The Science of Harmonics in Classical Greece. Cambridge, 2007. P. 78–85*). Подробнее об этом см.: *Герцман Е.* Следы встречи двух музыкальных цивилизаций. Т. II. С. 567–577.

статочно вспомнить таких «гармоников» (οἱ ἁρμονικοί), как математики Никоммах Герасский и Теон Смирнский, астроном и математик Клавдий Птолемей, и других. Следовательно, если доверять сообщению Плутарха, то нужно считать, что Дамон обучал Перикла только теории музыки, которая в Античности была далека от практики¹⁰⁵.

Как же тогда отнестись к приведенной выше информации того же Плутарха, который, представляя Дамона, говорил о нем как о человеке, играющем на лире и обучающем игре на этом инструменте. Очевидно, все это следствие того, что Плутарх жил пятью столетиями позже Дамона и пользовался сведениями, заимствованными, возможно, из различных источников, уже «обработанных» его предшественниками. Поэтому в данном вопросе остается много крайне сомнительного и составляющего целый комплекс противоречий.

Нельзя не учитывать и другие «показания» письменных памятников. Так, ученик пифагорейцев и Аристотеля, подлинный основоположник античного музыкознания, Аристоксен Тарентский в своем трактате «Гармонические элементы» упомянул тех, кто работал в области науки о музыке до него, их последователей и трудившихся в его время: Эратоклес (Ἐρατοκλῆς. — *Aristox. Elem. harm.* P. 10–11), Пифагор Закинфский (Πυθαγόρας ὁ Ζακύνθιος. — *Ibid.* P. 46) и Агенор Митиленский (Ἀγὴνωρ ὁ Μυτιληναῖος — *Ibid.*). Во всяком случае это были те, кто оставил какой-то след в гармонике. Имя же Дамона здесь отсутствует. Его нельзя обнаружить даже в соотвествующих по тематике трактатах II столетия — в работах Никоммаха и Клавдия Птолемея. А ведь последний не только перечислял ученых, изучавших музыку, но и критически анализировал их идеи.

Следовательно, работы теоретиков музыки хранят о Дамоне полное молчание.

Однако в общекультурной среде, где не было таких глубоких знаний о тех, кто работал в различных сферах музыки — научной, творческой (композиторской и исполнительской) и педагогической, — подход был иным. Здесь зачастую не указывалась конкретная область занятости. Например, спустя четыре столетия после эпохи Дамона Цицерон вспоминает время когда «Евклид и Архимед занимались геометрией, ... Дамон или Аристоксен — музыкой, ... Аристофан и Каллимах — самой литературой» (*geometriam Euclide aut Archimede, ... musicam Damone aut Aristoxeno, ... ipsas litteras Aristophane aut Callimacho tractante.* — *Cic. De orat.* III 33, 132)¹⁰⁶. Совершенно очевидно, если автор этого текста представлял деятельность, с одной стороны, комедиографа Аристофана, а с другой — поэта, литературоведа и библиографа Каллимаха (IV–III века до н. э.) как тождественные, то для него было вполне естественным соединить в один «профессиональный дуэт» Дамона и Аристоксена. Ведь оба они занимались музыкой, а детали направленности работы каждого из них Цицерона не интересовали.

Спустя восемь столетий после эпохи Дамона появляется упоминание об имеющихся «направлениях» — «среди многих существующих школ

¹⁰⁵ Об этом приведены свидетельства в различных разделах тома I.

¹⁰⁶ При включении в текст этого латинского фрагмента пришлось изменить его вопросительную форму. Поэтому была выпущена вопросительная частица *num* (ее «места» указаны троеточием). Однако это никак не влияет на содержание информации, сообщаемой Цицероном.

в музыке» (πολλῶν αἰρέσεων οὐσῶν ἐν μουσικῇ), таких «как эпигоновская, дамоновская, эратоклесовская и агеноровская» (Ἐπιγόνειος καὶ Δαμώνιος καὶ Ἐρατόκλειος Ἀγηγόριος. — *Porph. In Harm. Ptol. comm. P. 3*)¹⁰⁷. Данный перечень показателен тем, что в нем перечислены последователи не только тех, кто занимался наукой о музыке (как Эратоклес и Агенор), но и Эпигон, который был известен как выдающийся исполнитель на кифаре и создатель особого струнного инструмента¹⁰⁸. Следовательно, здесь указываются не только теоретики музыки, но и те, кто имел непосредственное отношение к практике. Поэтому нет ничего удивительного, что в списке появился Дамон, весьма далекий от музыкознания. Значит, даже сочинение Порфирия не в состоянии внести ясность в профессиональный облик Дамона. Более того, в его трактате достаточно подробно анализируются воззрения ряда теоретиков музыки, относящихся либо к пифагорейской, либо к аристоксеновской школам, а также тех, кто не относится ни к той, ни к другой¹⁰⁹. Однако о «дамоновцах» — ни слова. Это также весьма показательно.

Комплекс сохранившихся сведений позволяет предполагать, что Дамон, будучи тайным софистом, проповедовал благотворное влияние музыки на воспитание, если оно будет совмещено с приобщением к тому музыкальному искусству, которое содействует формированию достойного человека. Эта идея приписывается последователям Дамона, а значит — исходит от него (*Athen. XIV 628e, § 25*):

οὐ κακῶς δ' ἔλεγον οἱ περὶ Δάμωνα τὸν Ἀθηναῖον ὅτι καὶ τὰς ψᾶς καὶ τὰς ὀρχήσεις ἀνάγκη γίνεσθαι κινουμένης πῶς τῆς ψυχῆς· καὶ αἱ μὲν ἐλευθέριοι καὶ καλαῖ ποιοῦσι τοιαύτας, αἱ δ' ἐναντία τὰς ἐναντίας...

Правильно¹¹⁰ говорили последователи Дамона Афинского: необходимо, чтобы песни и танцы возникали от некоего движения души. Свободные и красивые [песни и танцы] создают таких же [людей], а противоположные — противоположных...

Несмотря на столь упрощенное изложение целей и задач дамоновской школы, этот фрагмент дает самое общее представление об основной смысловой направленности дамоновского музыкально-педагогического течения. Однако для понимания его сути нужно выяснить, какая музыка, по мнению дамоновцев, может воспитывать молодежь.

От самого Дамона не сохранилось никаких материалов, но в распоряжении музыкального антиковедения есть достаточно полно изложенные воззрения его непосредственного соратника в этом вопросе — Платона. Он весьма ясно излагает их общую точку зрения. Вот фрагмент, который сообщает основной принцип музыкально-педагогической платоновско-дамоновской концепции (*Plat. Protag. 326a–b*):

οἱ τ' αὖ κιθαρισταὶ ... σφωροσύνης τε ἐπιμελοῦνται καὶ ὅπως ἂν οἱ νέοι μὴδὲν κακουργῶσι· πρὸς δὲ τούτοις, ἐπειδὴν κιθαρίζειν μάθωσιν, ἄλλων αὖ ποιητῶν ἀγαθῶν ποιήματα διδάσκουσι μελοποιῶν,

Поэтому кифаристы ... обеспечивают благоразумие [учеников], чтобы молодые люди не творили безобразий. К тому же, когда [те] уже научились кифарить, то они учат [их на] произ-

¹⁰⁷ Полностью этот фрагмент приводится в томе I, гл. VI, § 3.

¹⁰⁸ О Эпигоне см. том I, гл. III, § 3 и гл. VI, § 1.

¹⁰⁹ См. том I, гл. VI (*passim*).

¹¹⁰ Буквально: «не ошибочно».

εἰς τὰ κιθαρίσματα ἐντείνοντες, καὶ τοὺς ῥυθμούς τε καὶ τὰς ἀρμονίας ἀναγκάζουσιν οἰκειοῦσθαι ταῖς ψυχαῖς τῶν παίδων, ἵνα ἡμερώτεροί τε ᾦσι, καὶ εὐρυθμότεροι καὶ γιγνόμενοι χρήσιμοι ᾦσιν εἰς τῷ λέγειν τε καὶ πράττειν πᾶς γὰρ ὁ βίος τοῦ ἀνθρώπου εὐρυθμίας τε καὶ εὐαρμοστίας δεῖται.

Таково было мнение Платона, мыслившего в этом направлении, так же как и Дамон. Они видели главный метод музыкального воспитания в использовании «хороших» гармоний и ритмов. Нужно отметить, что аналогичные воззрения вообще были широко распространены в античном обществе. Доказательством этому могут служить глубокие размышления Аристотеля по тому же вопросу (*Aristot. Polit. VIII 7, 2, 1341b, 19–26*):

Σκεπτόεν δέ τι περὶ τε τὰς ἀρμονίας καὶ τοὺς ῥυθμούς, καὶ πρὸς παιδείαν πότερον πάσαις χρηστέον ταῖς ἀρμονίαις καὶ πᾶσι τοῖς ῥυθμοῖς ἢ διαιρετέον, ἔπειτα τοῖς πρὸς παιδείαν διαπονοῦσι πότερον τὸν αὐτὸν διορισμὸν θήσομεν ἢ τρίτον δεῖ τινα ἕτερον (ἐπειδὴ τὴν μὲν μουσικὴν ὀρώμεν διὰ μελοποιίας καὶ ῥυθμῶν οὖσαν, τούτων δ' ἑκάτερον οὐ δεῖ λεληθέναι τίνα δύναμιν ἔχει πρὸς παιδείαν) καὶ πότερον προαιρετέον μᾶλλον τὴν εὐμελῆ μουσικὴν ἢ τὴν εὐρυθμον.

ведениях хороших композиторов¹¹¹, настраивая [учеников] по соответствующим произведениям для кифары, и делают так, чтобы [их] ритмы и гармонии соответствовали душам детей, чтобы они представляли собой более достойные [образцы музыки], а также являлись более совершенными¹¹² и более полезными для пения¹¹³ и труда. Ибо вся жизнь человека нуждается в хорошем ритме и гармонической уравновешенности.

Нужно обдумать [еще] кое-что о гармониях и ритмах: необходимо ли в воспитании пользоваться всеми гармониями и всеми ритмами, или следует [их] различать. Потом для тех, кто усердно трудится в воспитании, либо мы разграничим то же самое¹¹⁴, либо необходимо нечто иное, третье (поскольку мы воспринимаем музыку посредством созданной мелодии и ритмов, то не нужно выпускать [из вида] каждое из них, имеющих значение для воспитания) — [указывающее] следует ли больше предпочитать звуковысотную сторону музыки или ритмическую.

Этот фрагмент показывает не сомнения Аристотеля в эффективности воздействия гармоний и ритмов при воспитании, а существование в его сознании возможности чего-то третьего, сводящегося к выбору между звуковысотным и ритмическим аспектами музыкального материала. Иными словами, речь идет о выборе той его стороны, которая больше способствует воздействию на нравственное воспитание учащихся. Такие размышления

¹¹¹ В принятом русском переводе эта фраза дана так: «...когда те научатся играть на кифаре, они учат их творениям хороших поэтов-песнетворцев» (*Платон. Протагор. Перевод Вл. С. Соловьева // Платон. Сочинения в трех томах. Т. I. М., 1990. С. 435*). И это несмотря на то, что в греческом же тексте присутствует не только термин *μελοποιῶν* («творец мелоса»), но и совершенно ясно, что разговор идет о «кифаристах» (*κιθαρίσταί*) и «произведениях для кифары» (*τὰ κιθαρίσματα*). Но, согласно филологической традиции, уже неоднократно обсуждавшейся на предыдущих страницах, все что в Античности пелось, является результатом творчества исключительно поэтов.

¹¹² Буквально: «более стройными».

¹¹³ О глаголе *λέγω* в значении «петь» уже упоминалось. См. гл. III, § 2.

¹¹⁴ Вновь подразумеваются «гармонии» и «ритмы».

свидетельствуют о продолжающихся поисках в сфере музыкально-нравственного воспитания. Однако нет подтверждений того, что это «третье» было найдено. Поэтому все устремления были направлены на определение особенностей гармоний и ритмов музыкальных произведений, поскольку именно эти стороны художественного творчества, согласно принятому мнению, влияли на воспитание.

Но во всех этих вполне ясных размышлениях отсутствует объяснение того, что собой представляют указанные «хорошие» ритмы и гармонии. А ведь для понимания всей проблемы такие знания играют существенную роль.

Касаясь ритмов, Платон пишет лишь о танцевальных их формах, а не музыкальных (*Plat. Resp.* III 400b–c):

τίνας τε ἀνελευθερίας καὶ ὕβρεως ἢ
μανίας καὶ ἄλλης κακίας πρέπουσαι βάρ-
σεις, καὶ τίνας τοῖς ἐναντίοις λειπτέον
ῥυθμούς.

Некоторые ритмические движения
подходят низости и наглости, либо
безумию и прочим порокам, а неко-
торые нужно оставить для [передачи]
противоположных [состояний].

Но далее он говорит о таких поэтических метрах, как «эноплий» (ὁ ἐνόπλιος), «дактиль» (ὁ δάκτυλος), разновидность гекзаметра «героик» (τὸ ἥρῳον), «ямб» (ὁ ἴαμβος) и «трохей» (ὁ τροχαίος). Следовательно, Платон и Дамон представляли себе музыкальное произведение прежде всего с поющим текстом. Таким образом, они, как и античные музыковеды, «гармоники», верили, что поэтическая метрика со всеми ее нормами сохраняется в стихотворном тексте и тогда, когда он становится песнопением.

Более того, есть все основания считать, что инструментальная музыка рассматривалась как организованная по тем же законам ритмики, на которых строилась поэтическая метрика. Правда, нигде данная идея не зафиксирована «открытым текстом», но доказательством именно такого понимания этой проблемы могут служить все памятники музыкознания, освещающие теоретические положения ритмики. Ведь в них разновидности поэтических стоп рассматриваются как ритмические комплексы, лежащие в основе всего звукового материала музыкальных произведений. Таковы были воззрения античных теоретиков музыки, обусловленные вполне определенными причинами. Поэтому нет оснований сомневаться, что тождественного мнения придерживались и все остальные, связанные с музыкой, а в том числе и занимающиеся педагогией. Все говорит о том, что они были далеки от понимания глубинных аспектов взаимодействия текста и музыки и не задумывались над этим вопросом. После такого теоретического совмещения поэтической метрики и музыкальной ритмики сформировались представления о том, какие ритмы «благородные» и пригодны для музыки, «подражающей» положительным героям, а какие противоположные, способные воплощать лишь отрицательные образы.

Конечно, современное искусствознание может с иронией воспринимать такую «доктрину», но она отражает уровень развития науки об искусстве на определенном историческом этапе.

Иначе обстоит дело с тем феноменом, который в античных источниках, содержащих музыкально-педагогический контекст, именуется ἡ ἀρμονία. Наиболее полно этот вопрос обсуждается вновь Платоном в беседе его брата Главкона с Сократом, которому задаются соответствующие вопросы, а он отвечает на них (*Plat. Resp.* III 398e):

...Τίνες οὖν θρηνώδεις ἀρμονίαι; λέγε μοι
σὺ γὰρ μουσικός.
Μιξολυδιστί ... καὶ συντονωλυδιστί καὶ
τοιαῦτάτινες.

...Τίνες οὖν μαλακαὶ τε καὶ συμποτικάι
τῶν ἀρμονιῶν;
Ἰαστί ... καὶ λυδιστί, αἴτινες χαλαραὶ
καλοῦνται.

Какие гармонии погребальные¹¹⁵?
Скажи мне, ведь ты сведущ в музыке.
По-ослабленнолидийски¹¹⁶ ... и по-
строголидийски, а также некоторые
подобные [им].

... А какие из гармоний изнеженные
и пиршественные¹¹⁷?
По-ионийски ... и по-лидийски, кото-
рые называются расслабленными.

В данном переводе названия «гармоний» специально сохранены в форме наречий, поскольку их превращение в прилагательные («миксолидийская», «лидийская», «ионийская») по многим причинам вызывает у филологов и историков музыки обманчивые ассоциации. В таких случаях, как правило, эти термины переносятся на исторически более поздние периоды европейской музыки, когда они обозначали «лад», что является совершенно иной категорией, полностью отличной от той, для которой были предназначены в древней музыкальной культуре. В результате возникли заблуждения, от которых историческое музыкознание не в состоянии освободиться уже на протяжении нескольких столетий.

Поэтому при изучении данного вопроса приходится в третий раз в рамках текущей главы обращаться к метаморфозам такого «семантического хамелеона», как ἡ ἀρμονία¹¹⁸, и к другим специальным терминам, зачастую возникающим вместе с ним.

В античной теории музыки эти термины в обсуждаемом контексте могли определять только три конкретных объекта: «стиль», «тональность» и так называемые виды октавы (τοῦ διὰ πασῶν εἶδη). Следует отметить, что для определения «стиля» использовалась не только ἡ ἀρμονία, но и ὁ τρόπος, а для «тональности» — ἡ ἀρμονία и ὁ τόνος, к тому же на закате античности, после появления нотации, к тональной семантике был приобщен и термин ὁ τρόπος. Подобная взаимозаменяемость терминов была вызвана тем, что древняя наука сама еще многого не осознавала в природе данных категорий и «варьировала» названия в зависимости от подхода к их важнейшим аспектам. А для постантичных исследователей это терминологическое «перекрещивание» стало тем «камнем преткновения» (λίθος τοῦ προσκόμματος)¹¹⁹, через который многие до сих пор не могут перешагнуть.

¹¹⁵ Иначе — «плачевные» (ὁ θρήνος — «плач», «жалоба»).

¹¹⁶ Конечно, если бы речь шла не о стиле, а о тональности, тогда в источнике было бы не наречие, а прилагательное μιξολύδιος, и оно должно было бы обозначать «расположенная рядом с лидийской». В одном из источников, написанных в вопросоответной форме (см. том I, гл. V, § 6), миксолидийская тональность рассматривается как самая высокая в семитональной системе: «Какая более высокая из них [то есть среди тональностей]? — миксолидийская. Какая за ней? — лидийская. — Насколько она ниже? — На полутон (Τούτων ποῖος ἄξύτερος; — Ὁ μιξολύδιος. Τούτου δὲ ποῖος ἔχόμενος; — Ὁ λύδιος. — Πόσῳ βαρύτερος; — Ἡμιτονίῳ. — *Vacch. Isag.* 47). Это еще один пример полисемантического использования специальных музыкальных терминов в античных источниках.

¹¹⁷ То есть произведения, музыка которых соответствует состоянию человека во время пира.

¹¹⁸ См. § 1 и § 3.

¹¹⁹ *Isaiah* 9. 32.

Главным помощником при изучении столь сложного вопроса является само содержание источника, показывающее, о какой музыкально-теоретической категории идет речь.

При осмыслении понятия *стиль* в античной музыкальной культуре необходимо учитывать, что оно подразумевалось в нескольких значениях. Анализ ранее изложенного материала показал, что *стиль* мог применяться к творчеству композиторов и исполнителей Дориона и Антигеніда: «антигенідов стиль» (ὁ Ἀντιγενιδείος τρόπος) и «дорионов стиль» (ὁ Δωριώνιος τρόπος. — *Ps.-Plut. De mus.* 1138, § 21; см. выше). Кроме того, в древней музыкальной эстетике он мог обозначать также характер музыки конкретного произведения. В таком ракурсе существовали «гесихастический» стиль (ὁ τρόπος ἡσυχαστικός — «стиль успокаивающий»), «диастальтический» (ὁ τρόπος διασταλτικός — «стиль возвышающий») и «систальтический» (ὁ τρόπος συσταλτικός — «стиль угнетающий»). Более подробно источник описывает их так (*Cleon. Isag.* 13):

ἔστι δὲ διασταλτικὸν μὲν ἦθος μελοποιίας, δι' οὗ σημαίνεται μεγαλοπρέπεια καὶ διάρμα ψυχῆς ἀνδράδες καὶ πράξεις ἥρωϊκα καὶ πάθη τούτοις οἰκεία. χρήται δὲ τούτοις μάλιστα μὲν ἡ τραγῳδία καὶ τῶν λοιπῶν δὲ ὅσα τούτου ἔχεται τοῦ χαρακτήρος. συσταλτικὸν δὲ, δι' οὗ συνάγεται ἡ ψυχὴ εἰς ταπεινότητα καὶ ἀνανδρον διάθεσιν. ἀρμόσει δὲ τὸ τοιοῦτον κατάστημα τοῖς ἐρωτικοῖς πάθεσι καὶ θρήνοις καὶ οἴκτοις καὶ τοῖς παραπλησίοις. ἡσυχαστικὸν δὲ ἦθος ἔστι μελοποιίας, ᾧ παρέπεται ἡρεμότης ψυχῆς καὶ κατάστημα ἐλευθέριον τε καὶ εἰρηνικόν. ἀρμόσουσι δὲ αὐτῷ ὕμνοι παιᾶνες ἐγκώμια συμβουλαὶ καὶ τὰ τούτοις ὅμοια.

Диастальтический же характер мелопеи¹²⁰ тот, посредством которого выражаются величественный и мужественный подъем души, а также героические деяния и им подобные свершения. Ими пользуется преимущественно трагедия, а среди других [жанров — произведения], имеющие такой характер. Систальтический характер — тот, посредством которого душа приводится к смирению и к немужественному расположению [духа]. Такое состояние соответствует эротическим страстям, заплачкам, скорбным воплям и подобным [жанрам]. Гесихастический характер мелопеи тот, при котором появляется свободное и умиротворенное состояние спокойной души. Ему соответствуют гимны, пэаны, энкомии, наставления и им подобные.

Однако, совершенно очевидно, что в выше, приведенном фрагменте Платона под термином αἱ ἀρμόνιαι имеется в виду совершенно иная категория: стили музыки, сформировавшиеся в музыкальной культуре различных средиземноморских народов.

Для всех, кто сталкивается с таким пониманием *стиля*, становится ясно, что каждое племя в зависимости от особенностей своей истории и национальных традиций формировало музыкальное искусство, отражавшее эту специфику. Она проявлялась не только в своеобразии интонаций, но и в свойствах жанров, а в некоторых случаях даже в регистровых тенденциях музыкального материала¹²¹. Поэтому на общесредиземноморском

¹²⁰ Мелопея — древнее учение о разных мелодических формах. Подробнее об этом см.: Герцман Е. Следы встречи двух музыкальных цивилизаций. Т. II. С. 451–531.

¹²¹ См.: Герцман Е. В. Восприятие разновысотных звуковых областей в античном музыкальном мышлении // Вестник древней истории». 1971. № 4. С.181–194.

музыкальном форуме каждый народ «выступал» со своим музыкальным искусством. Тогда истинно эллинской музыкой признавалась «дорийская». Наиболее ярким ее воплощением считались музыкальные жанры, звучавшие с давних времен в быту жителей Спарты. Они рассматривались как проявление подлинно «дорийского стиля» с характерными средствами музыкальной выразительности. Платон вообще, даже вне связи с музыкой, восхищался людьми, у которых «согласованность [проявляется] в словах соответствующих делам» (σύμφωνον τοῖς λόγοις πρὸς τὰ ἔργα), а это, по его мнению, является отличительной чертой жизни «по-дорийски, а не по-ионийски, и думаю не по-фригийски, а также не по-лидийски, а по той, которой соответствует единственный эллинский [дорийский] стиль» (δωριστὶ ἄλλ' οὐκ ἰαστί, οἴομαι δὲ οὐδὲ φρυγιστὶ οὐδὲ λυδιστὶ, ἀλλ' ἤπερ μόνη Ἑλληνικὴ ἐστὶν ἁρμονία. — *Plat. Lach.* 188d).

Эта же идея, но в ракурсе музыкального воспитания, засвидетельствована Аристотелем (*Aristot. Polit.* VIII 7, 8, 1342a, 29–1342b, 2):

πρὸς δὲ παιδείαν, ὥσπερ εἴρηται, τοῖς ἠθικοῖς τῶν μελῶν χρηστέον καὶ ταῖς ἁρμονίαις ταῖς τοιαύταις. τοιαύτη δ' δωριστὶ, καθάπερ εἶπομεν πρότερον· δέχεσθαι δὲ δεῖ κἄν τινα ἄλλην ἡμῖν δοκιμάζωσιν οἱ κοινωνοὶ τῆς ἐν φιλοσοφίᾳ διατριβῆς καὶ τῆς περὶ τὴν μουσικὴν παιδείας. ὁ δ' ἐν τῇ πολιτείᾳ Σωκράτης οὐ καλῶς τὴν φρυγιστὶ μόνην καταλείπει μετὰ τῆς δωριστὶ, καὶ ταῦτα ἀποδοκιμάσας τῶν ὀργάνων τὸν αὐλόν. ἔχει γὰρ τὴν αὐτὴν δύναμιν ἢ φρυγιστὶ τῶν ἁρμονιῶν ἢ περ αὐλὸς ἐν τοῖς ὀργάνοις. ἄμφω γὰρ ὀργιαστικὰ καὶ παθητικὰ.

Для воспитания, как сказано, необходимо пользоваться нравственными мелосами и подобными стилями. Таким является, как мы сказали прежде, [стиль, называемый] по-дорийски. Однако нам нужно признать, что причастные к беседам по философии и к музыкальному воспитанию проверяют и какой-нибудь иной [стиль подходящий для этой цели]. Сократ в «Государстве» вместе со [стилем] по-дорийски ошибочно оставляет [для воспитания] и [тот, который называется] по-фригийски, при этом отвергая среди инструментов авлос. [Но] ведь среди стилей фригийский имеет то же самое значение, что и авлос среди инструментов. Ведь оба они возбуждающие и страстные.

Следовательно, воспитание музыкой должно осуществляться посредством произведений, созданных в дорийском стиле и, возможно, в каком-либо другом, но не во фригийском. Причем, как свидетельствует Аристотель, такова была общепринятая точка зрения, в которой приоритет в вопросах воспитания почти всегда оставался за «дорийской гармонией» (*Ibid.* VIII 7, 10, 1342b, 10–17):

περὶ δὲ τῆς δωριστὶ πάντες ὁμολογοῦσιν ὡς στασιμωτάτης οὔσης καὶ μάλιστα ἦθος ἐχούσης ἀνδρείον. ἔτι δὲ ἐπεὶ τὸ μέσον μὲν τῶν ὑπερβολῶν ἐπαινοῦμεν καὶ χρῆναι διώκειν φαμέν, ἢ δὲ δωριστὶ ταύτην ἔχει τὴν φύσιν πρὸς τὰς ἄλλας ἁρμονίας, φανερόν ὅτι τὰ Δωρῖα μέλη πρέπει παιδεύεσθαι μᾶλλον τοῖς νεωτέροις.

Относительно же [стиля] по-дорийски все согласны, что он является самым серьезным и обладающим весьма мужественным характером. А еще, поскольку мы одобряем умеренность¹²² среди чрезмерностей, то мы считаем, что [к ней] следует стремиться. [Стиль] же по-дорийски,

¹²² Буквально: «середину».

обладает именно такой природой в сравнении с другими стилями. [Поэтому] ясно, что молодежь должна воспитываться преимущественно на дорийских мелосах.

Самым ярким антиподом дорийского стиля был фригийский.

Уже неоднократно указывалось, что последний воспринимался как весьма бурный, способствующий эмоциональному накалу и возбуждению, а сложившиеся педагогические воззрения требовали воспитания умеренности и спокойствия. Если же еще раз вспомнить историю знакомства эллинов с фригийским стилем, когда на Пелопоннесе появился культ Диониса¹²³, то тогда его музыкальным воплощением была, прежде всего, музыка, звучащая на авлосе, который по своему тембру и исполняемому репертуару радикально отличался от сформировавшихся музыкально-дорийских традиций. Следовательно, по процитированному аристотелевскому фрагменту вновь можно убедиться в том, что во времена классики частично сохранилось прежнее отношение к фригийскому стилю¹²⁴.

Вообще, по этому вопросу существовали и крайне радикальные высказывания. Афиней приводит в своем сочинении мнение Гераклида Понтийского (IV век до н. э.) из его утраченного трактата «О музыке», где автор признает только три подлинно эллинских стиля (*Athen. XIV 624c–d, § 19*):

Ἡρακλείδης δ' ὁ Ποντικὸς ἐν τρίτῳ περὶ Μουσικῆς οὐδ' ἄρμονίαν φησὶ δεῖν καλεῖσθαι τὴν Φρύγιον, καθάπερ οὐδὲ τὴν Λύδιον. ἄρμονίας γὰρ εἶναι τρεῖς· τρία γὰρ καὶ γενέσθαι Ἑλλήνων γένη, Δωριεῖς, Αἰολεῖς, Ἴωνας ... τὴν οὖν ἀγωγὴν τῆς μελωδίας ἦν οἱ Δωριεῖς ἐποιοῦντο Δώριον ἐκάλουν ἄρμονίαν· ... ἡ μὲν οὖν Δώριος ἄρμονία τὸ ἀνδράδες ἐμφαίνει καὶ τὸ μεγαλοπρεπὲς καὶ οὐ διακεχυμένον οὐδ' ἰλαρόν, ἀλλὰ σκυθρωπὸν καὶ σφοδρόν, οὔτε δὲ ποικίλον οὔτε πολύτροπον.

Гераклид Понтийский в третьей [книге] своего трактата «О музыке» говорит, что фригийскую [мелодию] не нужно называть стилем, как и лидийскую. Ибо есть [только] три [стиля], поскольку существуют три эллинских племени — дорийцы, эолийцы и ионийцы. <...> Особенность мелодии, которой пользовались дорийцы, [древние] назвали дорийским стилем <...> Дорийский стиль отличается мужеством и величием, он не успокаивающий и не веселый, а суровый и напряженный, но не сложный и не разнообразный.

Такого явно «националистического» подхода придерживались не все. Например, Аристотель с уважением относился к лидийскому стилю и считал его весьма полезным в образовании (*Aristot. Polit. VIII 7, 10, 1342b, 30–35*):

ἔτι δ' εἴ τίς ἐστὶ τοιαύτη τῶν ἄρμονιῶν ἢ πρέπει τῇ τῶν παιδῶν ἡλικίᾳ διὰ τὸ δύνασθαι κόσμον τ' ἔχειν ἅμα καὶ παιδεῖαν, οἷον ἡ λυδιστὶ φαίνεται πελονηθεῖν μάλιστα τῶν ἄρμονιῶν, δῆλον ὅτι τοῦτους ὄρους τρεῖς ποιητέον εἰς τὴν παιδείαν, τὸ τε μέσον καὶ τὸ δυνατὸν καὶ τὸ πρέπον.

Если кто-то [выявит] такой из стилей, который подобает возрасту детей, из-за [его] возможности способствовать одновременно [приобщению к] красоте и воспитанию, как, [например], среди стилей больше всего демонстрирует [стиль] по-лидийски,

¹²³ См. гл. I, § 3.

¹²⁴ Доказательством этому может служить также описанный выше популярный рассказ античных авторов об отказе Алкивиада учиться игре на авлосе.

то очевидно, что при воспитании необходимо решить три таких задачи: умеренность, силу и то, что подобает [благородному человеку].

Поэтому не случайно Дамон в своей педагогической работе активно пользовался разновидностями лидийского стиля. Знакомство с ранее приведенным фрагментом из Платона (*Plat. Resp.* III 398e) подтверждает это, поскольку в нем варианты лидийского стиля упоминаются в положительном ракурсе (хотя они и «плачевные»), приобретая особые названия — «по-ослабленнолидийски ... и по-строголидийски» (μιξολυδιστί ... καὶ συντονολυδιστί). Связь педагогической работы Дамона с этими стилями привела к тому, что в позднем античном музыкознании возникло мнение о нем как об «изобретателе» одной из версий лидийского стиля (*Ps.-Plut. De mus.* 1136, § 16):

...τὴν ἐλανεμένην Λυδιστί, ἥπερ ἐναντία τῇ Μιξολυδιστί, παραπλησίαν οὖσαν τῇ Ἰάδι ὑπὸ Δάμωνος εὐρήσθαι φασὶ τοῦ Ἀθηναίου.

...говорят, что ослабленнолидийский [стиль], который противоположен смешаннолидийскому, почти одинаковому с ионийским, изобретен Дамоном Афинским.

Как известно, активное использование определенного стиля, жанра или даже инструмента и лада во многих случаях давало античной традиции основание для появления предания о том, что данный музыкант является «изобретателем» какой-либо из перечисленных категорий¹²⁵. То же самое произошло и с Дамоном, который по тем же причинам оказался «изобретателем» разновидностей лидийского стиля.

Однако за этим обычным для эпохи «наслоением» нужно попытаться увидеть хотя бы самые общие формы практического использования педагогической концепции Дамона.

Якобы созданный им ослабленнолидийский стиль скорее всего мог представлять собой некий комплекс произведений, отвечающих вполне определенным воспитательно-педагогическим задачам, выдвинутым самим Дамоном. Очевидно, детально эта проблема уже никогда не будет освещена из-за отсутствия подробностей. Вместе с тем основной метод ее реализации, судя по всему, сводился к тому, что принятый репертуар состоял из вокальных и инструментальных произведений, способствовавших приобщению к хорошей музыке, конечно, по платоновско-дамоновским критериям. Она должна была отличаться спокойным и умиротворенным характером, но одновременно не быть «расслабляющей», а содействующей формированию хорошего настроения. Конечно, все эти и подобные предположения лишены конкретности и четких указаний на определенные особенности музыкального языка. Но есть все основания думать, что сам Дамон был достаточно далек от этих профессиональных знаний и оценивал музыкально-воспитательные возможности того или иного произведения по собственным эстетическим представлениям. Ведь не сохранилось никаких даже самых незначительных и косвенных следов его компетентности в музыкально-теоретических проблемах.

¹²⁵ Уже были приведены античные свидетельства, утверждающие, что авлос якобы изобрел Марсий (см. гл. I, § 3), энгармонический лад — Олимп (см. гл. II, § 5), фригийский стиль и двойной авлос — Гиагнис (см. гл. II, § 6), трагический стиль — Арион (см. гл. II, § 7), лиру — Терпандр (см. гл. IV, § 1), «трехмелосный ном» — Клон (см. гл. IV, § 4), барбитон — Анакреонт и Ивик (см. гл. IV, § 5), и др.

Если следовать вышеприведенным свидетельствам, это могли быть произведения, относящиеся к лидийскому стилю. Конечно, по мнению Платона (*Plat. Resp.* III 398e), стиль по-лидийски — «расслабленный» (*χαλαρά*), «изнеженный» (*μαλακή*) и «пиршественный» (*συμπλοτική*). Проявление таких основных его черт в музыкальных сочинениях могло трактоваться как особенности стиля «по-строголидийски» (*συντονολυδιστί*), то есть не допускающего никаких отклонений от лидийского. А вот если добавить к ним, например, некоторые «штрихи» самого уважаемого дорийского стиля, то разве не получится цикл произведений, относящихся к стилю «по-ослабленнолидийски» (*μζολυδιστί*)? В таком случае слушатель будет воспринимать положительные стороны лидийского стиля и одновременно приобщаться к мужественному дорийскому. Поэтому складывается впечатление, что Дамон в такой педагогической работе мог использовать произведения различных стилей, представлявшихся ему качественными, и собирать с этой целью некий разностилевой репертуар. Во всяком случае ничто не мешает именно такому пониманию дамоновской музыкально-педагогической концепции. Конечно, подобная трактовка освещает только самую поверхностную и внешнюю часть методики, поскольку сохранившиеся материалы не дают пока возможности проникнуть глубже.

Известные примеры, заимствованные из античной литературы и связанные с именем Дамона, не противоречат основным представленным положениям. Так, врач из Пергама Гален (рубеж II–III веков) рассказывает, как при помощи воздействия дорийской музыки Дамон смог остепенить разгульную компанию (*Gal. De plac.* V 453)¹²⁶:

Δάμων ὁ μουσικὸς αὐλητρίδι παραγεγόμενος αὐλοῦσθαι τὸ Φρύγιον νεανίσκοις τισὶν οἰνωμένοις καὶ μανικὰ ἄττα διαπραττομένοις ἐκέλευσεν αὐλῆσαι τὸ Δόριον· οἱ δὲ εὐθὺς ἐπαύσαντο τῆς ἐμπλήκτου φορᾶς.

Встретив авлетистку, игравшую во фригийском стиле подвыпившим и вытворявшим какие-то безумства юношам, сведущий в музыке Дамон приказал [ей] сыграть в дорийском стиле, а они сразу же прекратили порыв безрассудства.

Почти то же самое повторяет Марциан Капелла, когда представляет этот же рассказ от лица персонифицированной Гармонии. В его кратком повествовании фигурирует уже не дорийский стиль, а «спондей», ассоциировавшийся в древности с религиозными обрядами¹²⁷ (*Mart. Capel. De nupt.* IX 926):

ebrios iuvenes perindeque improbius petulantes Damon, unus e sectatoribus meis, modulorum gravitate perdomuit; quippe tibicini spondeum canere iubens temulentae dementiam perturbationis infregit.

Один из моих приверженцев, Дамон, строгостью звучаний укротил пьяных и бесстыдно развязных юношей ибо, приказав тибисту играть спондей, он ослабил безумие пьяного возбуждения.

Таким представляли в древности результат воздействия музыкально-педагогической деятельности Дамона.

Общеизвестно, что этот рассказ во многих источниках связывается с именем не Дамона, а Пифагора (см.: *Boet. De instit. mus.* I 1; *Quint F. Instit.*

¹²⁶ Греческий текст приводится по изд.: *Galeni De placitis Hippocratis et Platonis libros observationes criticae.* Ed. C. Kalbfleisch. Berolini, 1892.

¹²⁷ См. гл. V, § 1.

orat. Inst. orat. X 10, 32; *Sext. Empir. Adver. math.* VI 7; *Jambl. De vit. pythag.* 26). Но это только подтверждает, что Дамон фактически не создал ничего нового, а работал в традициях, издавна бытовавших в Древней Элладе.

Итак, весь комплекс данных свидетельствует о том, что Дамон являлся весьма своеобразным учителем. Он не обучал игре на каком-либо инструменте и не преподавал теорию музыки, а был неким «просветителем», приобщавшим молодежь к хорошей (по его представлениям) музыке, и тем самым способствовал формированию их музыкально-художественных вкусов, а благодаря этому — и общему культурному развитию.

К сожалению, источники не сообщают о том, где и как проходил процесс приобщения к музыке указанных стилей. Приглашались ли для данной цели музыканты, певцы и хоровые коллективы? В результате остается неизвестно, как практически осуществлялась дамоновская педагогика. Поэтому нельзя исключать варианта согласно которому его музыкально-педагогические воззрения ограничивались лишь высказываниями, распространенными в античном обществе, а затем запечатленными в письменных памятниках.

§ 5

Хороведение

Продолжая изучать письменные памятники Античности, затрагивающие область музыкального образования, нужно обратиться к тем, которые освещают его хоровую сферу. При этом необходимо принять к сведению: если на музыкальных инструментах обучались фактически единицы (хотя их также было достаточно много), то хоровое воспитание касалось огромной группы людей. Вне зависимости от социального положения и от планов на будущее большая часть жителей с детства систематически или периодически участвовала в самых различных хорах, начиная от знаменитых агонов и кончая религиозными ритуалами. Более того, существовало множество хоров, состоящих из мужчин и женщин различных возрастов. Поэтому участие в хорах с полным основанием можно рассматривать как самую многочисленную область музыкального воспитания и образования.

Источники свидетельствуют, что хоровому воспитанию детей уделялось значительное внимание. Статистический анализ сохранившихся сведений о руководителях хоров показал, что третья их часть была связана с детскими хорами. Конечно, такое отношение характерно не для всех групп населения, однако культурная часть общества приветствовала участие детей в хорах. Хотя очевидные и непосредственные провозглашения этого принципа трудно обнаружить, но косвенно он проявляется в самых различных высказываниях. С этой точки зрения весьма показательны некоторые тексты Платона. Но их необходимо рассматривать не только как мнение самого философа, но и как достаточно популярные воззрения его эпохи, переданные выдающимся ее современником.

Так, в одном платоновском диалоге афинянин Мегилл, обращаясь к критянину Клинию, говорит (*Plat. Leg.* II 666d):

Ἦμεῖς γοῦν, ὦ ξένε, καὶ οἶδε οὐκ ἄλλην ἄν
τινα δυνάμεθα φῶδῆν ἢ ἦν ἐν τοῖς χοροῖς
ἐμάθομεν ξυνήθεις ἄδειν γενόμενοι.

Чужеземец, мы не смогли бы [исполнить] какую-то другую песнь кроме той, которую мы выучили, занимаясь пением в хорах.

В этих словах заключены воспоминания далекой юности, свидетельствующие о давно существовавшей традиции в эллинском обществе. Такое отношение к хоровому воспитанию запечатлено даже в мифологических отражениях жизни, где не только боги «водят праздничные хороводы» (*festas duxere choreas*. — *Ovid. Metam. VIII 582*). Когда речь заходит о покровительницах деревьев Дриадах, их действия описываются теми же самыми словами: *dryades festas duxere choreas* (*Ibid. VII 746*).

Хоровое воспитание преследовало несколько задач. Среди них важнейшей являлся, прежде всего, опыт вхождения каждого воспитанника в коллектив и установление контактов, что в детском возрасте во многих случаях является проблемой. Кроме того, хор — это один из доступнейших способов приобщения к национальным традициям, и не только музыкальным. Ведь поющие песнопения, заимствованные из культурного наследия, нередко повествуют об исторических свершениях предков, а их интонации дают возможность ознакомиться с особенностями художественных образов, воплощенных методами, сформированными в национальном искусстве. Таким образом, одновременно осуществляется частичное освоение истории и особенностей музыкального мышления.

Некоторые уцелевшие данные по этому вопросу говорят о том, что народы, населявшие Средиземноморье, обладали весьма разнообразной хоровой культурой, представленной многими племенами. Это ахейцы, дорийцы, ионийцы, фракийцы, македоняне, эолийцы, пеласги, лелеки, карийцы и другие. Эта сфера еще больше расширится, если учесть, что внутри искусства одного и того же племени нередко формировались локальные художественные особенности, определявшиеся границами города или района. Дошедшие до нас материалы недостаточны для того, чтобы судить об индивидуальных чертах хорового творчества всех этих образований, но само существование многоликости проявляется достаточно ясно (*Athen. V 181c, § 10*):

καθόλου δὲ διάφορος ἦν ἡ μουσικὴ παρὰ τοῖς Ἑλλήσι, τῶν μὲν Ἀθηναίων τοὺς Διονυσιακοὺς χοροὺς καὶ τοὺς κικλικίους προτιμώντων, Συρακοσίων δὲ τοὺς ἰαμβιστάς, ἄλλων δ' ἄλλο τι.

Вообще-то музыка у эллинов была разной. Среди афинян высоко ценились дионисийские и киклические хоры, у сиракузян — ямбические, а у других — иные.

Очевидно, это известие заимствовано Афинеем из труда какого-то автора, писавшего для своих соотечественников, которые достаточно хорошо были знакомы с хорами, связанными с культом Диониса и со всеми праздниками, посвященными этому божеству. Им были также известны выступавшие вокруг алтаря Диониса «киклические хоры»¹²⁸. Что же касается известий о хоровой культуре сиракузян, то автору важно было отметить наиболее типичный жанр — «ямб». Под этим термином понималась не только особая стихотворная строка¹²⁹, но и сатирическая песня (ведь слово «ямб» произошло от глагола ἰαμβίζειν — «бранить», «поносить»)¹³⁰. Конечно, процитированный фрагмент представляет собой только незначительный штрих, отмечающий

¹²⁸ От термина κύκλιος см. гл. IV, сноску 66.

¹²⁹ В античной поэтической метрике в основе ямба лежит простая двухслоговая стопа, первый слог которой краткий, а второй — долгий.

¹³⁰ Согласно мифологии Ямба, дочь Пана и Эхо, любила шутить и подтрунивать над окружающими не только мягко и благожелательно, но также зло и язвительно. С тех пор сатирические песни и стихи насмешливого и обличительного характера называли *ямбами*.

лишь небольшие жанровые отличия хорового творчества в двух разных городах, хотя в действительности их было значительно больше. Чтобы убедиться в этом, к рассмотренному сообщению следует добавить и карийские хоровые плачи¹³¹, связанные с обрядами погребения, о которых пишет Платон, упоминая как «нанятые для [отпевания] скончавшихся [людей] сопровождают умерших некоей карийской музыкой» (οἱ περὶ τοὺς τελευτήσαντας μισθοῦμενοι Καρικῆ τινὶ μούσῃ προπέμπουσι τοὺς τελευτήσαντας. — *Plat. Legg.* 800e). Напомним также хорошо известные в Античности и уже упоминавшиеся на страницах данной монографии маршевые песни спартанцев или экстатическую музыку фригийцев. Один из героев комедии Аристофана обращает внимание на другого «поющего беотийскую [песнь]» (σόμενος Βοιωτίων. — *Aristoph. Acharn.* 14). Даже искусство, созданное в таком городе, как Локры¹³², также в представлении эллинов отличалось собственным стилем, подтверждение чего можно найти в источниках (*Athen.* XIV 625e, § 21):

δεῖ δὲ τὴν ἀρμονίαν εἶδος ἔχειν ἥθους ἢ πάθους, καθάπερ ἡ Λοκριστί· ταύτη γὰρ ἔνιοι τῶν γενομένων κατὰ Συμωνίδην καὶ Πίνδαρον ἐχρήσαντό ποτε, καὶ ἄλλιν καταφρονήθη.

Но вид стиля должен иметь [определенный] характер и свойства, как локрийский, ибо некоторые из тех, кто жил при Симониде и Пиндаре, пользовались [им], но затем он был забыт.

Но все это лишь некоторые отдельные и неполные наблюдения, подтверждающие многообразие древней средиземноморской хоровой культуры. Поэтому общество достаточно внимательно следило за его развитием.

Такое отношение проявилось и в планах Платона по созданию «справедливого государства». Его творец хорошо понимал, как важно использовать «хоровой инструмент» для воспитания подрастающего поколения, и предполагал вменить в обязанность будущим архонтам (οἱ ἄρχοντες — здесь «начальствующие чиновники») руководство этой частью художественной жизни общества (*Plat. Leg.* VI 764e–765a):

πρῶτον δὲ περὶ τὴν τῶν χορῶν παιδιῶν τε καὶ ἀνδρῶν καὶ θηλειῶν κορῶν ἐν ὀρχήσεσι καὶ τῇ τάξει τῇ ἀπάσῃ γιγνομένῃ μουσικῇ τοὺς ἄρχοντας αἰρεῖσθαι πού χρεῶν ἰκανὸς δὲ εἰς ἄρχων αὐτοῖς, μὴ ἔλαττον τετταράκοντα γεγονὼς ἐτῶν.

Прежде всего, пожалуй, [необходимо], чтобы архонты одобрили надобность хорового обучения мальчиков, мужчин и девушек, [а также] танцам и по порядку всем искусствам, использующим музыку¹³³. [Для этого] им¹³⁴ достаточно одного из чиновников не моложе 40 лет.

Очевидно, указание на этот возраст чиновника связано с тем, что он должен быть достаточно компетентным не столько в вопросах хорового искусства, сколько в тематике исполняемых хоровых произведений и в сложившихся общемузыкальных традициях. Как далее будет продемонстрировано, музыкальная сторона жизни платоновского государства должна была регулироваться чиновниками, поэтому им необходимо было обладать запасом специальных знаний¹³⁵.

¹³¹ Кария — страна на юго-западе Малой Азии.

¹³² Локры (Λοκροί) — город на юго-восточном побережье Бруттии, в Италии.

¹³³ Дословно: «со всей существующей музыкой».

¹³⁴ То есть тем, кто связан с подготовкой и осуществлением всего, что связано с хорами.

¹³⁵ Это станет ясно из дальнейшего изложения музыкального материала. См. гл. X, § 5.

Популярность хорового искусства совершенно отчетливо выражена в источниках, в которых оно появляется при описании самых разных событий. Причем, нередко акцентируется внимание на хорах детей, женщин и мужчин, поэтому зачастую трудно понять, идет ли речь о смешанных хорах или соответственно дифференцированных. Например, Плутарх, рассказывая об одном эпизоде, связанном с деятельностью римского полководца рубежа II—I веков до н. э. Метелла Пия, пишет, что «хоры детей и женщин пели в его честь эпиникийные гимны»¹³⁶ (χοροὶ παίδων καὶ γυναικῶν ἐπινικίους ὕμνους ἦδον εἰς αὐτὸν. — *Plut. Sert.* 22). Такую информацию нет возможности трактовать однозначно, поскольку не ясно: идет ли речь о двух разных хорах или об одном, в котором участвуют и дети, и женщины?

Есть основания считать, что эллинские города-государства в силу своих возможностей поощряли обучение и воспитание молодежи в хоре. Вот только два примера, заимствованные из дельфийского эпиграфического наследия. В одном из этих документов II века до н. э. выражается благодарность руководителю хора, (SIGa 662, v. 12–16):

δίδαξεν δὲ καὶ τοὺς τῶν πολιτῶν παῖδας
πρὸς λύραν τὸ μέλος ἄδειν ἄξιως τῆς τῶν
θεῶν τιμῆς καὶ τοῦ Ἀθηναίων δήμου.

[который] обучил детей граждан [города] петь песнь в сопровождении лиры, что достойно почитания богов и афинского народа.

Другой документ гласит (SIG 450):

δεδοῦσθαι τῆι πόλει, τὸν μὲν χοροδιδάσκαλον τὸν κατ' ἐνιαυτὸν γινόμενον διδάσκειν τοὺς παῖδας τὸ τε προσόδιον καὶ τὸν παιᾶνα καὶ τὸν ὕμνον, καὶ εἰσάγειν τοῖς Θεοξενίοις.

городом было решено, чтобы учитель хора в течение года обучал детей просодии, пеану и гимну, а также привел [свой хор] на Теоксении¹³⁷.

Это означает не только финансовое вознаграждение учителю хора, но и помощь в организации сбора его участников — «хоревтов» (οἱ χορευτοί)¹³⁸, а также в решении других аналогичных проблем. А весь комплекс таких мероприятий именовался «хорегией» (ἡ χορηγία, от существительного ὁ χορός — «хор» и глагола ἄγω — здесь: «организовывать»), которая представляла собой иногда добровольную, а иногда принудительную обязанность, поручавшуюся наиболее состоятельным гражданам. Они должны были финансировать не только процесс образования и обучения хора и его многогранную работу, но и его выступления, многие из которых проходили в разных городах. Вот как упоминается о такой «общественной повинности» в рассказе об Эпаминонде¹³⁹ (*Plut. Arist.* 1, 4):

καὶ γὰρ Ἐπαμεινώνδας, ὃν πάντες ἄνθρωποι γινώσκουσιν ἐν πενίᾳ καὶ τραφέντα πολλῇ καὶ βίωσαντα, καὶ Πλάτων ὁ φιλόσοφος οὐκ ἀφιλοτίμους

Ведь и Эпаминонд, который [как] знают все люди, воспитывался и жил в большой бедности,

¹³⁶ «Эпиникий» (τὸ ἐπινικιον [μέλος] — «победная [песнь]»). См. гл. VI, сноску 85.

¹³⁷ «Теоксении» (τὰ θεοξένια, от ὁ θεός — «божество» ὁ ξένος — «чужеземец») — праздник в честь божеств, покровительствующих иностранцам.

¹³⁸ Кроме термина ὁ χορευτής в источниках встречаются также ὁ πρόσχορος («участник хора») и συγχορεύσος («совместно хороводящий»). Так, у Поллука сообщается: «Аристофан называл участницу хора и совместно хороводящей, и ее же — синхоревтрией» (πρόσχορον δ' Ἀριστοφάνης τὴν συγχορεύουσαν κέκληκεν τὴν δ' αὐτὴν καὶ συγχορεύτριαν. — *Polluc.* IV 106).

¹³⁹ О нем см. § 2 настоящей главы.

ἀνεδέξαντο χορηγίας, ὁ μὲν αὐληταῖς ἀνδράσιν, ὁ δὲ παισὶ κυκλίοις χορηγήσας.

а также философ Платон, — [оба] не лишены честолюбия, — несли [обязанности] по хорегии: один [оплачивал] хорегию для мужчин авлетов, а другой — для киклических¹⁴⁰ [хоров] мальчиков.

История становления и развития хорегии пока остается неизвестной. Источники, кратко и мимоходом затрагивающие эту проблему, дают основание для двух разных трактовок. Согласно одной возможной версии в древнейшие времена такую обязанность брали на себя владыки, как об этом сообщает Плутарх (*Plut. Ages. 21*)¹⁴¹. Другое толкование дошло до нас через «третьи руки» и содержит представления о самом содержании хорегии (*Athen. XIV 633b, § 33*):

ἐκάλουν δὲ καὶ χορηγούς, ὡς φησὶν ὁ Βυζάντιος Δημήτριος ἐν τετάρτῳ περὶ Ποιημάτων, οὐχ ὥσπερ νῦν τοὺς μισθουμένους τοὺς χορούς ἀλλὰ τοὺς καθηγουμένους τοῦ χοροῦ, καθάπερ αὐτὸ τοῦνομα σημαίνει.

Как говорит Деметрий Византийский в четвертой книге [трактата] «О творениях»¹⁴², хорегам [в древности] называли не тех, которые ныне нанимают хоры, а тех, кто руководил хором, как это обозначает само название [«хорег»].

Следовательно, не исключено, что первоначально «хорегам» называли руководителей хоров, но потом, когда стало ясно, что человек, справляющийся с художественными его задачами, не всегда в состоянии выполнять многочисленные организационные обязанности, название «хорег» перешло к меценатам, а руководитель хора стал именоваться «дидаскал» (ὁ διδάσκαλος — «учитель») или «хородидаскал» (ὁ χοροδιδάσκαλος). Вообще же, скорее всего, обе версии могли в разное время «взаимодействовать» друг с другом. Даже в эпоху, когда благодетельствовали некоторые из владык, вряд ли они руководили хорами. Для этого были специалисты, о которых история просто умалчивает. Но впоследствии, когда властители оказались загруженными более важными военно-политическими задачами, их функции по финансовому покровительству стали осуществлять наиболее состоятельные граждане. Не исключено, что для таких перемен существовали и другие обстоятельства — финансовые и политические.

Таков был метод государственно-общественной поддержки хорового искусства, что также способствовало популярности хорового обучения и воспитания. Об этом могут свидетельствовать не только многочисленные агоны, редко обходившиеся без участия хоров¹⁴³, но и их «гастрольные» выступления в различных городах, сначала лишь Эллады, а затем и всей Римской империи. Поездки на места проведения выступлений зачастую были весьма опасны и не всегда завершались благополучно. Так, известно об одном трагическом случае, о котором сообщает Павсаний (*Paus. Gr. descr. V 25, 2*):

¹⁴⁰ То есть «круговых».

¹⁴¹ Этот фрагмент, посвященный спартанскому царю Агесилаю, приведен в гл. VIII, § 4.

¹⁴² Когда речь идет об искусстве античного хора, то вряд ли есть основание переводить περὶ Ποιημάτων как «О стихах» (так сделано в опубликованном русском переводе; см.: *Афиней*. Пир мудрецов. I. С. 345).

¹⁴³ См. гл. VIII, § 4.

Μεσσηνίους τοὺς ἐπὶ τῷ πορθμῷ κατὰ ἔθος δὴ τι ἀρχαῖον κατ' ἔτος πέμποντας ἐς Ῥήγιον χορὸν παίδων πέντε ἀριθμὸν καὶ τριάκοντα, καὶ διδάσκαλόν τε ὁμοῦ τῷ χορῷ, καὶ ἄνδρα ἀθλητὴν, ἐς ἑορτὴν τινα τῶν Ῥηγίων ἐπιχώριον, κατέλαβεν αὐτοὺς ποτε συμφορὰ μηδένα ὀπίσω τῶν ἀποσταλέντων σφίσιν ἀποσωθῆναι. ἀλλὰ ἢ ναὺς ἢ ἄγουσα τοὺς παῖδας, ἠφανίσθη σὺν αὐτοῖς κατὰ τοῦ βυθοῦ.

τότε δὲ ἐπὶ τῇ ἀπωλείᾳ τῶν παίδων οἱ Μεσσηνιοὶ πένθος ἤγον, καὶ ἄλλὰ τέ σφισιν ἐς τιμὴν αὐτῶν ἐξευρέθη, καὶ εἰκόνας ἐς Ὀλυμπίαν ἀνέθεσαν χαλκῆς, σὺν δὲ αὐτοῖς τὸν διδάσκαλον τοῦ χοροῦ καὶ τὸν ἀθλητὴν.

Подобные трагические случаи не ограничивались приведенным примером. Но это никого не останавливало, и хоровое пение продолжало культивироваться, а хоры появлялись в различных городах и на агонах, и на праздниках.

Понимание доступных для познания особенностей античного хора связано, прежде всего, с осмыслением его основных художественных средств, радикально отличающихся от тех, которые используются современными хоровыми коллективами. В изучении этого вопроса помог бы труд ученого II века Аристокла (Ἀριστοκλής), называвшийся «О хорах» (Περὶ χορῶν), о котором упомянул Афиней (*Athen.* XIV 620c–e, § 13). Но это сочинение не сохранилось, и сведения о хоре приходится, как и все остальное, буквально «по крупицам» выявлять из самых различных источников. Причем, необходимо постоянно помнить, что эти письменные памятники созданы людьми не только далекими от хорового искусства, но и вообще — от музыки. Более того, приходится с сожалением констатировать, что в абсолютном большинстве специальных памятников античного музыкознания даже слово ὁ χορός вообще отсутствует. А два из них, в которых оно считанные разы появляется (*Ps.-Arist.* XI 22; XI 46; XIX 15; *Arist. Quint.* De mus. II 4), до сих пор невозможно датировать, да и сами фрагменты, содержащие слово ὁ χορός, не дают никакой серьезной информации¹⁴⁸. Весьма показательна, что уже на заре Средневековья, в трактате Боэция «De institutione musica», в котором собраны важнейшие достижения науки о музыке Древней Эллады и Древнего Рима, невозможно обнаружить термин *chorus*. Это не случайность, а вполне закономерное явление, поскольку античная наука о музыке, как известно, занималась не звучащим музыкальным искусством, а абстрагированно от него рациональной стороной организации звуковысотного пространства и некоторыми теоретическими аспектами музыкального мышления. Иначе говоря, поскольку античное музыкознание не интересовалось особенно-

Мессенцев¹⁴⁴, некогда пославших по ежегодному древнему обычаю через пролив в Регий¹⁴⁵ на какой-то местный праздник регийцев, хор мальчиков числом 35 [человек] вместе с учителем хора и авлетом, постигло несчастье, [поскольку] из посланных назад никто не вернулся. Корабль, везущий детей, скрылся с ними в [морской] пучине.

Тогда мессенцы, соблюдая траур в связи с гибелью детей и стремясь к их увековечиванию¹⁴⁶, установили в Олимпии¹⁴⁷ их медные изображения, а с ними [также изображения] учителя хора и авлета.

¹⁴⁴ Очевидно речь идет о городе, располагавшемся в северной части Сицилии (ныне — Мессина).

¹⁴⁵ Лат. *Regium* — город в Брутии, расположенный напротив нынешней Мессины.

¹⁴⁶ Буквально: почитанию.

¹⁴⁷ Эта Олимпия — город близ Сиракуз, построенный на восточном берегу Сицилии.

¹⁴⁸ См. том I, гл. V, § 2; гл. IV, § 2 «б».

стями практики музицирования, оно не затрагивало и вопросов, связанных с хороведением.

Основной художественный метод, использовавшийся в хоровом искусстве, именованный «хорея» (ἡ χορεία), Платон характеризует весьма кратко: «хорея представляет собой соединение танца и песни» (χορεία γε μὴν ὄρχησις τε καὶ ᾠδὴ τὸ ζύνολον ἐστίν. — *Plat. Leg.* II 654b). В его представлении «песня» ассоциировалась с «гармонией», понимаемой в данном случае как «соединение» (ἡ ἀρμονία) разных звуков. А так как в основе упорядоченных танцевальных движений, неотделимых от хорового пения, лежал «ритм», τὸ ῥυθμὸς стал олицетворением самого танца (*Ibid.* II 664e–665a):

τῇ δὲ τῆς κινήσεως τάξει ῥυθμὸς ὄνομα εἶναι, τῇ δ' αὖ τῆς φωνῆς, τοῦ τε ὀξέος ἅμα καὶ βαρέος συγκεραννυμένων, ἀρμονία ὄνομα προσαγορεύοιτο, χορεία δὲ τὸ ζυναμφότερον κληθεῖν.

Название *ритм* дается порядку движения, а название *гармония* приписывается [порядку] звучания, [зависящему] от установленных [взаимоотношений] одновременно высокого и низкого [звуков]. Оба вместе они названы *хорей*.

Весьма важно, что Платон, любивший делиться своими этимологическими штудиями, производит слово «хорея» (ἡ χορεία) от «хара» (ἡ χαρά — «радость»). Со строго научной точки зрения такое толкование более чем сомнительно (как и многие прочие аналогичные экскурсы философа). Оно показывает скорее эстетическое отношение Платона и его современников к хоровому искусству. Возможно, отсюда исходит понимание (пусть даже подсознательное) его главной особенности, ныне определяющейся как «ансамбль». Это свидетельство того, что хоровое звучание воспринималось как комплекс определенных составляющих, для взаимодействия которых была необходима особая работа. Соответствующие мысли Платон высказывает в следующем тексте (*Plat. Leg.* II 653e–654a):

ἡμῖν δὲ οὖς εἶπομεν τοὺς θεοὺς συγχωρεῦντάς δεδῶσθαι, τούτους εἶναι καὶ τοὺς δεδωκότας τὴν ἔνρυθμόν τε καὶ ἐναρμόνιον αἴσθησιν μεθ' ἡδονῆς, ἥ δὲ κινεῖν τε ἡμᾶς καὶ χορηγεῖν ἡμῶν τούτους, ᾠδαῖς τε καὶ ὄρχησεσιν ἀλλήλοις ζυνεῖροντας, χοροὺς τε ὀνομακέναι τὸ παρὰ τῆς χαρᾶς ἔμφυτον ὄνομα.

Божества, о которых мы упомянули¹⁴⁹, даровали нам [чувство] хорового ансамбля¹⁵⁰, и эти дарования [сформировали] чувство хорошего ритма и прекрасной гармонии¹⁵¹, благодаря приятности которой они¹⁵² руководят и хороводят нами, связанными между собой песнями и танцами. Хоры же были названы естественным [для них] названием, от [слова] «хара»¹⁵³.

Итак, античный хор, по мнению современников, представлял собой яркое воплощение основных принципов архаичной эпохи художественного синкретизма, характеризовавшейся взаимодействием поэзии, музыки

¹⁴⁹ В предыдущем разделе диалога Платона речь шла о музах, Аполлоне и Дионисе.

¹⁵⁰ Глагол συγχωρέω подразумевает взаимодействие, а в контексте цитируемого фрагмента он указывает на контакты между участниками хорового ансамбля.

¹⁵¹ Поскольку в образовании ἔνρυθμόν и ἐναρμόνιον принимает участие видоизмененное наречие εὖ («хорошо»), то это предполагает более высокое качество понятий ритма и гармонии, чем обычно вкладывалось в данные термины.

¹⁵² То есть боги.

¹⁵³ ἡ χαρά — «радость».

и танца. Правда, в дошедших до нас источниках, затрагивающих хоровую тематику, поэзия и музыка, как мы видели, уже соединились в общую «конструкцию», именованную «песня» (ἡ ᾠδή). Поэтому сложилось мнение, что музыка «занимает почти половину хорового искусства» (σχεδὸν ἡμισυ διεληλυθέναι τῆς χορείας. — *Ibid.* II 673b). Впоследствии античные авторы находили аналогичное понимание хора даже в древней поэзии, утверждая, что «Стесихор называет Музу “зачинательницей песне-пляски”» (καλεῖ δὲ Στησίχορος μὲν τὴν Μοῦσαν ἀρχεσίμολπον. — *Athen.* V 180e, § 9). Такое наблюдение весьма важно, поскольку оно косвенно свидетельствует о постепенно происходившем изменении отношения к формам проявления различных искусств. Уже неоднократно отмечалось, что подобные союзы сами по себе являются иерархическим соединением, в котором виды различных искусств находятся в соподчинении. В терцете поэзии, музыки и танца первая всегда главенствовала. Но приведенное высказывание Платона о музыке как «половине» песни создает потенциальную возможность в зависимости от критериев подхода к каждому хоровому или вообще вокальному произведению квалифицировать его либо как музыкальное, либо как поэтическое. Пусть эта тенденция была еще неосмыслена античной эстетикой, она представляет собой знаменательный симптом перемен, происходивших в осознании новых форм художественной практики, где музыка была уже не в подчинении поэзии, а составляла ее равноправную «половину».

Конечно, не следует думать, что для обычного слушателя распеваящийся текст ушел на «задний план». Все источники продолжают свидетельствовать о его важности как фактора восприятия сюжета песнопений. Но появление в житейском и научном обиходе указанных тенденций — не вызывающий сомнений признак процесса трансформирующихся представлений о взаимодействии средств художественного воплощения образов.

В каких же взаимоотношениях находились танец и песня, «поглотившая» текст? Исчерпывающий ответ на этот вопрос можно найти в следующем фрагменте (*Athen.* XIV 628d–e, § 25):

...καὶ γὰρ ἐν ὀρχήσει καὶ πορεία καλὸν μὲν εὐσχημοσύνη καὶ κόσμος, αἰσχρὸν δὲ ἀταξία καὶ τὸ φορτικόν. διὰ τοῦτο γὰρ ἐξ ἀρχῆς συνέταττον οἱ ποιηταὶ τοῖς ἐλευθέροις τὰς ὀρχήσεις καὶ ἐχρῶντο τοῖς σχήμασι σημείοις μόνον τῶν δομένων, τηροῦντες αἰεὶ τὸ εὐγενὲς καὶ ἀνδρῶδες ἐπ’ αὐτῶν, ὅθεν καὶ ὑπορχήματα τὰ τοιαῦτα προσηγόρευον. εἰ δὲ τις ἀμέτρως

...ведь красота — это изящность и упорядоченность в танце и движениях, а безобразность — это беспорядочность и грубость. Поэтому создатели [хороводов]¹⁵⁴, изначально организуя танцы для свободных [людей], пользовались [танцевальными] фигурами¹⁵⁵, означаящими только то, о чем поется, всегда сохраняя в них

¹⁵⁴ Как уже неоднократно указывалось (см., например, гл III, *passim*), οἱ ποιηταὶ еще не означает, что речь идет о «поэтах». Если даже допустить, что описываемый в тексте хоровод распевал текст какого-либо поэта, то не следует считать, что музыка этого песнопения и сопровождающий его танец — также творчество того же поэта. Именно поэтому невозможно принять опубликованный перевод этого фрагмента Афиней, в котором οἱ ποιηταὶ — «поэты» (см.: *Афиней*. Пир мудрецов. С. 339), а в соответствующей сноске 49 указанного издания сказано, что речь идет о поэтах, «слагавших также мелодии и фигуры танцев» (Там же. С. 478). Достоверность подобных трактовок уже обсуждалась на страницах данного тома (см. гл. IV, § 5).

¹⁵⁵ Фразу τοῖς σχήμασι σημείοις μόνον τῶν δομένων невозможно буквально перевести и пришлось передать мысль автора в иной форме.

διαθείη τὴν σχηματοποιίαν καὶ ταῖς
ῥῥαῖς ἐπιτυγχάνων μηδὲν λέγοι κατὰ τὴν
ῥῥησιν, οὗτος δ' ἦν ἀδόκιμος.

благородство и мужественность. Вследствие этого такие [виды хоро-
водов] называли «гипорхемами». Если
же кто-то создает [танцевальную] фи-
гуру, не соблюдая меру и не попадая
танцем в то, что поется¹⁵⁶, тот дрян-
ной [создатель хоровода].

Здесь обращает на себя внимание дважды повторенная одна и та же мысль. Автор утверждает, что в хороводе возможны лишь движения, «означающие только то, о чем поется» (τοῖς σχήμασι σημείοις μόνον τῶν δομένων). Одновременно с этим, по его мнению, недопустимы фигуры, если они «не попадают в то, что поется» (ταῖς ῥῥαῖς ἐπιτυγχάνων μηδὲν λέγοι κατὰ τὴν ῥῥησιν). Ту же самую идею автор продвигает, когда обращает внимание на смысл термина «гипорхема» (τὸ ὑπόρχημα), определяющего жанр «танцующейся песни». Буквально это слово обозначает «то, что подтанцовывается». Здесь приставка ὑπο со значением подчиненности указывает на зависимость танца от песнопения.

Следовательно, основная идея, высказываемая Афинеем, заключается в том, что танец обязан своими собственными художественными средствами воплощать исключительно образы данной песни. Все это свидетельство подчиненности танца в хороводном искусстве, где главенство принадлежит «песне». А представления о ней уже зачастую демонстративно не дифференцируются (как это было во времена архаики) на поэтическую и музыкальную составляющие. Более того, как показано выше, в феномене «песня» музыка начала постепенно превалировать над текстом, используя свои художественные возможности для воплощения поэтических образов. В результате начинает складываться некая иерархическая система хоровода, которую можно было бы изложить по убывающей степени гегемонии составлявших ее искусств в такой последовательности: музыка – поэзия – танец.

Но это далеко не единственная его особенность. Как известно, хороводы почти всегда сопровождалась аккомпанементом как струнных, так и духовых инструментов. Причем, это был не только пассивный «звуковой экскорт», а осмысленное участие в создании художественных образов. Более того, нередко инструментальное вступление не только открывало форму хороводного произведения, но и излагало материал, служивший подготовкой к восприятию его образов. Это означает, что такая «прелюдия» основывалась на их интонациях. Не случайно сложилось мнение, что Пиндар в своей поэзии представляет лиру как «водительницу хоровых вступлений» (ἀγησίχορα τὰ προοίμια. — *Athen.* V 180e. § 9). Действительно, в эпиграфических памятниках встречаются упоминания инструменталистов-струнников, работавших с хорами: «кифаристы с хором» (κιθαριστὰι μετὰ χοροῦ)¹⁵⁷. Но особенно оказалось распространенным использование в этом качестве авлетов, для которых было даже создано особое название — «хоравл» (ὁ χοραύλης — «хоровой авлет», «хороводный авлет»). Параллельно существовали «хорокифарист» (ὁ χοροκιθαριστής или ὁ χοροκιθαρεύς), «хоропсалт» (ὁ χοροψαλτήρ или ὁ χοροψαλτής) и «хоропсалтрия» (ἡ χοροψάλτρια), то есть музыканты, со-

¹⁵⁶ ταῖς ῥῥαῖς ἐπιτυγχάνων μηδὲν λέγοι κατὰ τὴν ῥῥησιν — еще одно проблемное построение для переводчика, стремящегося к предельно близкому воспроизведению текста источника.

¹⁵⁷ См., например, IG XI 2, 133, v. 75.

провождавшие пение хора на кифаре или на каком-либо другом струнном инструменте¹⁵⁸.

Чтобы стало ясно, какую важную роль в хороводном искусстве играло инструментальное сопровождение, целесообразно указать хотя бы количество сохранившихся в истории имен хоравлов. Они были запечатлены не столько в литературном наследии (хотя и здесь они упоминаются), сколько в эпиграфических документах, перечислявших победителей и участников различных агонов, а также многочисленные праздничные церемонии. Статистическо-хронологический анализ, основанный на принятой палеографической датировке соответствующих памятников, выявил такое количество хоравлов в каждом столетии:

IV век до н. э. — 11¹⁵⁹;
III век до н. э. — 11¹⁶⁰;
рубеж III–II веков до н. э. — 1¹⁶¹;
II век до н. э. — 4¹⁶²;
I век до н. э. — 3¹⁶³;
I–II века н. э. — 7¹⁶⁴;

¹⁵⁸ Как уже указывалось (см. гл. V, § 4), в древнеэллинской музыкальной культуре «псалт» (ὁ ψάλλης или ὁ ψαλλτήρ, от глагола ψάλλειν — «бряцать») — обозначение исполнителя на струнных инструментах, на которых звук извлекался из струны не плектром, а непосредственно пальцем.

¹⁵⁹ Алексипп, аргосец (Ἀλέξιππος ὁ Ἀργεῖος. — Στέφανος № 123); Алкафус Сикионский (Ἀλκάθους Σικυώνιος. — Ibid. № 130); Арат Аргосский (Ἄρατος ὁ Ἀργεῖος, об Аргосе. — Ibid. № 291); Дексиллай Т[алл]ий (Δεξίλλαιος Θ[άλλ]ιος. — Ibid. № 599); Каллистрат, тегеец (Καλλίστρατος Τεγεάτης. — Ibid. № 1359); Клеант Сикионский (Κλεάνθης Σικυώνιος. — Ibid. № 1416); Комм Фиванский (Κόμμη Θηβαῖος. — Ibid. № 1475); Лик Фиванский (Λύκος Θηβαῖος. — Ibid. № 1564); Сатир (Σάτυρος. — Ibid. № 2236); Сосистрат Ореец (Σωσίστρατος Ὀρείτης. — Ibid. № 2356); Теон (Θέων. — Ibid. № 1204); Эвдамиск (Εὐδαμίσκος. — Ibid. № 937); Эниад, сын Пронома, фиванец (Οἰνιάδης Προνόμου Θηβαῖος. — Ibid. № 1932).

¹⁶⁰ Аристолах, сын Аристокрита, беотиец (Ἀριστόλοχος Ἀριστοκρίτου Βοιωτίας. — Στέφανος. № 354); Гермеонд, сын Никия, беотиец (Ἑρμαιώνδας Νικίου Βοιωτίας. — Ibid. № 895); Гиппокл, сын Смикрона, беотиец (Ἱπποκλῆς Σμίκρωνος Βοιωτίας. — Ibid. № 1282); Динон, сын Гераклида, эгинец (Δείνων Ἡρακλείδου Αἰγινήτης. — Ibid. № 590); Клиний (Κλεινίας. — Ibid. № 1421); Сопол, сын Нумения, сиракузец (Σώπολις Νομηνίου Συρακούσιος]. — Ibid. № 2339); Сохар (Σωχάρης. — Ibid. № 2379); Теон Фиванский (Θέων Θηβαῖος. — Ibid. № 1209); Тимоген Афинский (Τιμογένης, Ἀθηναῖος. — Ibid. № 2415); Филипп Сикионский (Φίλιππος Σικυώνιος. — Ibid. № 2503); Харин (Χαρίνος. — Ibid. № 2615).

¹⁶¹ Зобий (Ζώβιος. — Στέφανος. № 1030).

¹⁶² Каллистрат (Καλλίστρατος. — Στέφανος № 1363); Клиний, сын Посидония, македонец (Κλεινίας Ποσειδωνίου Μακεδόν. — Ibid. № 1423); Никокл амбракиец (Νικοκλῆς Ἀμβρακιώτης. — Ibid. № 1838); Никокл афинянин (Νικοκλῆς Ἀθηναῖος. — Ibid. № 1837).

¹⁶³ Диокл, сын Каллимела, фиванец (Διοκλῆς Καλλιμήλου Θηβαῖος. — Στέφανος № 707); Полигнота, дочь Сократа, фиванка (Πολυγνώτα Σωκράτους, Θηβαία — Ibid. № 2091, отмеченная в эпиграфическом памятнике не как авлетистка, а как *хоропсалтрия*, то есть сопровождающая пение хора игрой на псалтири); Ксут (Ξούθος), упомянутый как *хоравл* и один из музыкантов, окружавших римского политического деятеля I века до н. э. Антония (*Plut.* Anton. 24, 1–2).

¹⁶⁴ Кан (Κάνος. — *Plut.* Galb. 16, 1); Мусей, сын Аполлония, магнесиец (то есть из родов Магнесии, см. гл. III, сноску 77) на притоке реки Меандр (Μουσαῖος Ἀπολλωνίου Μάγνης ἀπὸ Μαϊάνδρου. — Στέφανος № 1752); Селена (Σελεήνη. — Στέφανος № 2249); Филодем (Φιλόδημος. — Ibid. № 2516); Тиберий Скандилиан Зосим (Τιβ. Σκανδιλιανὸς Ζωσίμης).

Таким образом, 45 авлетов отмечены только как участники сопровождения хоров (конечно, это не означает, что часть из них не работала одновременно также в качестве солистов и педагогов). Учитывая общеизвестную «скудость» истории на имена тех, кто не оставил следов как политический или военный деятель, нужно признать, что столь значительное число хоров является свидетельством не только популярности жанра хоровода, но и важности его инструментального сопровождения.

Та же самая тенденция проявляется и в частых обсуждениях взаимоотношений этого инструмента с поющим и танцующим хором. Если бы они находились на периферии внимания и в этой области не происходило никаких серьезных свершений, то инструментальный аккомпанемент хороводов вряд ли кого-нибудь интересовал. Но источники подтверждают, что эта проблема, не будучи центром всеобщих дискуссий, вместе с тем не оставляла равнодушными тех, кто размышлял об искусстве хороводов. Так, в предании, сохранившемся в форме краткого диалога между кифаристом IV века до н. э. Стратоником, известным своими саркастическими высказываниями¹⁶⁷, и ничем не прославившимся авлетом Фаоном, сообщается (*Athen.* VIII 350f, § 43):

προσποιοῦμένον δὲ εἶναι Φάωνος ἀ-
ληθικοῦ καὶ ἔχειν φάσκοντος Μεγαροῦ
χορὸν, ἄληρεῖς, ἔφη ἐκεῖ μὲν γὰρ οὐκ
ἔχεις, ἀλλ' ἔχει·

Когда Фаон приписывает [себе создание] авлетики и говорит, что он имеет хор мегарцев¹⁶⁸, то [кифарист Стратоник] сказал: «Ты несешь вздор, ибо не ты имеешь его, а он имеет [тебя]»¹⁶⁹.

Если бы причины возникновения такого анекдота не шли дальше «грамматической дискуссии», то он пропал бы в океане подобных ему фольклорных образцов, не оставивших о себе никакого следа и, конечно, не оказавшись бы в столь важном письменном памятнике. Дело в том, что в этом замечании

Ζώσιμος. — Ibid. № 1039); Памфил (Πάμφιλος. — Ibid. № 1987); Эпагат (Ἐπάγαθος. — Ibid. № 846).

¹⁶⁵ Публий Элий Антигенид Никомедийский и Неаполитанский (Π. Αἴλιος Ἀντιγενεΐδας Νεικομηδεὺς καὶ Νεαπολίτης. — Στέφανος № 200); М[арк] Антий, сын Артемидора, александриец (Μ. Ἄντιος Ἀρτεμίδωρος Ἀλεξανδρεὺς. — Ibid. № 411); Г(ай) Юл(ий) Ахиллес (Γ. Ἰούλ. Ἀχιλλεύς. — Ibid. № 501); Осий, пергамец (Ὅσιος Περγαμηνός. — Ibid. № 1965); Филет, сын Мениска, колонянин (Φίλητος Μενίσκου, Κολωνήθεν. — Ibid. № 2492).

¹⁶⁶ Антигенид Лаодикийский (Ἀντιγενεΐδης Λαοδικεὺς. — Στέφανος № 201); Руф Миласский (Ροῦφος Μυλασσεύς. — Ibid. № 2198); Филемон (Φιλήμων, лат. Philemon. — *Rufini Aquileiensis presbyteri Historia monachorum seu Liber de vitis patrum* 19 // PL 21, col. 391–462).

¹⁶⁷ См., например, *Athen.* VIII 347f, § 40; VIII 351b–f, § 45.

¹⁶⁸ Мегары (τὰ Μεγάρα) — главный город области Мегариды (Μεγαρίς), расположенной между Коринфским и Саронским заливами.

¹⁶⁹ В русском переводе это предание дано в следующих словах (как у всех филологов авлет здесь выступает как флейтист): «О флейтисте Фаоне он [Стратоник] говорил, что в его игре царит не Гармония, а Кадм. Когда Фаон хвастался, что он настоящий флейтист и что он нанял себе в Мегарах настоящий хор, то Стратоник сказал: “Врешь, не ты его нанял, а он тебя нанял”» (*Афинея*. Пир мудрецов. I. С. 438). Как представляется, этот свободный пересказ (в греческом тексте нет ничего ни о «настоящем» флейтисте и ни слова о «наиме» хора) достаточно искажает первоисточник.

Стратоника утверждается мысль, согласно которой в ансамбле с хором партия авлета является подчиненной, тогда как гегемония принадлежит музыкальному материалу, исполняемому хором. Вряд ли следует сомневаться, что появление подобного диалога отражает неоднозначное отношение к затронутому в нем вопросу и сосуществование двух различных точек зрения. Приверженцы одной из них склонны придерживаться традиционного подхода, утверждающего главенство вокального начала, а другие не прочь признавать активное участие в ансамбле инструментальной части. Эта тема появляется в ряде источников и, следовательно, является отражением бытовавших споров.

Другое повествование, в основе которого лежит тот же мотив, связано с именем драматурга и поэта Пратина Флиунтского¹⁷⁰ (Ibid. XIV 617b–c, § 8):

Πρατίνας δὲ ὁ Φλιάσιος ἀλλητῶν καὶ χορευτῶν μισθοφόρων κατεχόντων τὰς ὀρχήστρας ἀγανακτεῖν τινὰς ἐπὶ τῷ τοῦς ἀλλητὰς μὴ συναυλεῖν τοῖς χοροῖς, καθάπερ ἦν πάτριον, ἀλλὰ τοῦς χοροῦς συνάδειν τοῖς ἀλληταῖς· ὃν οὖν εἶχεν κατὰ τῶν ταῦτα ποιοῦντων θυμὸν ὁ Πρατίνας ἐμφανίζει διὰ τοῦδε τοῦ Ὑπορχήματος.

...ὁ δ' ἀλλὸς ὕστερον χορευέτω, καὶ γὰρ ἐστ' ὑπέρτατος.

Пратин Флиунтский [разозлился], когда нанятые авлеты и хоревты завладели оркестрами, поскольку некоторые авлеты уже не подыгрывали¹⁷¹ [хору], как это было в обычае предков, а хоры подпевали авлетам. Каким был [его] гнев из-за возникших таких [ситуаций]¹⁷², Пратин показывает в своей гипорхеме¹⁷³.

«...авлос [по значению находится] после хоревта, ибо он [в этом ансамбле] является слугой»¹⁷⁴.

Это вполне ясное описание свидетельствует о сложном процессе, при котором ансамблевая партия, первоначально выполнявшая функцию лишь скромного аккомпанемента, в течение эволюции жанра превращается если не в ведущую то во всяком случае в выполняющую важную задачу по характеристике образов произведения. Такие изменения, как известно по аналогичным тенденциям, имевшим место в более поздние эпохи, могут привести к тому, что на некоторых участках музыкальной формы главенство временно переходит к инструментальному сопровождению и оно перестает быть пассивным «аккомпанементом», превращаясь в равноправного ансамблиста.

Значит, жанр хоровода был подвержен именно таким изменениям, касающимся партии авлосов. Это не могло не наложить отпечаток на уровень профессиональной подготовки авлетов, который должен был адекватно отвечать требованиям новых задач.

Знакомство с комплексом всех материалов показывает, что роль авлетов в хороводном искусстве зачастую не ограничивалась игрой на инструменте, поскольку нередко они должны были принимать участие в театрализованных вариантах хороводных выступлений. Чтобы представить особенности таких спектаклей, достаточно привести один весьма показательный пример.

¹⁷⁰ О нем уже упоминалось: см. гл. II, сноска 63 и относящийся к ней текст.

¹⁷¹ Буквально: «подавляли».

¹⁷² Fortasse (то есть «возможно») — τὰ περιστατικά.

¹⁷³ Об этом танцевально-вокальном жанре см. гл. IV, сноску 56.

¹⁷⁴ Столь большие вставки в этом переводе вызваны своеобразием стихотворного текста, в котором каждое слово содержит особую семантику, помогавшую современникам понять автора без дополнительных штрихов. К сожалению, в ином языке и много столетий спустя все намного усложняется.

Афиней, основываясь на сообщении Полибия (*Polyb. XXX 22*), описывает хороводное представление, поставленное римлянами в дни празднования триумфа полководца Луция Аниция Галла (*Lucius Anicius Gallus*) по случаю его победы над иллирийским¹⁷⁵ царем Гентием (*Gentium*) в 168 году до н. э. (*Athen. XIV 615b, § 25*):

...μεταπεψάμενος γὰρ τοὺς ἐκ τῆς Ἑλλάδος ἐπιφανεστάτους τεχνίτας καὶ σκηνὴν κατασκευάσας μεγίστην ἐν τῷ κίρκῳ πρῶτους εἰσήγεν ἀθλητὰς ἅμα πάντας. οὗτοι δ' ἦσαν Θεόδωρος ὁ Βοιώτιος, Θεόπομπος, Ἑρμιππος, Λυσίμαχος, οἵτινες ἐπιφανέστατοι ἦσαν. τούτους οὖν στήσας ἐπὶ τὸ προσκηνίον μετὰ τοῦ χοροῦ ἀυλεῖν ἐκέλευσεν ἅμα πάντας. τῶν δὲ διαπορευομένων τὰς κρούσεις μετὰ τῆς ἀρμοζούσης κινήσεως προσπήμψας οὐκ ἔφη καλῶς αὐτοὺς αὐλεῖν, ἀλλ' ἀγωνίζεσθαι μᾶλλον ἐκέλευσεν. τῶν δὲ διαπορούντων ὑπέδειξεν τις τῶν ῥαβδοῦχων, ἐπισταρέψαντας ἐπαγαγεῖν ἐπ' αὐτοὺς καὶ ποιεῖν ὡσανεὶ μάχην. ταχὺ δὲ συνοήσαντες οἱ ἀθληταὶ καὶ λαβόντες ... οἰκείαν ταῖς ἑαυτῶν ἀσελγείαις μεγαάλην ἐποίησαν σύγᾶχυσιν· συνάεπιστρέψαντες δὲ τοὺς μέσους χοροὺς πρὸς τοὺς ἄκρους οἱ μὲν ἀθληταὶ φουσῶντες ἀδιανόητα καὶ διαφέροντες τοὺς ἀυλοὺς ἐπήγον ἀνά μέρος ἐπ' ἀλλήλους. ἅμα δὲ τούτοις ἐπικτυποῦντες οἱ χοροὶ καὶ συνεπιστόντες τὴν σκηνὴν ἐπεφέροντο τοῖς ἐναντίοις καὶ πάλιν ἀνεχώρουν ἐκ μεταβολῆς. ὡς δὲ καὶ περιζωσάμενός τις τῶν χορευτῶν ἐκ τοῦ καιροῦ στραφεὶς ἦρε τὰς χεῖρας ἀπὸ πυγμῆς πρὸς τὸν ἐπιφερόμενον ἀθλητὴν, τότε ἦδη κρότος ἐξᾶίσιος ἐγένετο καὶ κραυγὴ τῶν θεωμένων. ἔτι δὲ τούτων ἐκ παρατάξεως ἀγωνιζομένων ὀρχησται δύο εἰσήγοντο μετὰ συμφωνίας εἰς τὴν

...пригласив самых знаменитых артистов из Эллады и соорудив в цирке большую сцену, он¹⁷⁶ привел [туда] одновременно всех главных авлетов. Это были Феодор Беотийский, Феомп, Гермипп, Лисимах, которые являлись самыми знаменитыми. Поставив их всех на авансцену вместе с хором, он велел авлировать всем вместе. Когда они перешли к исполнению, сопровождая [пение] соответствующими движениями [тел, Луций] сказал, что они авлируют плохо, и повелел [им] лучше устроить [имитацию] сражения¹⁷⁷. Когда же они заколебались, то какой-то из стражников приказал, чтобы они вернулись и устроили [не-что] вроде сражения. Авлеты, быстро сообразив, [в чем дело], и будучи под влиянием¹⁷⁸ <...> собственного их беспутного образа жизни, устроили большую суматоху: повернув средние хоры против крайних¹⁷⁹, авлеты, бессмысленно дую [в свои инструменты] и носясь по группам с авлосами, наступали друг на друга. Одновременно с этим хоры, откликаясь им, [громко] топая, неслись по сцене на соперников и вновь отступали после перемещения. И когда какой-то из хоревтов, перепоясанный¹⁸⁰, внезапно повернувшись, поднял руки [якобы] для кулачного боя против нападающего [на него другого] авлета, тогда сразу

¹⁷⁵ *Pyrgicum* — горная страна на восточном побережье Адриатического моря.

¹⁷⁶ То есть Луций.

¹⁷⁷ Буквально: «лучше сражаться» (ἀγωνίζεσθαι μᾶλλον).

¹⁷⁸ На такую трактовку причастия λαβόντες вынуждает контекст фрагмента.

¹⁷⁹ Очевидно, подразумеваются разные группы одного хора. Поэтому точнее было бы сказать τοὺς μέσους χορευτοὺς πρὸς τοὺς ἄκρους.

¹⁸⁰ В связи с появляющимся здесь никак не связанным с содержанием текста причастием от глагола περιζώννυμι («перепоясывать»), возникает подозрение, что в источнике, из которого Афиней или Полибий заимствовали это описание, речь шла о ἡ φορβεῖα, которая, как известно, «опоясывала» уста авлета (см. гл. I, § 3). Однако вполне возможно, что неведение обоих писателей в отношении этого важного элемента профессионального «обмундирования» авлетов привело к такой неудачной замене.

ὄρχηστραν, καὶ πύκται τέτταρες ἀνέβησαν ἐπὶ τὴν σκηνὴν μετὰ σαλλιγκτῶν καὶ βυκανιστῶν. ὁμοῦ δὲ τούτων πάντων ἀγωνιζομένων ἄλεκτον ἦν τὸ συμβαῖνον.

же раздалось бурное рукоплескание и крик бегающих [актеров]. А далее два танцора из этих противостоящих [друг другу] в сражении вошли с симфонией¹⁸¹ в оркестру и четыре кулачных бойца поднялись на сцену вместе с сальпингистами и букцинистами. А когда все они стали бороться, получилось неопишемое зрелище.

Как можно судить по этому тексту, «знаменитым» авлетам нужно было одновременно играть и в соответствии со сценарием бегать по сцене, что достаточно сложно. Вряд ли при этом не страдала музыкальная часть хоровода. Во всяком случае приведенный пример показывает, каким широким комплексом профессиональных навыков должны были владеть авлеты.

Знакомство со всеми этими материалами способствует возникновению нового вопроса: что собой должна была представлять специальность «хородидаскала» (ὁ χородιδάσκαλος)? Ведь они должны были обладать компетенцией в трех видах искусства, составляющих комплекс хоровода. Прежде всего нужно было уметь подготовить хор, затем достаточно основательно разбираться в музыке вообще и в художественных возможностях инструментального сопровождения. Ведь, несмотря на то, что для работы с хороводами привлекали профессиональных авлетов в качестве аккомпаниаторов, хородидаскал должен был предпринимать самые разнообразные шаги для создания ансамбля, а это требовало знаний особого рода. И наконец, хородидаскал не мог не ориентироваться в потенциале хореографических воплощений различных образов и самых многообразных сюжетных ситуаций. Именно такой объем главных знаний и навыков составлял профессию хородидаскала. Это подтверждается текстом Платона, который один из фрагментов своего сочинения «Алкивиад» посвятил данной теме. Ее обсуждение проходит в форме беседы Сократа с Алкивиадом, где она рассматривается не сама по себе, а вместе с размышлениями об особенностях других специальностей. Поэтому здесь приведены только те фрагменты диалога, которые имеют непосредственное отношение к деятельности хородидаскала (*Plat. Alc.* 125e):

Ἄλλ' ἀνθρώπων λέγεις ἄρχειν ἀλλήτων, ἀνθρώποις ἡγουμένων ᾧδῆς καὶ χρωμάτων χορευταῖς;

Χοροδιδασκαλικὴ γὰρ αὕτη γ' αὖ;

...Τίς οὖν αὕτη ἡ τέχνη;

...Κοινωνούντων δὲ ᾧδῆς, ὡς νῦν δὴ ἐλέγεται, τίς ἐπιστήμη ποιεῖ ἄρχειν;

Но ведь ты говоришь о людях [призванных] руководить авлетами, командующих людьми [исполняющими] песню и использующих хоровтов?

Ведь это хоровая дидаскалика?

...Итак, какое это искусство?

...Как сейчас было сказано, какое знание создает [умение] руководить [людьми], объединенных пением?

¹⁸¹ В русском переводе здесь оказались «два плясуна под звуки флейт» (см.: *Афины*. Пир мудрецов. II. С. 323). В одном из английских переводов этого текста *симфония* трактуется как *кастаньеты* (*Athenaeus. Deipnosophistae*, edited and translated by Ch. B. Gulick. Cambridge: Harvard University Press, 1950. P. 315). Вряд ли такой перевод справедлив. Во всяком случае эта проблема ждет своего освещения. Не исключено, что *симфония* в данном случае — название какого-то инструмента, встречающегося в источниках под другим именем.

Ἦντερ σὸ ἄρτι ἔλεγες, ἢ χοροδιδασκαλία. Если [речь идет о том, что] сейчас ты сказал, [то это] — хоровая дидаскалия.

Как мы видим, на все заданные вопросы, касающиеся хородидаскалов, ответов не последовало. Это результат того, что собеседники были далеки от понимания деталей профессии, но осознавали всю ее сложность.

Итак, комплекс знаний руководителя хороводов именовался «хоровая дидаскалия». Этот термин уже своей этимологией (ἢ χοροδιδασκαλία, от глагола διδάσκω — «обучать») предполагает основной задачей обучение. Конечно, хоровой дидаскал был, прежде всего, учителем, поскольку хоревтами, как правило, оказывались не профессиональные певцы, а любители — дети, женщины и мужчины. Ведь хоры организовывались специально для какой-то определенной цели: выступлений на агонах, проведения различных праздничных торжеств и т. д. Поэтому их участниками могли стать люди совершенно различных способностей, не говоря уже об отсутствии у многих даже самого начального опыта в хороводном деле. Следовательно, первая задача хородидаскала состояла в том, чтобы научить их владеть собственным голосом.

В связи с этим следует отметить, что среди 25 сохранившихся имен хородидаскалов трое запечатлены в памятниках II века до н. э. не только как руководители хоров, но и как певцы¹⁸². Все они афиняне — Клеон, сын Евмела (Κλέων Εὐμήλου), Филион, сын Филомела (Φιλίων Φιλομήλου, Ἀθηναῖος), и Элпиник, сын Эпикрата (Ἐλπίνικος Ἐπικράτου), — участвовали со своими хорами в священных посольствах, направлявшихся в Дельфы в 127 году до н. э.¹⁸³ (Филион работал еще и как руководитель трагического хора). Но это не означает, что среди остальных хородидаскалов не было певцов. Очевидно, по каким-то причинам информация об этом не попала в уцелевшие памятники. Вполне возможно, что указанные трое прославились на поприще певцов, тогда как остальные не достигли такой известности, хотя и занимались тем же самым. Во всяком случае подобное развитие профессиональной жизни — от певца к хородидаскалу — вполне естественно: в годы молодости, когда голос хорошо звучит, ничто не мешает выступлениям в качестве певца, но с наступлением возрастной зрелости и соответствующих физиологических изменений голоса вокалисту-профессионалу можно было заняться хородидаскалией.

Методика преподавания вокала, как и особенности обучения игре на каком-либо инструменте, являлась оснащением профессионалов-практиков. Никто из них не оставил письменного изложения своих педагогических принципов¹⁸⁴. Возможно, единственный очень далекий и крайне смутный «отголосок» о них сохранился во фразе писателя II века Элия Дионисия, сообщающего, что учителя пения «фонаски упоминают некий звук *дендриадзуса*» (φωνὴν τινα καλοῦσιν οἱ φωνασκοὶ δένδρυάζουσαν)¹⁸⁵. Последнее сло-

¹⁸² В это число не входят хородидаскалы, деятельность которых была сосредоточена на работе с хорами, выступавшими в трагедиях. См. гл. IX, § 2, 3.

¹⁸³ *Στέφανης* № 1461 и № 2511.

¹⁸⁴ В начале данной главы упоминалось название не дошедшей до нас книги о вокальных упражнениях, приписываемой некому Феодору (*Diog. Laert.* II 8, 103–104). Других сообщений подобного рода не удалось обнаружить.

¹⁸⁵ *Aelii Dionysii et Pausaniae. Atticistranum Fragmenta.* Hrsg. E. Schwabe. Leipzig, 1890. P. 119.

во этой фразы — причастие от глагола $\delta\epsilon\nu\delta\rho\upsilon\acute{\alpha}\zeta\omega$ — «скрываться», «таить-ся», то есть подразумевается какой-то «скрывающийся» звук (scil. ἡ φωνή). Не исключено, что так в певческом обиходе именовался звук, который собственным голосом хородидаскал в «тайне» от слушателей, воспроизводил для хора указание высотной точки начала песнопения. Трудно сказать, насколько такое предположение, основанное только на этимологии термина, соответствует действительности.

Вообще же данная область музыкальной педагогики остается недоступной. То, что сохранилось о ней, — это лишь дилетантские соображения, которые не в состоянии приоткрыть даже какую-то часть сферы действия педагога-вокалиста. Таким, например, является замечание Аристотеля (*Aristot. Polit. VIII 7, 10, 1342b, 20–23*):

...οἶον τοῖς ἀπειρηκόσι διὰ χρόνον οὐ
ῥάδιον ἄδειν τὰς συντόνους ἁρμονίας,
ἀλλὰ τὰς ἀνειμένας ἢ φύσις ὑποβάλλει
τοῖς τηλικούτοις.

...тем, кто ослаблен из-за возраста,
не легко петь высокие¹⁸⁶ гармонии,
но [их] природа подсказывает в такие
годы [петь] пониженные [гармонии].

Здесь ἡ ἁρμονία используется в значении того, что в современной музыкальной терминологии принято именовать «тесситурой» (от итал. tessitura — «ткань»). Как известно, этот термин указывает на преобладание какого-либо высотного расположения (высокого или низкого) не только звуков конкретного раздела музыкальной формы, но и всего произведения. Совершенно очевидно, что с возрастом петь в высоком регистре становится сложнее. Но эта информация о возрастных проблемах хоревтов, связанных с высокой и низкой тесситурой, не в состоянии ни на шаг приблизить нас к пониманию методических приемов педагога-вокалиста. Данный отрывок был приведен как один из тех, которые подтверждают невозможность проникновения в тайны античной вокальной педагогики.

Об этом же говорит и высказывание другого интеллектуала античной эпохи — Платона (*Plat. Leg. II 670b–e*):

Τοῦτ' οὖν, ὡς ἔοικεν, ἀνευρίσκομεν αὐ
τὰ νῦν, ὅτι τοῖς ῥητοῖς ἡμῖν, οὓς νῦν
παρακαλοῦμεν καὶ ἐκόντας τινὰ τρόπον
ἀναγκάζομεν ἄδειν, μέχρι γε τσοῦτου
πεπαιδευθῆναι σχεδὸν ἀναγκαῖον, μέχρι
τοῦ δυνατὸν εἶναι ζυνακολουθεῖν ἕκασ-
τον ταῖς τε βάσεσι τῶν ῥυθμῶν καὶ ταῖς
χορδαῖς ταῖς τῶν μελῶν, ἵνα καθορώ-
ντες τὰς τε ἁρμονίας καὶ τοὺς ῥυθμοὺς
ἐκλέγεσθαι τε τὰ προσήκοντα οἰοί τ'
ᾧσιν, ἃ τοῖς τηλικούτοις τε καὶ τοιοῦτοις
ἄδειν πρέπον, καὶ οὕτως ἄδωσι καὶ ἄδον-
τες αὐτοῖ τε ἡδονὰς τὸ παραχρήμα ἀσι-
νεῖς ἡδωνται καὶ τοῖς νεωτέροις ἡγεμόνες
ἡθῶν χρηστῶν ἀσπασμοῦ προσήκοντος

Итак, как представляется, мы выяснили, что ныне нашим певцам, которых мы сейчас каким-то образом по собственному желанию приглашаем и заставляем петь, необходимо выучиться до такой степени, чтобы каждый мог следовать за логикой ритмов и мелосов, [звучащих] на струнах. Чтобы, познавая гармонии и ритмы, они могли выбирать и определять слухом, какому возрасту подобает петь такие [песнопения]. И [тогда] они так поют, что сами поющие тотчас же наслаждаются безвредными удовольствиями¹⁸⁷, а, руководя моло-

¹⁸⁶ Буквально: «напряженные гармонии». Но поскольку в дальнейшем τὰς συντόνους ἁρμονίας противопоставляются τὰς ἀνειμένας ἁρμονίας («низким гармониям»), то очевидно, что в первом случае подразумевается «высокие гармонии».

¹⁸⁷ Следует отметить, что не только Платон, но и Аристотель, упоминая о возможности использования музыки для воспитания, также говорит о «безвредном удовольствии»: «Ибо в качестве безвредного среди удовольствий она не только соответ-

γίγνωνται. μέχρι δὲ τοσούτου παι-
δευθέντες ἀκριβεστέραν ἂν παιδείαν
τῆς ἐπὶ τὸ πλῆθος φερούσης εἶεν με-
τακεχειρισμένοι καὶ τῆς περὶ τοὺς ποι-
ητὰς αὐτοῦς. τὸ γὰρ ... οὐδεμία ἀνάγκη
ποιητῇ γινώσκειν, εἴτε καλὸν εἴτε μὴ
καλὸν τὸ μίμημα.

дежью, они [уже тогда] знают [как]
достигается любовь к добрым нравам.
Обучаясь до такого [уровня], они раз-
виваются, приобретая намного более
точное знание, чем [даже] сами соз-
датели [песнопений]. Ведь ...¹⁸⁸ [их]
автору не обязательно знать хорошее
или плохое произведение¹⁸⁹, однако
[ему] почти необходимо [знать прави-
ла] гармонии и ритма.

Анализ приведенного пространного текста выявляет некоторые из суще-
ствовавших взглядов на обучение певцов. Для этого, во-первых, им нужно
было научиться следовать «за логикой ритмов и мелосов, [звучащих] на стру-
нах». На профессиональном языке это означает петь в той же тональности,
в которой звучит аккомпанемент, и в том же темпе. Вторая рекомендация,
предлагаемая Платоном, уже известна нам по высказыванию Аристотеля
о возрастных тесситурных возможностях голоса (см. выше): «определять
слухом», какое песнопение подходит конкретному певцу. Последний же те-
зис процитированного отрывка находится где-то между художественной
эстетикой и нормами музыкальной композиции. Как можно понять по тек-
сту, автор высказывает достаточно крамольную для своего времени мысль:
композитору не нужно знать, создает ли он хорошее или плохое произведе-
ние, но для него важно следовать правилам гармонии и ритма, а вот дело
исполнителя оценивать сочинение и исполнять только то, которое способ-
ствует развитию «добрых нравов». Как бы не оценивать такую позицию,
совершенно очевидно, что приведенный платоновский текст также не дает
никаких сведений о вокальной методике.

Не нужно забывать, что хородидаскал являлся не только вокальным
педагогом, но и осуществлял ту деятельность, которая ныне рассматривает-
ся как специальность хормейстера. К сожалению, приходится констатиро-
вать, что и в этой области возможности познания более чем примитивные.
Действительно, у Аристотеля можно прочесть (*Aristot. Polit.* III 8, 5, 1284b,
11–14):

οὐδὲ δὴ χοροδιδάσκαλος τὸν μείζον καὶ
κάλλιον τοῦ παντὸς χοροῦ φθεγγόμενον
ἑάσι συγχορεῦειν.

Учитель хора не допустит участво-
вать в хоре того, кто поет громче
и красивее всего хора.

Здесь подразумевается, опять-таки, общеизвестная мысль, согласно кото-
рой без ансамбля никакой хор не может состояться.

Такую же информационную «ценность» имеет и сообщение Филострата,
описывающего и комментирующего картину, называвшуюся Ὑμνήτριαι, что

ствуует цели [воспитания], но и [способствует] отдохновению» (ὅσα γὰρ ἀβλαβῆ τῶν
ἠδέων, οὐ μόνον ἀρμόττει πρὸς τὸ τέλος ἀλλὰ καὶ πρὸς τὴν ἀνάπαυσιν. — *Aristot. Polit.*
VIII 5, 1–2, 1339b, 25–27).

¹⁸⁸ Выпущенное здесь слово τρίτον («третье») не имеет непосредственного отноше-
ния к данному фрагменту, а лишь напоминает читателю, что содержание отрывка
излагает третье требование, которое необходимо учитывать тем, кто занимается пе-
нием.

¹⁸⁹ Буквально: «подражание». Но, как известно, в античном искусствознании τὸ
μίμημα («подражание») — это комплекс средств, при помощи которых создается вос-
произведение того, что происходит в действительности.

можно перевести как «Воспевательницы». На ней был изображен хор девушек, поющих гимны со старой наставницей (*Philost. Maior. Imag. II 1, 1–3*):

ᾄδουσι γὰρ αἱ παιῖδες, ᾄδουσι, καὶ ἡ διδάσκαλος ὑποβλέπει τὴν ἀπάδουσαν κροτοῦσα τὰς χεῖρας καὶ ἐς τὸ μέλος ἰκανῶς ἐμβιβάζουσα.

Поют юные; они поют, и наставница смотрит на ту, которая фальшивит¹⁹⁰, подхлопывая руками [ритм] она успешно вводит [её] в [нужное] звучание.

В данном случае «фальшивящая» хористка, судя по тексту, вносит разлад не в высотное звучание хора, а «выбивается» из ритма, поскольку наставница «подхлопыванием» вводит ее в ритм произведения. Субстантивированное причастие ἡ ἀπάδουσα (от глагола ἀπάδω — «отклоняться от пения», «отклоняться от песни») может предполагать оба варианта. Но этот комментарий Филострата к картине, содержащий общеизвестное положение, также относится к ансамблевой стороне исполнения и не открывает ничего нового в деталях хормейстерской работы хородидаскала.

Все это подтверждает невозможность современному музыкальному антиковедению понять хотя бы какие-то основополагающие принципы работы по певческо-вокальной стороне хороводов.

Правда, один из источников сообщает небольшую деталь из этой сферы знаний, однако она входит в противоречие не только со сложившимися представлениями, но и с объективными физиологическими нормами певческо-вокальной практики. Хотя этот источник известен многими экстравагантными утверждениями¹⁹¹, их также нельзя оставлять без внимания. Так, в трактате Псевдо-Аристотеля в двух различных параграфах можно прочесть одно и то же сообщение. В одном из них сказано (*Ps.-Arist. XI 22*):

Καὶ πάντας ἂν ἴδοιμεν τοὺς φωνασκοῦντας, οἷον ὑποκριτὰς καὶ χορευτὰς καὶ τοὺς ἄλλους τοὺς τοιοῦτους, ἔωθέν τε καὶ νήστεις ὄντας τὰς μελέτας ποιοῦμένους.

Мы можем видеть, что все, кто упражняют [свой] голос, — актеры, хороводы и другие подобные им, — занимаются упражнениями утром и будучи натощак.

В другом параграфе эта информация подтверждается (*Ibid. XI 46*):

...οὔτε γὰρ οἱ χοροὶ μελετῶσιν ἐξ ἀρίστου οὔτε οἱ ὑποκριταί, ἀλλὰ νήστεις ὄντες.

...ни хоры, ни актеры не репетируют¹⁹² после завтрака, [а только] будучи натощак.

Любой историк музыки приходит в недоумение от таких сообщений, поскольку хорошо известно, что излишняя пища перед выступлением недопустима, так как она «перекрывает» дыхание певца. Но столь же невозможно и утренняя вокальная работа без предварительного и умеренного приема пищи, ибо в этом случае певец лишается важной для пения энергии. Является ли метод, зафиксированный в приведенном источнике, характерным только для Античности? Нужно ли его рассматривать как один из редких экспериментов, свидетелем которого был автор процитированных текстов? Представляется, что эти и подобные вопросы остаются пока без ответа.

Итак, если к перечисленным и неудавшимся попыткам познать особенности всех сфер работы хородидаскала (певческо-вокального, хорового

¹⁹⁰ Дословно: «фальшивящую».

¹⁹¹ См. том I, гл. V, § 2.

¹⁹² Буквально: «не упражняются».

и музыкально-инструментального¹⁹³) добавить полное отсутствие материалов, касающихся хореографической области его деятельности, то станет окончательно ясно, что для изучения этой профессии история не сохранила никаких существенных свидетельств. Единственное, что можно констатировать: эта работа была крайне сложной и требовала не только широкого общехудожественного кругозора, совмещенного с основательными педагогическими навыками, но и знаний многочисленных деталей, касающихся особенностей каждого вида искусств, составлявших хоровод. Не случайно сохранилось свидетельство, показывающее, что иногда у хородидаскалов были помощники — «гиподидаскалы» (οἱ ὑποδιδάσκαλοι, см., например, *Plat. Ion.* 536b).

Что же касается «взаимосвязанности» дошедших до нас сведений о хородидаскалах с бытующими ныне хронологическими представлениями, то здесь существует одна загадка. В датированных памятниках V–IV веков до н. э. сохранилось девять имен хородидаскалов¹⁹⁴ и восемь имен из источников III–II веков до н. э.¹⁹⁵. В материалах же II–III веков выявлена группа четырех хородидаскалов¹⁹⁶. Значит, два столетия рубежа старой и новой эры оказываются неким «провалом» в этой исторической перспективе. Конечно, легче всего такой факт объяснить традиционно: не сохранились источники. Однако со строго научной точки зрения такое обоснование не может быть признано убедительным, и указанный «разрыв» является еще одним пробелом в истории античной музыки, причины которого необходимо будет рано или поздно установить.

§ 6

Границы музыкального дилетантства

Изложение материала этого параграфа целесообразно начать знакомством с воззрениями Античности на профессию музыканта. Высказывания на эту тему присутствуют в сочинениях авторов, отличавшихся взглядами

¹⁹³ Небезынтересно отметить, что один из музыкантов представлен в эпитафическом памятнике II века не только как «учитель гимнов и учитель хора» (ὑμνοδιδάσκαλος καὶ χοροδιδάσκαλος), но и в качестве кифариста. Это Марк Педукей Александр, критянин (Μ. Πεδουκάος Ἀλέξανδρος, Κρής. — *Στέφανης*, № 104). Не исключено, что среди хородидаскалов были и инструменталисты: кифаристы и авлеты.

¹⁹⁴ Пантакл (Παντακλῆς. — *Στέφανης* № 1992); Никострат (Νικόστρατος) — *Ibid.* № 1862); Лисиад, афинянин (Λύσιάδης Ἀθηναῖος. — *Ibid.* № 1575); Навплий (Ναύπλιος. — *Ibid.* № 1772); Памфил, агнунтец (Πάμφιλος Ἀγνούσιος. — *Ibid.* № 1985); Полизел, фиванец (Πολύζηλος Θηβαῖος; — *Ibid.* № 2097); Фидий Опунтский (Φειδίας Ὀπούντιος. — *Ibid.* № 2467); Филофрон, сын Филократа (Φιλόφρων Φιλοκράτου). — *Ibid.* № 2554); Харилай Локрский (Χαρίλαος Λοκρός. — *Ibid.* № 2612).

¹⁹⁵ В это число входят упомянутые выше певцы, ставшие впоследствии дидиаскалами хора. См. также Ксенотим, сын Терона, беотиец (Ξενότιμος Θήρωνος Βοιωτίας. — *Στέφανης* № 1909); Мераген, опунтиец (Μοιραγένης Ὀπού[ντιος]. — *Ibid.* № 1732); Проним, сын Диогейта, фиванец (Πρόνομος Διογείτονος Θηβαῖος. — *Ibid.* № 2148); Сосибий, афинянин (Σωσίβιος, Ἀθηναῖος. — *Ibid.* № 2343); Никократ, сын Аполлодора, афинянин (Νεικοκράτης Ἀπολλοδώρου, Ἀθηναῖος. — *SIG* 698).

¹⁹⁶ Мераген, сын Мерагена, филиец (Μοιραγένης Μοιραγένου Φυλάσιος. — *Στέφανης* № 1734); Фронт[ик], сын Фронтин[а], фокеец (Φροντι[κ]ος Φροντίνου, Φοκαεύς. — *Ibid.* № 2582); Ти(берий) Кл(авдий) Сотер (Τι. Κλ. Σωτήρ. — *Ibid.* № 2369); Аврелий Зосимиан, сын Гликона, теспиец (Αὐρήλιος Ζωσιμῖνος Γλύκωνος Θεσπιεύς. — *Ibid.* № 1037).

и жившими в самые различные исторические периоды. В этом вопросе они удивительным образом почти во всем единодушны. Встречающиеся изредка отклонения от общей точки зрения — лишь самые незначительные. Наиболее последовательно и систематизированно этот «коллективный» взгляд высказывал Аристотель. Поэтому формирование существовавших представлений об отношении к профессии музыканта лучше всего продемонстрировать словами этого знаменитого философа (*Aristot. Polit. VIII 7, 1, 1341b, 8–17*):

Ἐπεὶ δὲ τῶν τε ὀργάνων καὶ τῆς ἐργασίας ἀποδοκιμάζομεν τὴν τεχνικὴν παιδείαν (τεχνικὴν δὲ τίθεμεν τὴν πρὸς τοὺς ἀγῶνας ἐν ταύτῃ γὰρ ὁ πρᾶττων οὐ τῆς αὐτοῦ μεταχειρίζεται χάριν ἀρετῆς, ἀλλὰ τῆς τῶν ἀκούοντων ἡδονῆς, καὶ ταύτης φορτικῆς, διόπερ οὐ τῶν ἑλευθέρων κρίνομεν εἶναι τὴν ἐργασίαν, ἀλλὰ θητικωτέραν· καὶ βαναύσους δὴ συμβαίνει γίνεσθαι· πονηρὸς γὰρ ὁ σκοπὸς πρὸς ὃν ποιοῦνται τὸ τέλος· ὁ γὰρ θεατῆς φορτικὸς ὡς μεταβάλλειν εἴωθε τὴν μουσικὴν, ὥστε καὶ τοὺς τεχνίτας τοὺς πρὸς αὐτὸν μελετῶντας αὐτοὺς τε ποιούς τινὰς ποιεῖ καὶ τὰ σώματα διὰ τὰς κινήσεις).

Следовательно, мы отвергаем профессиональное обучение на инструментах и [само это] ремесло. Мы допускаем [такую] профессиональную [подготовку только] для агонов, но при этом его¹⁹⁷ успех достигается не достойным способом¹⁹⁸, ради удовольствия слушателей и этой необразованной [толпы]. Поэтому мы не считаем, что эта работа для свободнорожденных, а она больше наемная, и получается, что они становятся ремесленниками. Ведь цель, для которой осуществляется исполнение, — негодная, поскольку низкая культура слушателя¹⁹⁹ имеет обыкновение изменять музыку, так как профессионалы [работают] «под него» и сами изменяются и [это также касается их] телодвижений.

Основные претензии, предъявляемые здесь профессии музыканта, фактически заключаются в том, что его работа приносит не пользу, а удовольствие, которое полностью регулируется низкопробными вкусами слушателей. В результате музыкант словно выполняет работу наемника и поэтому он не более, чем ὁ βαναύσος — «ремесленник». При этом нужно иметь в виду, что в древности термин «ремесленник» воспринимался совершенно иначе, чем в наше время, где это весьма уважаемая профессия, поскольку ею занимаются люди, обладающие «ремеслом». В эпоху же Античности нередко можно встретить в качестве синонимов βαναύσος καὶ ἀνελεύθερος («ремесленный и низменный») или βαναύσος καὶ ἄχρηστος («ремесленный и бесполезный») ²⁰⁰. Поэтому, по сложившимся тогда представлениям, свободнорожденному и уважаемому человеку не следовало приобретать «ремесло» профессионала. Но если он все же имеет некое пристрастие к музыке, то ею не следует заниматься как будущей профессией (*Ibid. VIII 6, 4, 1341a, 5–17*):

Φανερόν τοίνυν ὅτι δεῖ τὴν μάθεσιν αὐτῆς μήτε ἐμφοδίζειν πρὸς τὰς ὑστερον πράξεις, μήτε τὸ σῶμα ποιεῖν βαναύσον καὶ

Итак, ясно, что обучение [музыке] не должно мешать деятельности [наступающей] позже, не должно делать

¹⁹⁷ То есть музыканта-исполнителя.

¹⁹⁸ Именно так показалось целесообразным в данном контексте перевести οὐ χάριν.

¹⁹⁹ Буквально: «некультурность слушателя» (ὁ γὰρ θεατῆς φορτικός).

²⁰⁰ *Дворецкий И. Х.* Древнегреческо-русский словарь. Т. I. М., 1958. С. 287.

ἄχρηστον πρὸς τὰς πολεμικὰς καὶ πολιτικὰς ἀσκήσεις, πρὸς μὲν τὰς χρήσεις ἤδη, πρὸς δὲ τὰς μαθήσεις ὕστερον. συμβαίνοι δ' ἂν περὶ τὴν μάθησιν, εἰ μήτε τὰ πρὸς τοὺς ἀγῶνας τοὺς τεχνικοὺς συντείνοντα διαπονεῖν, μήτε τὰ θαυμασία καὶ περιττὰ τῶν ἔργων, ἃ νῦν ἐλήλυθεν εἰς τοὺς ἀγῶνας ἐκ δὲ τῶν ἀγῶνων εἰς τὴν παιδείαν.

человека профессионалом²⁰¹, бесполезным для военного дела и гражданской жизни, а также для использования не [только] в данное время²⁰², но также для обучения впоследствии. [Это] могло бы применяться при обучении, если бы методы активных упражнений были направлены не на агоны, не [ради] восторгов [публики] и излишеств [профессиональных] приемов, которые ныне проникли на агоны, а из агонов — в воспитание.

Самое главное обвинение, выдвинутое против музыкального профессионализма в этой тираде, сводится к тому, что он бесполезен для военного дела и гражданской жизни — наиболее важных сфер деятельности. Аристотель и все его современники были убеждены (Ibid. VIII 4, 5, 1339a, 39–40):

εἰ δὲ δεῖ τὰ τοιαῦτα διαπονεῖν αὐτοῦς, καὶ περὶ τὴν τῶν ὄψων πραγματεῖαν αὐτοῦς ἂν δέοι παρασκευάζειν.

если уж нужно чтобы [юноши] усердно упражнялись в тех [делах, с которыми им придется сталкиваться в жизни]²⁰³, то следовало бы их подготовить и к занятию по покупке удовольствия.

Ведь с житейской точки зрения это несравненно более важная деятельность, чем музицирование.

Конечно, все хорошо понимали, что нельзя ждать больших успехов в музыке от «тех, кто занимается [ею] лишь столько времени [сколько отводится] на обучение» (τῶν τοσοῦτον χρόνον ἐπιμελουμένων ὅσον πρὸς μάθησιν μόνον. — Ibid. VIII 4, 5, 1339a, 37–38). Смысл этого замечания сводится к тому, что приобщающийся к музыке, в результате обучения мог бы судить, «какие из мелосов хорошие, а какие — нехорошие» (τὰ χρηστὰ καὶ τὰ μὴ χρηστὰ τῶν μελῶν. — Ibid. VIII 5, 6, 1339b, 3–4). Критерии же «хорошего» и «нехорошего» не шли далее уже рассмотренных в предыдущем параграфе соответствий конкретным стилям.

При существовании таких воззрений естественно возникал вопрос: если для любителей важно определять качество мелосов и ритмов, то до каких пределов нужно обучаться музыке, чтобы приобрести такие знания? Эта проблема всегда стояла перед учащимися и их родителями (Ibid. VIII 6, 2–3, 1340b, 41–1341a, 3):

...οὐ χαλεπὸν λῦσαι σκεψαμένους μέχρι τε πόσον τῶν ἔργων κοινωνητέον τοῖς πρὸς ἀρετὴν παιδευομένοις πολιτικὴν, καὶ ποίων μελῶν καὶ ποίων ῥυθμῶν κοινωνητέον,

...интересующимся не трудно выяснить, до какого [предела] в занятиях необходимо изучать [музыку] тем, кто воспитывается по [принципам]

²⁰¹ Очевидно, автор русского перевода «Политики» Аристотеля не мог «справиться» с появившимся в тексте τὸ σῶμα («тело», «человек», «жизнь») и это вынудило его дать достаточно пространное построение: «...не должны обращать его в физическом отношении в ремесленника» (Аристотель. Политика. С. 639).

²⁰² Буквально: «сейчас».

²⁰³ К сожалению, без этой вставки русский перевод теряет связь с идеей, высказываемой Аристотелем.

ἔτι δὲ ἐν ποίοις ὀργάνοις τὴν μάθησιν ποιητέον, καὶ γὰρ τοῦτο διαφέρειν εἰκόσ.

гражданского благородства, а также к каким мелосам и к каким ритмам [им] необходимо приобщаться, а еще на каких инструментах [их] нужно обучать, поскольку это естественно [может] беспокоить [родителей].

Конечно, ответов на первую половину поставленных вопросов в источниках невозможно обнаружить. Ведь предел, до которого мог пойти в освоении какого-либо инструмента любитель музыки, решал он сам и, возможно, при явной или скрытой реакции ближайшего окружения. В абсолютном большинстве случаев для всех таких учеников владение инструментом ограничивалось, как уже указывалось, умением аккомпанировать собственному пению при исполнении популярных песенок. Причем, согласно косвенным и прямым сообщениям, уровень таких «бряцаний» был крайне низким. В источниках удалось найти лишь единичный случай, когда любитель выделялся своим исполнением из общей массы музицирующих. Отношение общества к нему было весьма показательным.

Так, Гай Саллюстий Крисп сообщает о некой римской матроне Семпронии (Sempronia), которая была «образована в греческой и латинской учености, [а также могла] бряцать и танцевать элегантее, чем это необходимо для скромной [женщины]» (...litteris Graecis Latinis docta, psallere et saltare elegantius quam necesse est probae. — *Sal. Cr. Cat.* 25, 2). Такова была реакция окружающих, неодобрительно относившихся к человеку, если он своим умением играть приближался к профессиональному уровню. Причем, показательно, что подобная тенденция сохранялась до конца Античности. Ведь этот же рассказ Саллюстия спустя шесть столетий был повторен Макробием. При этом весьма симптоматично, что он добавляет от себя заключительную фразу, в которой проявляется все то же самое негативное отношение (*Macrob. Saturn.* III 14, 5):

Quid enim ait Salustius: Psallere saltare elegantius quam necesse est probae? adeo et ipse Semproniam reprehendit, non quod saltare sed quod optime scierit.

Ведь почему Саллюстий говорит: «Псалировать [и] танцевать [она умела] искуснее, чем [это] необходимо скромной [женщине]»? Впрочем, он сам укорял Семпронию не за то, что она танцевала, а что умела [это делать] очень хорошо.

Следовательно, в сознании общества существовал какой-то особый предел в освоении инструмента, через который переступить было нежелательно.

Действительно, у любителей выбор среди струнных инструментов всегда падал на лиру, поскольку овладение любой из остальных разновидностей этой группы было связано с большими трудностями. Когда Аристотель рассказывал, как и почему эллины отказались от использования в педагогике авлоса²⁰⁴, он также сообщил следующее (*Aristot. Polit.* VIII 6, 6–7, 1341a, 39–1341b, 1):

ὁμοίως δὲ καὶ πολλὰ τῶν ὀργάνων τῶν ἀρχαίων, οἷον πηκτίδες καὶ βάρβιτοι καὶ-

То же самое²⁰⁵ [коснулось] и многих древних инструментов — как пектид,

²⁰⁴ См. § 2 настоящей главы, где приведен фрагмент — *Aristot. Polit.* VIII 6, 6–7, 1341a, 30–1341b, 1.

²⁰⁵ То есть понимание трудностей при стремлении овладеть рядом инструментов.

τὰ πρὸς ἡδονὴν συντείνοντα τοῖς ἀκούουσι τῶν χρωμένων, ἑπτάγωνα καὶ τρίγωνα καὶ σαμβῶκαι, καὶ πάντα τὰ δεόμενα χειρουργικῆς ἐπιστήμης.

барбитонов и тех, которые волнуют слушателей сладостью [звучания], — гептагоны²⁰⁶, тригоны и самбики, а также всех, [других] требующих исполнительского мастерства²⁰⁷.

Что же касается духовых инструментов в сфере непрофессиональной музыкальной педагогики, то речь всегда шла исключительно об авлосе и всем были хорошо известны многочисленные причины, по которым он не допускался в эту область²⁰⁸. К подобным распространенным взглядам Аристотель добавил и свой собственный аргумент: «обучение авлесису²⁰⁹ не способствует [развитию] мышления» (πρὸς τὴν διάνοιαν οὐθὲν ἐστὶν ἡ παιδεία τῆς αὐλήσεως. — *Ibid.* VIII 6, 7, 1341b, 6–7). Не случайно Аристотель приводит популярное в его время сопоставление, когда «сравнивают, например, авлетта с обезьяной, а близорукого — с подмоченным светильником» (εἰκάζουσι δὲ οὕτως, οἷον πιθήκῳ αὐλητῆν, λύχνῳ ψακαζομένῳ [εἰς] μύωπα. — *Aristot. Rhet.* III 11, 1413a, 12–13).

Причем, аналогичного мнения придерживался не только Аристотель. Афиней приводит стих неизвестного автора с весьма многозначительным содержанием (*Athen.* VIII 337f, § 18):

ἀνδρὶ μὲν αὐλητῆρι θεοὶ νόον οὐκ ἐνέφυσαν,
ἀλλ' ἅμα τῷ φυσῆν χά νόος ἐκπέταται.

Боги ума не вдохнули мужу-авлету,

Но одновременно с вдуванием был выдуван [его] разум.

Во всяком случае трудно вспомнить какое-либо сообщение о том, что кто-то из любителей играл на авлосе. Конечно, такие факты могли быть, но коль скоро они не зарегистрированы в источниках, то это самый очевидный показатель отношения к данному инструменту.

Теперь, когда рассмотрены воззрения Аристотеля, отражающие положение двух сфер музыкального образования в античном обществе (любительского и профессионального), появляется возможность ознакомиться с выводом, к которому пришел философ, а вместе с ним не только его современники, но и потомки (*Aristot. Polit.* VIII 7, 5, 1342a, 1–4):

φανερὸν ὅτι χρηστέον μὲν πάσαις ταῖς ἀρμονίαις, οὐ τὸν αὐτὸν δὲ τρόπον πάσαις χρηστέον, ἀλλὰ πρὸς μὲν τὴν παιδείαν ταῖς ἠθικωτάταις, πρὸς δὲ ἀκρόασιν ἐτέρων

Ясно, что необходимо применять все стили, однако всеми [ими] следует пользоваться не одним и тем же способом. Для воспитания — самими

²⁰⁶ То есть «семиугольники». Никаких других сообщений об этом инструменте не существует. А предположение, что это могла быть некая «семиугольная арфа» (*West M. L. Ancient Greek Music. Oxford, 1992. P. 78*), ничем не подтверждается (не говоря уже о том, что инструмента с таким названием Античность вообще не знала). Поэтому другие исследователи ограничиваются только тем, что регистрируют высказывание Аристотеля (см., например: *Michaelides S. Op. cit. P. 134*). Не исключено, что под термином «гептагон» (ἑπτάγωνον) в тексте Аристотеля подразумевается обычный семиструнный инструмент, название которого «перестроено» в форме подражания упомянутому в этом же фрагменте «тригону» (τρίγωνον).

²⁰⁷ Буквально: «хирургического знания». О термине ἡ χειρουργία см. § 2.

²⁰⁸ См. § 2.

²⁰⁹ «Авлесис» (ἡ αὐλήσις) — либо сочинение для солирующего авлоса, либо сам творческий акт игры на солирующем авлосе. См. гл. III, сноску 24; гл. IV, § 3.

χειρουργούντων καὶ ταῖς πρακτικαῖς καὶ
ταῖς ἐνθουσιαστικαῖς.

нравственными, но при слушании
других [исполнителей], освоивших
[музыку] профессионально и обла-
дающих практическими навыками,
приводящими [слушателей] в вос-
торг.

Первая половина этого совета, завершающего всю аристотелевскую концепцию, касающуюся использования музыкальных стилей, ясна. Анализ всего, что связано с педагогической деятельностью Дамона, вполне открыто демонстрирует это. Вторая половина рекомендации Аристотеля со всей очевидностью указывает на то, что, несмотря на все пороки, с которыми связаны профессиональные музыканты, слушать музыку нужно в их исполнении, а не в любительском. Ведь именно они, как указывает Аристотель, обладают необходимой для должного исполнения «хирургией» и представляют собой χειρουργούντων (буквально: «хирургирующих», владеющих навыками «рукодействия»). Поэтому в предлагаемом здесь переводе данное причастие представлено описательно, как «освоивших [музыку] профессионально». Второе из двух заключительных субстантивированных прилагательных, завершающих фрагмент (καὶ ταῖς ἐνθουσιαστικαῖς, от глагола ἐνθουσιάζω — «неистовствовать», «находиться в иступлении», «восторгаться», «быть одержимым божеством»), очевидно, еще содержит в себе отголоски архаики, когда музыканты во время исполнения считались «теми, которые боговдохновенные», то есть одухотворены музами, Аполлоном или даже Дионисом. Но в данном тексте, созданном уже в эпоху «высокой классики», это слово характеризовало исполнителей-профессионалов, приведших в восторг слушателей, чего в представлении современников Аристотеля не могли добиться своей игрой любители.

§ 7

Профессиональное обучение кифаристике и авлетике

Обучение на музыкальных инструментах являлось той педагогической работой, которой занимались исключительно музыканты-профессионалы, не оставившие после себя никаких письменных материалов. Поэтому сохранившиеся сведения, касающиеся этой области педагогики, представляют собой не более чем изложение дилетантских воззрений, написанных авторами, далекими от самого процесса обучения. Однако у музыкального антиковедения нет другого выхода, как заняться их исследованием, вне зависимости от того, какие выводы, в конечном счете, будут получены.

Приступая к такому анализу, нужно прежде всего иметь в виду особенность преподавания игры на любом инструменте, которая присутствует во все исторические эпохи: как при любительском, так и профессиональном обучении используются в основном одни и те же методики. Разница заключается только в своеобразии их применения и в специфике самого инструмента. При любительском варианте они приобретают более облегченную форму, и получающийся результат соотносится только с самыми общими критериями, способными удовлетворить невзыскательного слушателя. При профессиональном обучении те же самые методики реализуются предельно строго и достигнутый уровень исполнения оценивается по самым высоким

требованиям. Поэтому при изучении сохранившихся разрозненных сведений об этой сфере отсутствует принципиальная разница, из какой формы они заимствованы — любительской или профессиональной.

Однако знакомство с этой областью следует начать с несколько иной стороны. Нужно отметить, что во времена Платона достаточно ясно были отделены специальности: изготовитель струнного инструмента и музыкант-исполнитель. Как уже отмечалось, такая дифференциация нашла отражение еще в мифологии²¹⁰. Вместе с тем Платон довольно подробно останавливается на данной теме (*Plat. Euthyd.* 289c):

Πολλοῦ ἄρα δεῖ, ὡς ἔοικεν, ἡμᾶς λυροποιοῦς δεῖν εἶναι καὶ τοιαύτης τινός ἐπιστήμης ἐπιβόλους. ἐνταῦθα γὰρ δὴ χωρὶς μὲν ἡ τοιοῦσα τέχνη, χωρὶς δὲ ἡ χρωμένη, διήρηται δὲ τοῦ αὐτοῦ περὶ ἡ γὰρ λυροποιικὴ καὶ ἡ κιθαριστικὴ πολὺ διαφέρειτον ἀλλήλοιιν.

Значит, как представляется, совершенно не нужно, чтобы мы стремились стать мастерами по изготовлению лир и владели неким таким умением. Ибо здесь отдельно [существует] такое ремесло, и отдельно — исполнение²¹¹ [на инструменте]. Этим отличается [казалось бы] одно и то же [дело, поскольку] изготовление лир и кифаристика весьма различны между собой²¹².

Такое обсуждение во времена классики может служить косвенным свидетельством того, что указанное разделение еще не всеми было осознано. Значит, и в реальной жизни не исключены были случаи совмещения в одном лице мастера по производству инструментов и музыканта-исполнителя.

Упоминание же «дидаскалов кифаристов» (οἱ διδασκάλοι τῶν κιθαριστῶν) встречается довольно часто в самых различных сферах жизни, начиная от многочисленных эпиграфических сообщений об агонах и кончая рассказами о занятиях кифаристикой знаменитых людей. Одним из веских аргументов, подтверждающих, что учителя кифаристики выполняли определенную роль в музыкальном образовании античного общества, является упоминание Платоном этой специальности в его представлениях о «справедливом государстве»: «Нам кажется, что кифаристам ... нужно уделить подобающее место в воспитании» (Τοῖς κιθαρισταῖς μὲν τοίνυν ἡμᾶς δοκῶ ... τὸ προσήκον νεῖμαι τῆς τε διδασκαλίας. — *Plat. Leg.* VII 812b). Он считал, что три года, отпущенные для освоения инструмента, недостаточны, поскольку «из-за поспешности [приобретенные навыки] забываются (ἐκλήψεσθαι διὰ τάχους. — *Ibid.* VII 812e). Был ли этот срок общепринятым для обучения кифаристике или таково мнение только Платона? Во всяком случае его точка зрения не могла радикально отличаться от той, которая была распространена в его время. Поэтому ее можно рассматривать как некую «срединную» продолжительность для освоения струнного инструмента, бытовавшую во времена классики. Название «кифаристика» очевидно возникло в результате того, что кифара была самым усовершенствованным из них и потому могла служить неким ярким воплощением целого «семейства».

²¹⁰ См. гл. I, § 2.

²¹¹ Буквально: «использование».

²¹² Следует еще раз напомнить, что под термином «кифаристика» подразумевалось исполнение на любом струнном инструменте, а не только на кифаре.

Среди популярных представлений, касавшихся обучения на кифаре, существовало уже приводившееся мнение²¹³, что «те, которые впервые учатся кифарить, портят лиру» (Οἱ δὲ δῆπου τὸ πρῶτον μαθάνοντες κιθαρίζειν καὶ τὰς λύρας λυμαίνονται. — *Xenoph. Oecon. II 13*)²¹⁴. Возможно, автор этого сообщения был сам свидетелем такого случая. Но трудно сказать, насколько подобные явления были распространены.

Не было секретом, что перед тем, как начать музицировать, необходимо было настроить инструмент. Поэтому тот же автор, повествуя об одном эпизоде, рассказывает как «мальчик кифарил, [предварительно] настроив лиру по авлосу» (συνηρμοσμένη τῇ λύρᾳ πρὸς τὸν ἀυλὸν ἐκίθαρσεν ὁ παῖς. — *Xenoph. Sympos. III 1*).

Вообще же об основном методе обучения Платон высказался следующим образом (*Plat. Theat. 206b*):

Ἐν δὲ κιθαριστοῦ τελέως μεμαθηκέναι μῶν ἄλλο τι ἦν ἢ τὸ τῷ φθόγγῳ ἐκάστω δύνασθαι ἐπακολουθεῖν, ποίας χορδῆς εἶη

Серьезно обучаться у кифариста разве нечто иное, чем приобрести возможность следить за каждым звуком и [определять] какой струной он издается.

Такое мнение могло сложиться только у того, кто был свидетелем или сам делал первые шаги по освоению инструмента, но на этом прекратил свое музыкальное образование. Действительно, в начале ученического пути нужно не столько «следить» (ἐπακολουθεῖν), сколько «слушать» (ἀκούειν) каждый звук и понять на какой струне его можно извлечь. Но потом, в процессе дальнейшего обучения, после приобретения соответствующих навыков, которые совершаются уже автоматически, такой метод уходит на «задний план», а возникают новые более сложные задачи.

Сам философ и его современники прекрасно понимали, что основу обучения кифаристике составляют «упражнения», без активного применения которых музыкант-исполнитель не может состояться. Эти мысли Платон вкладывает в уста Сократа, ведущего беседу с молодыми людьми, Филебом и Протархом. Речь заходит об искусствах, в которых, по словам Сократа, «совершенство достигается упражнением и трудом» (μελέτῃ καὶ πόνῳ ῥώμην ἀπειργασμένης) (*Plat. Phileb. 56a*):

Οὐκοῦν μεστή μὲν πού μουσικῆ πρῶτον, τὸ ξύμφωνον ἀρμόττουσα οὐ μέτρον ἀλλὰ μελέτης στοχασῶν καὶ ξύμπασα αὐτῆς κιθαριστικῆ, <οὐ>²¹⁵ τὸ μέτρον ἐκάστης χορδῆς τῷ στοχάζεσθαι φερομένης

Разве как-то не полна [этим²¹⁶] прежде всего музыка, организующая созвучность не [точным] измерением, а применением упражнения. Да и вся ее²¹⁷ кифаристика²¹⁸, добивающаяся

²¹³ См. § 2 данной главы.

²¹⁴ Для сохранения элементарных норм стиля изложения при «внедрении» этой цитаты в текст пришлось оставить без перевода δῆπου («вероятно»).

²¹⁵ Вставка моя (Е. Г.). См. сноску 218.

²¹⁶ То есть «упражнением и трудом».

²¹⁷ Имеется в виду музыка, областью которой является как кифаристика, так и авлетика (см. следующую сноску).

²¹⁸ В тексте — ἀυλική («авлетика»). Это явное недоразумение, поскольку речь идет о «струне» (ἢ χορδῆ). Да и вообще в данном контексте авлетике нечего делать. Кроме того, содержание явно указывает на то, что во второй части предложения выпущено повторение отрицания <οὐ> τὸ μέτρον. Предлагаемый перевод выполнен с учетом всех этим замечаний.

θηρέουσα, ὥστε πολὺ μεμιγμένον ἔχειν
τὸ μὴ σαφές, σμικρὸν δὲ βέβαιον.

[результатов] <не> измерением ка-
ждой струны, а применением [цели]
направленного [упражнения], отчего
она имеет много путанного, недосто-
верного и мало надежного.

В этом фрагменте проявляется Платон-пифагореец, признающий, что в музыке все должно быть осуществлено при помощи измерения, а не чувствами, которым не следует доверять, поскольку они вводят в заблуждение и приводят к множеству неточностей²¹⁹. То же самое отношение у пифагорейцев было и к столь важному для музыканта слуху. По мнению, изложенному в приведенном фрагменте, этот недостаток обучения, проявляющийся в музыке из-за главенства чувств, создает «много путанного, недостоверного и мало надежного». По логике Платона, применяемые музыкантами упражнения основываются на слухе и поэтому влекут за собой негативные последствия.

Далекий от музыки Платон не понимал, что каждое учебное задание, которое он называет «упражнением» (ἡ μελέτη), имеет определенную цель, являющуюся конкретной ступенью к овладению каким-то навыком. А ее достижение осуществляется благодаря тому, что результат упражнения должен контролироваться слухом. Поэтому его развитие в музыкальной педагогике во все времена являлось важнейшей задачей²²⁰. Без этого не могло состояться и обучение кифаристике. Но отсутствие специальных знаний у философа не позволяло ему понять этого. Такие как он воспринимали упражнения как некую данность, издавна существующую в музыкальной педагогике, не задумываясь над их целенаправленностью. Даже когда Ксенофонт ведет разговор о себе, в котором активно участвует ручной труд, он настаивает на «необходимости упражнения, чтобы рука, как у кифаристов, подчинялась рассудку» (μελέτης δεῖται, ὥσπερ τοῖς κιθαρίσταῖς ἡ χεῖρ, ὅπως δύνηται ὑπερετεῖν τῇ γνώμῃ. — *Xenoph. Oecon.* XVII 7). У музыканта же движение рук и пальцев должны регулироваться не только рассудком, но и слухом.

Существует еще один очень важный фрагмент записи Платона, посвященный обучению кифаристике (*Plat. Leg.* VII 812d–e):

...δεῖ χάριν τοῖς φθόγγοις τῆς λύρας
προσρῆσθαι, σαφηνείας ἕνεκα τῶν χορ-
δῶν, τὸν τε κιθαρίστην καὶ τὸν παιδευό-
μενον, ἀποδιδόντας πρόσχορδα τὰ φθέγ-
ματα τοῖς φθέγμασι: τὴν δ' ἑτεροφωνίαν
καὶ ποικιλίαν τῆς λύρας, ἄλλα μὲν μέλη
τῶν χορδῶν ἰεῖσῶν, ἄλλα δὲ τοῦ τὴν
μελωδίαν ξυυθέντος ποιητοῦ, καὶ δὴ καὶ
πυκνότητα μανότητι καὶ τάχος βραδυτήτι
καὶ ὀξύτητα βαρύτητι ζύμφωνον καὶ ἀν-

...должно стремиться посредством
звуков лиры (благодаря точности
[ее] струн), чтобы кифарист и обу-
чаемый [им ученик] сопоставляли
[свои] звуки со звуками [лиры]. Ведь
многозвучие и разнообразие [струн]
лиры (когда звучание бряцающих
струн — одно, а сочиненная компо-
зитором вокальная партия²²¹ — иное)
способствуют тому, что, напряжен-

²¹⁹ Подробнее об этом см.: Герцман Е. Пифагорейское музыкознание. С. 78–89.

²²⁰ Даже пифагорейцы, провозглашавшие идею о беспомощности слуха при изучении музыки, не могли полностью отказаться от его помощи. Это убедительно доказывает пифагорейская методика «Деления канона». См. там же. С. 285–296.

²²¹ Как известно ἡ μελωδία первоначально была определением «пения». Подробнее об этом см.: Герцман Е. «Мелодия» в музыкознании Древней Эллады // Временник Зубовского института. 1 (12). Российский институт истории искусств. СПб., 2014. С. 7–25. В цитируемом отрывке Платона явное противопоставление «звучаний» (τὰ μέλη) инструмента и ἡ μελωδία. Именно поэтому данный термин переведен здесь как «вокальная партия».

τίφωνον παρεχομένους, καὶ τῶν ῥυθμῶν
ὡσαύτως παντοδαλὰ ποικίλματα προσ-
αρμόττοντας τοῖσι φθόγγοις τῆς λύρας.

ность [противопоставляется] разре-
женности, скорость — медленности,
высота — низине, а симфонность —
антифонности. Точно так же разно-
образные структуры ритмов подстраи-
ваются под звуки лиры.

Анализ этого текста помогает понять, как представляли процесс обучения кифаристике во времена Платона те, кто наблюдали за ним «со стороны» и не участвовали в этом процессе.

В приведенном отрывке можно выделить два тематических раздела.

Первый достаточно простой, представляющий своеобразную картину урока у кифариста: напротив друг друга сидят учитель и ученик, который, глядя на руки своего наставника, старается повторять то же самое на своем инструменте. Очевидно, при отсутствии такого серьезного помощника в музыкальном обучении, как нотация, подобный метод передачи профессиональных навыков от учителя к ученику был возможен. Но, конечно, он должен был осуществляться при самом активном участии слуха. В целом же, не исключено, что представленная в процитированном тексте «сцена» действительно передает внешнюю сторону урока.

Во втором разделе приведенного фрагмента внимание сосредоточено на трудностях, стоящих на пути приобретения опыта по созданию аккомпанеента для пения. Возникающий в таких случаях дуэт инструментального сопровождения и вокалиста представлен здесь противопоставлением, с одной стороны, «звучанием бряцающих струн» (μέλη τῶν χορδῶν ἰείσῶν), а с другой — «сочиненной композитором вокальной партии» (τοῦ τῆν μελωδίαν ξυνθέντος ποιητοῦ). Таким образом указывается на необходимость согласования этих двух аспектов музыкального материала. Интересно обратить внимание, что автор (ὁ ποιητής), то есть композитор, представлен здесь только как сочинитель мелодии песни. Поэтому вполне возможно, что «звучание бряцающих струн» рассматривается как музыка, которую должен создать кифарист или лирист.

В анализируемом тексте признается, что на пути создания инструментального сопровождения вокальной мелодии существует ряд трудностей, требующих согласования целой серии противоположностей:

πυκνότης	напряженность	—	μανότης	разряженность
τάχος	быстрота	—	βραδυτήτι	медленность
ὀξύτης	высота	—	βαρύτης	низина
σύμφωνον	симфонность	—	ἀντίφωνον	антифонность

Перевод трех из четырех этих категорий в плоскость музыкальных понятий в контексте платоновского фрагмента не составляет особого труда.

Противопоставление «быстроты» и «медленности» — это не сопоставление разных темпов, поскольку музыкальный материал сопровождения и солиста должен исполняться в едином темпе. Если эту пару противоположностей Платон понимал иначе, то вообще нет смысла обсуждать ее, так как в этом случае выявляется полное отсутствие у автора текста элементарных знаний, необходимых для обсуждения данной проблемы. Но здесь возможен также другой вариант, предполагающий, что речь идет о различном количестве звуков, издаваемых певцом и инструменталистом в течение одной и той же музыкальной длительности. Ведь при дилетантском подходе к этому явлению партия одного ансамблиста, исполняющего в период продолжительного

звучания конкретной временной единицы больше звуков, может трактоваться как воплощение «быстроты», тогда как у исполняющего меньшее их число — «медленности». Несмотря на все условности такой постановки вопроса, нужно признать, что внимание к подобному сопоставлению не лишено смысла, так как дает возможность будущему инструменталисту-исполнителю и, одновременно, композитору — учитывать это обстоятельство и реализовать его особенности в непосредственной связи с художественным образом.

Значительно проще понимание упомянутого в тексте противопоставления «высоты» и «низины», что в античном музыкознании всегда трактовалось как согласованность высоких и низких звуков. Представляется, что семантика этого противостояния могла подразумевать разновременное или одновременное сопряжение звуков различной высоты в зависимости от получаемого результата, который мог быть «симфонным» или «диафонным»²²². Во всяком случае совершенно очевидно, что при создании инструментального сопровождения вокальной партии это одна из важнейших проблем, так как затрагивает «гармонию», необходимую между участниками ансамбля. Причем здесь термин «гармония» можно понимать и в античном, и в современном значениях.

Непонятным оказывается противопоставление «симфонности» (τὸ σύμφωνον) и «антифонности» (τὸ ἀντίφωνον). Не вдаваясь сейчас в подробности этой музыкально-теоретической проблемы²²³, отметим, что первый термин, использовавшийся в античной теории как существительное и почти всегда только в женском роде (ἡ σύμφωνία), подразумевал ряд конкретных интервалов: кварту, квинту, октаву, ундециму, дуодециму и двойную октаву. Поэтому весьма опасно отождествлять семантику ἡ σύμφωνία с τὸ σύμφωνον²²⁴. Это опасение усиливается, если учитывать, что в наследии Платона практически невозможно обнаружить следов знания науки о музыке даже в ее пифагорейской трактовке (хотя он заимствовал у последователей Пифагора многие свои воззрения, не относящиеся к музыке). Более того, в сохранившихся пифагорейских музыкально-теоретических штудиях, с которыми мог быть знаком Платон, отсутствует противопоставление τὸ σύμφωνον и τὸ ἀντίφωνον. Что же касается термина τὸ ἀντίφωνον, то среди датированных памятников музыкознания он впервые появляется только в трактате автора III века Порфирия (*Porph. In Harm. Ptol. comm. P. 104*):

ὅταν ἐκ δυεῖν ἀποδέδωται δύναμις ὅσπερ ἀπὸ τοῦ ἐνός. διὸ καὶ ἀντίφωνοι οἱ φθόγγοι λέγονται.

когда [интервал состоит] из двух [звуков, то его] звучание²²⁵ воспринимается словно [исходящее] от одного [звука]; поэтому они называются антифонами.

Яснее эту мысль высказал более поздний ученый Гауденций: «меса — антифон по отношению к прослаббаноменосу» (μέσην τὸν πρὸς τοῦτον ἀντίφωνον [scil. προσλαβανόμενος]. — *Gaud. Isag. 20*). Таким образом, термин «антифон» в позднем античном музыкознании обозначал интервал октавы²²⁶.

²²² Об этих разновидностях, то есть о «симфонии» и «диафонии», см. том I, гл. IV, § 1 «Г».

²²³ Подробнее о ней см. том I, гл. IV, § 3 «и».

²²⁴ Этим обстоятельством обусловлен и предложенный перевод, где используются не традиционные образования «симфония» и «антифония», а «симфонность» и «антифонность».

²²⁵ Буквально — «значение».

²²⁶ Здесь не упоминаются странные мысли об τὸ ἀντίφωνον, изложенные у Псевдо-Аристотеля (*Ps.-Arist. XIX 7; XIX 13; XIX 16*), поскольку этот источник (во вся-

Итак, если даже допустить, что Платон, живший на много столетий раньше появления в античной науке о музыке термина τὸ ἀντίφωνον, подразумевал также октаву, то вновь возникает некая бессмыслица, поскольку получается, что октава могла квалифицироваться и как «симфония», и как «антифон»²²⁷.

Во всяком случае все говорит о том, что обучение кифаристике предполагало и приобретение навыков сочинения аккомпанемента к вокальным мелодиям. При отсутствии нотации такая область в кифаристической педагогике вполне закономерна. Ведь когда нет нотной записи вокальной и инструментальной партий, то первая осваивается слухом певца, а вторая должна при каждом новом аккомпаниаторе создаваться заново. Это обстоятельство и стало причиной необходимости приобретения импровизаторско-композиторских навыков в системе обучения кифаристике.

Таков небольшой комплекс сохранившихся свидетельств, на основании которых нужно сформировать представление об античной педагогике для овладения струнными инструментами.

§ 8

Авлетическая педагогика

Еще меньше уцелело материалов, способных продемонстрировать хотя бы некоторые особенности авлетической педагогики. Дошедшие до нас сведения, к сожалению, получены из сочинений авторов, имеющих лишь косвенное отношение к ней (а зачастую — никакого), либо связаны с освещением событий, происходящих после обучения. Данные же, способные показать непосредственное приобщение к игре на авлосе, а также соответствующие методы и учебные задачи, — отсутствуют.

Например, как и в кифаристике здесь регистрируется разграничение функции авлета и мастера по производству авлосов. Это становится ясно из фрагмента текста Платона (*Plat. Resp. X 601d–e*):

...αὐλητῆς που αὐλοποιῶ ἐξαγγέλλει
περὶ τῶν αὐλῶν, οἱ ἂν ὑπηρετῶσιν ἐν τῷ
αὐλεῖν, καὶ ἐπιτάξει οἷος δεῖ ποιεῖν, ὁ δ'
ὑπηρετήσῃ.

Οὐκοῦν ὁ μὲν εἰδὼς ἐξαγγέλλει περὶ
χρηστῶν καὶ πονηρῶν αὐλῶν, ὁ δὲ
πιστεῦσιν ποιήσῃ.

...авлет как-то сообщает мастеру по изготовлению авлосов об авлосах удобных при авлировании²²⁸, и предписывает, какими [их] нужно делать, а [тот] исполнит [его поручение].

Разве знающий [авлет] не сообщает [мастеру] о хороших и плохих авлосах, а [тот], доверяющий [ему], будет изготавливать [их]?

Как мы видим, завершает краткий диалог на эту тему вопрос, не требующий ответа²²⁹.

ком случае его «музыкальные главы») пока остаются недатированным. Поэтому при изучении обсуждаемого вопроса материал, содержащийся в этом памятнике, не может оказать помощи.

²²⁷ В данном разделе монографии столь подробно обсуждается ошибка Платона, чтобы продемонстрировать еще одно свидетельство, наглядно показывающее, с какими источниками сталкивается музыкальное антиковедение при реконструкции истории музыки.

²²⁸ Буквально: «[которые] помогают при авлировании».

²²⁹ Возможно, именно по этой причине в опубликованном русском переводе данное предложение изложено в повествовательной форме (см.: *Платон. Государство. Пе-*

К таким же сведениям с полным основанием можно отнести известие, что профессия авлета передавалась, главным образом, по наследству. Свидетелем здесь оказывается вновь Платон, излагающий беседу Сократа с одним из основателей софистики Протагором (485/480–410 /405 годы до н. э.) (*Plat. Protag.* 327b–c):

οἶεи ἄν τι, ἔφη, μάλλον, ὦ Σώκρατες, τῶν ἀγαθῶν ἀυλητῶν ἀγαθοὺς ἀυλητὰς τοὺς υἱεῖς γίγνεσθαι ἢ τῶν φαύλων; οἶμαι μὲν οὐ, ἀλλὰ ὅτου ἔτυχεν ὁ υἱὸς εὐφυνέστατος γενόμενος εἰς ἀυλησιν, οὗτος ἂν ἐλλόγιμος ἠϋξήθη, ὅτου δὲ ἀφυής, ἀκλεής· καὶ πολλάκις μὲν ἀγαθοῦ ἀυλητοῦ φαῦλος ἂν ἀπέβη, πολλάκις δ' ἂν φαύλου ἀγαθός· ἀλλ' οὐδὲν ἀυληταὶ γοῦν πάντες ἦσαν ἱκανοὶ ὡς πρὸς τοὺς ιδιώτας καὶ μηδὲν ἀυλήσεως ἐπαῖνοντας.

Думаешь ли ты, Сократ, спросил я, что сыновья хороших авлетов становятся лучшими авлетами, чем [сыновья] плохих?²³⁰ Думаю, что нет, но оказалось, что сын которого рождается более одаренным для игры на авлосе, вырастет более прославленным, а [сын] которого не одарен, [тот окажется] забытым. Часто у хорошего авлета [сын] может получиться плохим [музыкантом], но [так же] часто у плохого — хорошим. Однако все они [более] умелые авлеты по сравнению с неучами и с теми, [отцы которых] никак неизвестны в авлосовом деле²³¹.

Этот диалог отражает житейскую ситуацию и в его основе лежат обычные рассуждения, связанные с проблемой отцов и детей, но в профессиональном ракурсе. Основная утверждаемая мысль сводится к тому, что наследственное приобретение специальности не является гарантией мастерства. Однако в заключение приведенного текста автор признает, что в любых случаях авлет, воспитанный в семье авлета, оказывается профессионально более основательным, чем тот, который вырос в иной семье. Безусловно, в этом следует видеть отражение одной из сторон античной музыкальной жизни.

К серии же постучебных сведений относятся некоторые бытовавшие воззрения, касающиеся средств, при помощи которых авлет может достичь признания и даже славы. Обсуждение этой проблемы всегда завершалось тем, что признание достоинств авлета нужно искать не у толпы, а у сведущих в музыкальном искусстве. Так, сохранился пересказ эпизода, в котором главным действующим лицом является авлет Асоподор Флиунтский, не оставивший никаких других следов в истории античной музыки. Очевидно, эта притча отражала сложившееся в обществе отношение к данной проблеме (*Athen.* XIV 631f, § 31):

καὶ πάλαι μὲν τὸ παρὰ τοῖς ὄχλοις εὐδοκμεῖν σημεῖον ἦν κακοτεχνίας· ὅθεν καὶ Ἀσωπόδωρος ὁ Φλιάσιος κροταλιζομένου ποτέ τινος τῶν ἀυλητῶν διατρίβων αὐτὸς ἔτι ἐν τῷ ὑποσκηνίῳ

В древности иметь хорошую славу у толпы считалось неприличным. Так, когда Асоподор Флиунтский, пребывая как-то за сценой [услышал] грохот²³², касающийся какого-то

ревод А. Н. Егунова // *Платон. Сочинения* в трех томах. Том 3, часть 1. М., 1971. С. 342).

²³⁰ Отсутствие необходимости цитировать построение, предшествующее данному отрывку, заставило несколько изменить при переводе грамматическую форму представления текста.

²³¹ Буквально: «не прославили авлосы».

²³² Очевидно, подразумеваются восторги и рукоплескания слушателей.

“τί τοῦτ’; εἶπεν, δῆλον ὅτι μέγα κακὸν γέγονεν”, ὡς οὐκ ἄν ἄλλως ἐν τοῖς πολλοῖς εὐδοκμήσαντος.

авлета, сказал: «Что это? Очевидно, произошло нечто очень плохое», [удивляясь], что добрая слава приобретается не иначе, [как] посредством толпы.

Эта же идея постулируется и в другом предании, сохранившемся в сочинения Лукиана Самосатского (II век). Одним из его действующих лиц является авлет времен Александра Македонского (356–323 годы до н. э.) Тимофей Фиванский (Τιμόθεος Θηβαῖος), прославившийся тем, что, исполняя драматическую и мужественную музыку, привел великого полководца в такое волнение, что тот схватился за оружие²³³. Потом Тимофей заиграл произведение более спокойного характера и страсти Александра улеглись, о чем сообщается во многих источниках (см. *Athen.* XII 538f; XIII 565a. *Basil. Ad adolosc.* 5 // PG 31, col. 580. *Luc. Harm.* 1. *Idem. Adv. indoct.* 5 и др.) как доказательство влияния музыки на поступки человека. Вторым действующим лицом является другой авлет, некий Гармонид (Ἀρμονίδης) — скорее всего результат литературной фантазии Лукиана. Однако от этого ценность его рассказа не теряется, поскольку посредством этих двух образов (исторического и вымышленного) передается бытовавшее мнение о пути для достижения славы. Тимофей Фиванский, отвечая на вопрос Гармонида, каким образом можно завоевать признание слушателей, говорит (*Luc. Harm.* 2):

ἐγὼ καὶ τοῦτο ὑποθήσομαι σοι.
σὺ γὰρ αὐλεῖ μὲν καὶ πρὸς τὰ θέατρα ἐνίοτε, ἀτὰρ ὀλίγον μελέτω σοι τῶν πολλῶν. ἢ δ’ ἐπίτομος καὶ ῥᾶστα ἐπὶ τὴν δόξαν ἄγουσα ἥδε ἐστίν· εἰ γὰρ ἐπιλεξάμενος τῶν ἐν τῇ Ἑλλάδι τοὺς ἀρίστους καὶ ὀλίγους αὐτῶν ὅσοι κορυφαῖοι καὶ ἀναμφιλόγως θαυμαστοὶ καὶ ἐπ’ ἀμφοτέρα πιστοὶ, εἰ τούτοις, φημί, ἐπιδείξαιο τὰ ἀλλήματα καὶ οὗτοι ἐπαινέσονταί σε, ἅλασιν Ἑλλήσι νόμιζε ἤδη γεγενῆσθαι γνῶριμος ἐν οὕτῳ βραχεῖ.

Я посоветую тебе [поступить] так.
Ты авлируй [везде] и иногда в театре, однако не очень²³⁴ заботься о [вкусах] толпы. Но самый краткий [и] легкий путь, ведущий к славе, [такой]: если ты, избрав из нее²³⁵ лучших и немногих в Эллад, которые корифеи [в знаниях] и бесспорно понимающие [в искусстве], а также преданы с обеих сторон [этому делу]²³⁶, то я утверждаю, что если при этих [людях], почитаемых всеми эллинами, слушаются [твои] авлемы и они прославят тебя, то ты уже в столь короткий [срок] становишься знаменитым.

Конечно, все эти материалы не сообщают конкретных критериев, необходимых для определения хорошего исполнения, а только указывают на тех, кто должен оценивать выступление авлета. И это, безусловно, еще один пробел в свидетельских показаниях источников, который невозможно ничем заполнить.

Удалось обнаружить лишь одно мимоходом высказанное замечание, обращающее внимание на важную сторону авлетического искусства. Само изложение цитируемого далее отрывка построено на «обыгрывании» раз-

²³³ Хотя в других источниках (*Plut. De Al. fort.* II 2 335 A) в этой истории фигурирует Антигенид (этот фрагмент приведен в § 2).

²³⁴ Буквально — «немного».

²³⁵ То есть «из толпы».

²³⁶ Очевидно подразумеваются два упомянутых качества: знания и преданность искусству.

личных значений существительного τὸ μέγα — «громкость» и «величие» (*Athen.* XIV 629a–b, § 26):

οὐ κακῶς δὲ καὶ Καφισίας ὁ ἀύλητής,
ἐπιβαλλομένου τινὸς τῶν μαθητῶν ἀύλειν
μέγα καὶ τοῦτο μελετῶντος, πατάξας
εἶπεν οὐκ ἐν τῷ μεγάλῳ τὸ εὔ κείμενον
εἶναι, ἀλλὰ ἐν τῷ εὔ τὸ μέγα.

Неплохо [выразился] и авлет Кафисий, когда кто-то из [его] учеников добивался этого громким авлированием. Ударив [его Кафисий] сказал, что не в громкости проявляется профессионализм [исполнения], а величие в профессионализме [мастера]²³⁷.

Очевидно, этот рассказ был популярен, потому что он присутствует и у Диогена Лаэртского. Только в его сочинении этот анекдот представлен как случай, рассказанный в свое время философом V века до н. э. Зеноном Элейским (*Diog. Laert.* VII 21):

καὶ προεφέρετο τὸ τοῦ Καφισίου, ὃς
ἐπιβαλλομένου τινὸς τῶν μαθητῶν μεγά-
λα φουσᾶν, πατάξας εἶπεν ὡς οὐκ ἐν τῷ
μεγάλῳ τὸ εὔ κείμενον εἶναι, ἀλλὰ ἐν τῷ
εὔ τὸ μέγα.

И он²³⁸ рассказывал [об авлете] Кафисии, который, когда какой-то из [его] учеников пытался сильно дуть [в авлос], ударил его, сказав, что не в громкости проявляется то, что профессионально [исполнено], а в профессионализме величия [мастера]²³⁹.

Вот это почти все, что сохранилось в истории от системы обучения для приобретения популярной специальности авлета.



Такова в самом общем ракурсе доступная для изучения картина античного музыкального образования.

²³⁷ В данном переводе субстантивированное наречие τὸ εὔ представлено как «то, что профессионально». В принципе, такая семантика не противоречит возможному значению этого слова (см. LS. P. 704, где τὸ εὔ зарегистрировано и как «competently»). Существуют и другие толкования этой фразы. В русском переводе она представлена следующим образом: «не в силе искусство, а в искусстве сила» (Афиней. Пир мудрецов. II. С. 340). Английская же версия дает «excellence does not lie in bigness, but bigness in excellence». — *Barker GMW.* I. P. 288).

²³⁸ То есть Зенон Элейский.

²³⁹ В опубликованном русском переводе эта фраза не имеет никакого отношения ни к авлетике, ни вообще к музыке: «Не в силе добро, а в добре сила» (*Диоген Лаэртский.* О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов / Общая редакция и вступительная статья А. Ф. Лосева. Перевод М. Л. Гаспарова. М., 1979. С. 275).

ГЛАВА VIII ПЕРВЫЕ ЕВРОПЕЙСКИЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ КОНКУРСЫ (агональное искусство)

Важной стороной музыкальной жизни античного общества были мероприятия, именовавшиеся «агонами» (οἱ ἀγῶνες)¹, — «публичные соревнования». Этот термин подразумевал всякие состязания, начиная от тех, которые происходили на поле боя во время сражений и кончая художественными. Слово ὁ ἀγών произошло от полисемантического глагола ἄγω (здесь — «вести», «предводительствовать»). Это означало, что победивший *агонист* (ὁ ἀγωνιστής — «участник агона») становился неким «предводителем» в данной профессиональной сфере. Прежде чем обсуждать значение агонов в музыкальной жизни Античности, нужно понять их истоки и причины, способствовавшие распространению подобных конкурсов.

Исследователями уже было отмечено, что вся жизнь Древней Эллады была пронизана «агональностью», то есть соревновательностью², запечатленной во многих свидетельствах. Если ограничиться лишь областью художественной агональности, то можно указать, что уже в мифологии присутствуют соревнования Аполлона с Марсием и кифарода Фамира с музами³. Даже Сирены рискуют соревноваться с музами. Но завершается это, как всегда, трагически для тех, кто нарушает выстроенную в мифологии субординацию творцов художественных ценностей (*Paus. Gr. descr. IX 34, 2*):

τὰς γὰρ δὴ Ἀχελώου θυγατέρας ἀνα-
πειθεισῆσας φασὶν ὑπὸ Ἑρας καταστῆναι
πρὸς τὰς Μούσας ἐς ᾧδῆς ἔργον αἱ δέ, ὡς
ἐνίκησαν, ἀποτίλασαι τῶν Σειρήνων τὰ
πτερά, ποιήσασθαι στεφάνους ἀπ' αὐτῶν
λέγονται.

Говорят, что дочери Ахелоя⁴, побуждаемые Герой, [решились] выступать против Муз в соревновании по пению⁵. Когда же [Музы] победили, то ощипали крылья Сирен [и] сделали из них венки.

Все это, конечно, было отражением конкретных жизненных ситуаций, признаки агональности которых обнаруживаются даже в самых ранних источниках, как, например, сообщение об агоне аэдов у Гесиода (*Hesiod. Theog. 650–660*). У него же (*Ibid. 25*) можно их найти в форме некой краткой «концепции», основанной на обычных наблюдениях. Очевидно, она

¹ Слово ὁ ἀγών произошло также от полисемантического глагола ἄγω («вести», «предводительствовать»).

² См.: *Зайцев А. И.* Культурный переворот в древней Греции (VIII–V вв. до н. э.). Л., 1985.

³ См. гл. I, § 3 и 4.

⁴ То есть Сирены (см. гл. I, сноску 113 и связанный с ней текст).

⁵ Буквально: «в деле пения».

была настолько реалистичной, что впоследствии ее процитировал Платон, трактуя высказывание древнего поэта как «отблеск» современной ему эпохи (*Plat. Lys.* 215 C): «Гончар порицает гончара, аэд — аэда, нищий — нищего» (κεραμειδς κεραμει κότεει καὶ ἀοιδὸς ἀοιδῶ καὶ πτωχὸς πτωχῶ). Можно смело утверждать, что подобная соревновательность оказалась весьма плодотворной почвой для прогрессивного развития древнеэллинской цивилизации. Последующая история также показала, что агональность является одним из важнейших условий процветания и прогресса общества. Естественно, что эта черта жизни постоянно проявлялась в музыкальном искусстве, затрагивая все его сферы и каждую из специальностей. Стремясь обобщить такую всеобщую тенденцию, хор в одной из трагедий Еврипида произносит (*Eurip. Andr.* 476–477):

τεκτόνοιθ' ὕμνοιθ' ἐργάταιν δυοῖν
ἔριν Μοῦσαι φιλοῦσι κρίνειν.

(«двумя мастерами творящими гимны

Музы любят управлять [их] соперничеством⁶»).

Такая специфика уклада жизни древних эллинов способствовала тому, что кроме каждодневной конкуренции в различных сферах деятельности появилась потребность выделить *агон* в отдельное государственно-общественное мероприятие. Его цель сводилась к нескольким важнейшим ракурсам. Во-первых, подобная акция должна была продемонстрировать идею агональности в качестве особого представления. Если в жизни она зачастую происходила скрытно и порой не в самых достойных формах, то спортивные и художественные агоны представляли собой яркое и красивое зрелище. Во-вторых, если в каждодневной агональности на исход соревнования порой влияло множество самых различных субъективных причин, нередко не зависящих от противоборствующих сторон, то новый вид агона должен был следовать совершенно определенным и всем понятным правилам. В-третьих, если в жизни победа выражалась в виде результатов сложившихся обстоятельств и собственно победитель зачастую выявлялся не сразу, то на специальном агоне его должны были провозгласить немедленно после окончания противостояния.

При таком запросе общества вполне естественно, что самым ранним видом агонов были спортивные соревнования, получившие название Олимпийских⁷. Ведь именно такие состязания дают возможность мирным образом, без опасной конфронтации, продемонстрировать физические возможности соревнующихся⁸. Как принято считать, первые Олимпийские агоны

⁶ К сожалению, эту фразу практически невозможно перевести ближе к подлиннику. В опубликованном русском переводе она представлена иначе (*Еврипид. Андрoмаха* // Еврипид. Трагедии. Перевод с древнегреческого И. Анненского. Т. 1. М., 1969. С. 309):

«Не так же ль и Музы

Двух мирных за пальму поссорят певцов».

⁷ При описании античных агонов здесь и далее осознанно исключается существительное «игра», которое подобно итал. *giuoco*, франц. *jeu*, нем. *Spiele*, англ. *game* является результатом новоевропейского и, как представляется, неверного понимания этих древних актов, являвшихся более серьезными по своему содержанию, чем «игра», что и отражено в термине ὁ ἀγών.

⁸ Поскольку истории олимпийских агонов посвящены тонны литературы и связанная с ними тематика бесконечно далека от «Введения в музыкальное антиковедение».

состоялись в 776 году до н. э. А так как религиозное мышление требовало рассматривать начало любого дела только как продолжение того, что было заложено олимпийскими богами, то вполне закономерно сформировались особые представления о возникновении Олимпийских соревнований. В разных источниках они ведутся то от Идейских Дактилей и Геракла, то от предания о женитьбе Пелопа, сына малоазийского правителя Тантала и внука Зевса, на Гипподамии, дочери элидского царя Эномая. Все это было некое «идеологическое сопровождение» события, ставшего на многие столетия неотъемлемой частью жизни и истории Древней Греции и Древнего Рима⁹.

Совершенно очевидно, что вторыми по зрелищности стали художественные состязания. По некоторым сообщениям, спортивные и художественные состязания первоначально могли проходить совместно. Так, Фукидид, рассказывая предание, связанное с островом Делосом, пишет: «Здесь происходил гимнастический и музыкальный агон¹⁰, [на который] города привозили [свои] хоры» (καὶ ἄγὼν ἐποιεῖτο αὐτόθι καὶ γυμνικὸς καὶ μουσικὸς, χορούς τε ἀνήγον αἱ πόλεις. — *Thucyd.* III 104). Но впоследствии, когда спортивная и художественная части расширились, такие агоны стали проводиться отдельно. Среди музыкальных конкурсов приоритет по публичности оставался за соревнованиями певцов. Ведь именно пение в ту эпоху рассматривалось как самое естественное проявление музыкальности, осуществляемое с помощью инструмента, данного природой, — голосом. Такие соревнования стали именоваться «Пифийский агон» (ὁ ἄγὼν πυθικός), а их замысел был связан с образом главного олимпийского музыканта — Аполлона.

§ 1

Пифийские агоны

Истоки самого названия «Пифийский агон» восходят к ряду терминов, обладающих одним общим корнем. В это терминологическое семейство с полным основанием нужно включить, прежде всего, «Пифо» (ἢ Πυθώ) — древнее название местности у горы Парнасс в Фокиде со святилищем Аполлона в Дельфах. Сюда же относится как имя жрицы Пифии (ἢ Πυθία), предсказывавшей будущее в храме Аполлона Дельфийского, так и имя дракона «Пифона» (ὁ Πύθων), который преследовал мать Аполлона и Артемиды Лето¹¹. Желая отомстить за свою мать, Аполлон вступил в схватку с Пифоном и, конечно, уничтожил его (*Strabo.* IX 3, 12)¹²: В сознании же ранних эллинов Пифийские агоны проводились в память об этом мифологическом событии. У Овидия сказано, что Аполлон «постановил справлять священные игры с соревнованием, назвав [их] именем поверженной змеи — Пифийскими» (*instituit sacros celebri certamine ludos Pythia perdomitae serpentis nomine dictus.* — *Ovid.* *Metam.* I 446–447). Проходили же эти агоны около святилища Аполлона в Дельфах, сначала один раз в восемь лет, а с VI века до н. э. — раз в четыре года.

ние», то здесь они лишь упоминаются в общем контексте обсуждения данной проблемы.

⁹ Бикерман Э. Указ. соч. С. 165.

¹⁰ Несмотря на то, что в тексте *singularis*, автор и его читатели подразумевали систематическое повторение указанных соревнований.

¹¹ Об этом мифе см гл. II, § 3.

¹² Данный фрагмент процитирован в гл. VI, § 2.

Пифийские агоны, как и все другие, были пронизаны духом языческой религиозности: любое выступление всегда рассматривалось как действие в честь того или иного божества. В эпиграфических памятниках имена выступающих на художественных агонах предварялись такими словами: «следующие [певцы] выступили для бога» (οἶδε ἐπεδείξαντο τῷ θεῷ), «следующие [музыканты] состязались для бога» (οἶδε ἠγωνίαντο τῷ θεῷ). Далее перечислялись имена победителей, а иногда — и всех участников. Почти каждому агону предшествовал обряд жертвоприношения. На протяжении всей языческой цивилизации владыки и различные государственные чиновники для этой цели организовывали сбор жертвенных животных. По сообщению авторитетного историка, именно так поступал правитель Фессалии в IV веке до н. э. Ясон Ферайский (Ἰάσων ὁ Φεραῖος¹³; *Xenoph. Hist. Gr.* VI 4, 29):

Ἐπιόντων δὲ Πυθίων, παρήγγειλε μὲν ταῖς πόλεσι, βοῦς καὶ οἷς τρέφειν, καὶ αἰγας καὶ ὄς, καὶ παρασκευάσθαι ὡς εἰς τὴν θυσίαν ... γενέσθαι βοῦς μὲν οὖν ἑλάσσους χιλίων, τὰ δὲ ἄλλα βοσκήματα πλείω ἢ μύρια.

Когда наступали Пифиады, он объявлял по городам [о необходимости] собирать для жертвоприношения быков и овец, а также коз и кабанов... [в результате сбора] получалось не менее тысячи быков, а также более десяти тысяч других голов скота.

Дата первого пифийского агона пока остается неизвестной и вряд ли ее можно будет установить впоследствии. Наука сейчас располагает несколькими сообщениями, которые не содержат каких-либо конкретных сведений. Вот одно из них (*Strabo* IX 3, 10; упоминаемые в тексте «амфиктионы» — представители эллинских государств, объединенных в один союз):

Ἄγων δὲ ὁ μὲν ἀρχαῖος ἐν Δελφοῖς κιθαρωδῶν ἐγενήθη παιᾶνα δόντων εἰς τὸν θεόν· ἔθηκον δὲ Δελφοί· μετὰ δὲ τὸν Κρισαῖον πόλεμον οἱ Ἀμφικτύονες ἵππικὸν καὶ γυμνικὸν ἐπ' Εὐρυλόχου διέταξαν στεφανίτην καὶ Πύθια ἐκάλεσαν. προσέθεσαν δὲ τοῖς κιθαρωδοῖς αὐλητάς τε καὶ κιθαριστάς χωρὶς ᾠδῆς, ἀποδώσοντάς τι μέρος ὃ καλεῖται νόμος Πυθικός.

В древности агон в Дельфах представлял собой [состязание] кифародов, поющих пеан в честь бога, [как] установили дельфийцы. Но после Крисейской войны амфиктионы во время Еврилоха ввели конское и гимнастическое [соревнования] за венки и называли [его] Пифийским. К кифародам они добавили авлетов и кифаристов без пения, исполнявших некий мелос, который называется пифийский ном.

Отсюда следует, что пифийские агоны были установлены задолго до «крисейской войны». К сожалению, автор не дает даже приблизительных временных ориентиров, по которым можно было бы понять, с каким периодом связано возникновение пифийских агонов. Что же касается их дальнейшей истории, то если создатель данного текста под определением «крисейская война» подразумевал сражение в Крисейском заливе у города Навпакта, то это событие историки относят к 429 году до н. э. Причем весьма странно, что в сообщении о музыкальном конкурсе неожиданно появляются конские и гимнастические соревнования, не зафиксированные в других источниках, посвященных пифийским агонам. Из данной информации о соревнованиях также можно сделать вывод о произошедшем некогда изменении их программы. Ведь «по умолчанию» здесь подразумевается, что первоначально проходили лишь соревнования кифародов и только

¹³ Феры (Фεραί) — город в восточной Фессалии.

впоследствии к ним были добавлены состязания кифаристов и авлетов. Как можно будет убедиться при дальнейшем знакомстве с содержанием источников, эта информация отличается от сообщений других древних авторов. В заключение же приведенного фрагмента сказано о новом жанре — пифийском номе, якобы возникшем в указанный период, что также противоречит иным свидетельствам, согласно которым этот жанр появился значительно раньше. Такой калейдоскоп неоднородной информации не дает возможности понять, насколько целесообразно доверять сообщениям процитированного фрагмента.

Обсуждая этот вопрос, нельзя пройти мимо свидетельства такого авторитетного источника, как сочинение Павсания (*Paus. Gr. descr. X 7, 2*; небольшие отрывки из данного текста уже упоминались, но здесь необходимо понимание цельной картины становления и развития пифийских агонов, а это достижимо только при знакомстве со всем соответствующим разделом труда):

Ἀρχαιότατον δὲ ἀγώνισμα γένεσθαι μνημονεύουσι, καὶ ἐφ' ᾧ πρῶταν ἄθλα ἔθεσαν, ἅσαι ὕμνον ἐς τὸν θεόν· καὶ ἦσε καὶ ἐνίκησεν ἄδων Χρυσόθεμις ἐκ Κρήτης, οὗ δὴ ὁ πατήρ λέγεται Καρμάνωρ καθῆσαι Ἀπόλλωνα. Χρυσοθέμιδος ὕστερον Φιλάμμωνα τε ᾠδῆ μνεμονεύουσι νικῆσαι, καὶ ἐπ' ἐκείνῳ Θάμυρον τὸν Φιλλάμμωνος.

Ὀρφέα δὲ σεμνολογία τῇ ἐπὶ τελεταῖς καὶ ὑπὸ φρονήματος τοῦ ἄλλου, καὶ Μουσαῖον τῇ ἐς πάντα μιμήσει τοῦ Ὀρφέως, οὐκ ἐθελῆσαι φασιν αὐτοῦς ἐπὶ ἀγῶνι μουσικῆς ἐξετάζεσθαι.

φασὶν δὲ Ἐλευθῆρα ἀνέλεσθαι Πυθικὴν νικῆν μέγα καὶ ἡδὺ φωνοῦντα, ἐπαδεῖν γὰρ αὐτὸν οὐχ αὐτοῦ τὴν ᾠδὴν.

Вспоминают, что самое древнее состязание, на котором впервые давали награды, — пение гимна в честь бога. И [это] произошло, когда победил певец Хрисофем с Крита, отец которого Карманор, [как] говорят, очистил Аполлона. Вспоминают, что после Хрисофема в пении победил Филаммон, а после него — Фамир, сын Филаммона.

Орфей же, [прославившийся] торжественными песнями¹⁴ на мистериях, из-за [своего] высокомерия, а также Мусей, [который] во всем подражал Орфею, говорят, что они не захотели появляться на соревнованиях по музыке.

Говорят [также], что Элефтер одержал пифийскую победу [благодаря] силе и приятности [его] вокализации¹⁵, хотя он пел не свою песнь¹⁶.

¹⁴ В предлагаемом здесь переводе ἡ σεμνολογία singularis пришлось изменить на pluralis, поскольку весьма сомнительно, чтобы слава Орфея была следствием одного единственного песнопения. В опубликованном русском переводе эта фраза переведена так: «Орфей, написавший столько торжественных гимнов для мистерий» (*Павсаний. Описание Эллады. Т. II. С. 414*). Такой неточный перевод ἡ σεμνολογία — «торжественная песня») выполнен в рамках давней традиции, приближающей образ Орфея к «гимнографу», чаще всего представлявшийся в древности как автор текста и музыки.

¹⁵ В указанном русском переводе (см. предыдущую сноску) данная фраза представлена следующим образом: «Элефтер одержал победу на этих пифийских состязаниях за свой сильный и приятный голос, так как он пел не свою песнь» (там же). Следует отметить, что причастие φωνοῦντα, происшедшее от глагола φωνέω, подразумевает не «голос», а процесс пения.

¹⁶ В русском переводе (см. две предыдущие сноски) эта фраза дана следующим образом: «так как он пел не свою песнь» (там же). Как покажет дальнейший музыкально-исторический анализ этого текста, в данном случае энклитическая частица γε использована в значении «хотя», «несмотря на то».

λέγεται δὲ καὶ Ἡσίοδον ἀπελασθῆναι τοῦ ἀγωνίσματος, ἅτε οὐ κιθαρίζειν ὁμοῦ τῇ ᾠδῇ δεδιδαγμένον. Ὅμηρος δὲ ἀφίκετο μὲν ἐς Δελφοὺς ἐρησόμενος, ὅποσα καὶ ἐδεῖτο· ἔμελλε δὲ αὐτῷ καὶ κιθαρίζειν διδασθῆναι ἀχρεῖον τὸ μάθημα ὑπὸ τῶν ὀρθαμῶν τῆς συμφορᾶς γενήσεσθαι.

Τῆς δὲ τεσσαρακοστῆς ὀλυμπιάδος καὶ ὀγδόης, ἣν Γλαυκίας ὁ Κροτωνιάτης ἐνίκησε, ταύτης ἔτει τρίτῳ ἄθλα ἔθεσαν οἱ Ἀμφικτύονες, κιθαρωδίας μὲν, καθὰ καὶ ἐξ ἀρχῆς, προσέθεσαν δὲ καὶ αὐλωδίας ἀγώνισμα, καὶ αὐλῶν ἀνηγορεύθησαν δὲ νικῶντες Κεφαλλῆν τε ὁ Λάμπου κιθαρωδία, καὶ αὐλωδὸς Ἀρκὰς Ἐχέμβροτος, Σακάδας δὲ Ἀργεῖος ἐπὶ τοῖς αὐλοῖς· ἀνείλετο δὲ ὁ Σακάδας οὗτος καὶ ἄλλας δύο τὰς ἐφεξῆς ταύτης Πυθιάδας ...

καὶ αὐλωδῖαν τε κατέλυσαν, καταγνόντες οὐκ εἶναι τὸ ἄκουσμα εὖφημον· ἡ γὰρ αὐλωδία μελέτη τε ἦν αὐλῶν τὰ σκυθρωπότεα, καὶ ἔλεγεια καὶ θρήνοι προσαδόμενα τοῖς αὐλοῖς.

Для осмысления истории пифийских агонов это сообщение весьма важно. Прежде всего, оно подтверждает: даже в распоряжении древних авторов уже не было никаких сведений, способных хотя бы навести на след периода возникновения этих агонов. Все данные, содержащиеся в процитированном разделе, получены благодаря тому, что события, о которых идет речь, по словам автора, «вспоминают». Иначе говоря, современники Павсания, жившие намного позже описываемой эпохи (согласно современным хронологическим представлениям — около восьми столетий), получали устную информацию от предшествующего поколения, а те, в свою очередь, — от еще более раннего и т. д. На этом длинном информационном пути могли возникнуть любые искажения, способные влиять на достоверность каждого из аспектов анализируемого источника. Об этом следует постоянно помнить, поскольку даже при верной трактовке текста Павсания, — современное музыкальное антиковедение может рассчитывать лишь на обретение только тех знаний по данному вопросу, которые существовали в его время, что не является гарантией их подлинности.

Содержание процитированного раздела сочинения Павсания можно условно дифференцировать на факты, составляющие две информационные группы: одна из них касается программы состязаний, а другая — их участ-

Рассказывают, что и Гесиод был изгнан с состязания, поскольку не научился кифарить вместе с пением. Гомер [также] приходил в Дельфы, вопрошая [оракула] о чем ему нужно было [знать]. Он колебался, кифарить ли ему, обученному [этому делу, поскольку, но] из-за постигшего [его] несчастья со зрением, [это] умение бесполезно.

Когда проходила 48 Олимпиада, на которой победил Главкий Кротонский, то на [ее] третий год Амфиктионы установили награды за кифародию, как [это было] в древности. Но они добавили и соревнования по авлодии и авлосам. Победителями были названы в кифародии — кефалленец¹⁷ Ламп, в авлодии аркадянин¹⁸ Эхемброт, а по авлосам — Сакад Аргосский. Этот Сакад получил награду и на двух других последующих Пифиадах.

[Но потом амфиктионы] отменили авлодию, нарушающую благоприятное слушание. Ведь авлодия и [ее] тематика [показывают] самые мрачные образы [созданные для] авлосов, подобно элегиям и тренам, сопровождающимся авлосами.

¹⁷ Кефалления (Κεφαλληνία) — остров в Ионийском море.

¹⁸ Аркадия (Ἀρκαδία) — горная область в центре Пелопоннеса.

ников, победителей и тех, которые по каким-то причинам не попали на пифийские агоны.

Анализ материалов, относящихся к первой группе, предполагает обсуждение ряда обстоятельств, среди которых — начальный исторический этап пифийских агонов, связанный исключительно с «пением гимна в честь бога». Это означает участие в соревновании только кифародов. Конечно, можно допустить потенциальную возможность и другого варианта: выступление певцов с сопровождением кифаристов. Но это менее правдоподобно, поскольку источники свидетельствуют, что в древности певцами были аэды и кифароды, которые, по сложившимся издавна представлениям, выступали, аккомпанируя себе сами. Такая историческая классификация, когда вначале музицирующий певец является одновременно аккомпаниатором, и только впоследствии возникает необходимость в другом инструменталисте, соответствует музыкально-исторической логике. Согласно ей на ранних этапах в ансамбле вокала и инструментального сопровождения лидирует певческое начало, поскольку тогда все внимание самого исполнителя и его слушателей приковано к вокальному воплощению текста, несущему информацию о содержании песнопения. На таком историческом уровне развития инструментальное сопровождение — побочная и второстепенная деталь, а музыкальный материал вокальной партии не только ведущий, но и самый насыщенный, поскольку он осуществляет важнейшую задачу по формированию конкретных художественных образов. Инструментальный же «эскорт», будучи вспомогательным построением, выполняет некую придаточную функцию в этом процессе и ограничивается лишь звуковысотной «поддержкой» вокальной партии. Кроме того, аккомпанемент не должен усложнять творческую работу певца и отвлекать внимание слушателей от поющего текста. Именно по этой причине инструментальное сопровождение было весьма просто по своей музыкальной «ткани». Лишь впоследствии, когда в результате эволюции музыкального мышления расширяется комплекс средств художественной выразительности, начинается параллельное усложнение как вокальной, так и инструментальной партий. В результате развивается технология, приводящая к активизации обоих видов музицирования. Вот тогда и возникает необходимость в более подготовленных профессионально вокалистах и инструменталистах. Именно этими объективными причинами объясняется соответствие профессии кифарода ранней исторической стадии развития в эпоху становления пифийских агонов.

Как следует из приведенного сообщения Павсания, кифароды оставались их единственными участниками до 48-й Олимпиады. Согласно принятой системе летоисчисления, она проводилась в 588 году до н. э. Значит, указывая на третий год 48-й Олимпиады, источник сообщает о событии 586 года до н. э. А фраза Павсания «как и в начале» (καθὰ καὶ ἐξ ἀρχῆς) косвенно свидетельствует о том, что вновь выдавались вознаграждения победителям, то есть была возрождена процедура, прерванная по неизвестным причинам на каком-то из предшествующих этапов истории пифийских агонов.

Более того, из процитированного фрагмента ясно, что в 586 году до н. э. в их программу были включены конкурсы по авлодии и авлетике. Иначе говоря, теперь уже соревновались не только кифароды, но на отдельных состязаниях выступали также авлоды и авлеты. Вместе с тем ранее проанализированный источник (*Strabo*. IX 3, 10) указывает на введение в программу агонов соревнований авлетов и кифаристов. Представляется, что в этом вопросе оба свидетельства лишь дополняют друг друга.

Действительно, общеизвестно, что в предклассической Элладе, где струнный инструментарий, выступавший не только под различными названиями (форминга, лира, кифара), но и, очевидно, с разными технологическими и музыкальными возможностями, был издавна повсеместно распространен. Поэтому весьма сомнительно, чтобы именно он оказался вне музыкально-агональной жизни. Более того, традиции широкого использования струнных инструментов с самых ранних из доступных для исследования исторических периодов были намного древнее, чем те, которые связаны с авлосом и другими духовыми инструментами. Речь идет не об отсутствии последних в музыкальной практике, а лишь об их малой популярности в архаичную эпоху. Это со всей очевидностью подтверждают данные, связанные с трудностями, возникавшими при распространении дионисийского культа, где авлос являлся главным атрибутом его музыкального оформления. О том же свидетельствует и миф о соревновании Аполлона с Марсием¹⁹, а также многие другие приметы музыкальной жизни Античности, отразившие, среди прочего, и «инструментальные вкусы»: авлос всегда уступал лире и кифаре. Поэтому нет оснований считать, что авлеты и авлоды попали на пифийские агоны раньше кифаристов.

В любом случае все говорит о том, что программа этих музыкальных соревнований постепенно расширялась путем внедрения новых конкурсов в такой последовательности: кифароды, кифаристы, авлеты и авлоды. При осмыслении двух последних из перечисленных нововведений нужно признать, что появление на соревнованиях авлетики должно было предшествовать авлодии, поскольку последняя была весьма проблематичным жанром для древнеэллинического слушателя. Это подтверждается ее «отлучением» от агонов, о чем сообщается в рассматриваемом источнике, указывающем на то, что амфиктионы «отменили авлодию» (ἀλλοθίαν τε κατέλυσαν).

Причины же ее отстранения, приводящиеся Павсанием и указывающие на «самые мрачные образы» (τὰ σκυθρωπότατα) авлодии, освещают лишь одну сторону проблемы. Действительно, вполне возможно, что в ту эпоху авлодия чаще всего использовалась при погребальных церемониях. Не случайно в тексте рядом с ней упоминаются такие жанры, как *элегия* и *трен*, возникшие из обрядов похоронных плачей и причитаний. Если впоследствии *элегия* расширила свою образную сферу, то *трен* так и запечатлелся в истории как исключительно погребальный жанр. Авлодия также не оставалась неизменной, но, очевидно, в тот период развития пифийских агонов она ассоциировалась исключительно с похоронной церемонией. Это нарушало торжественную и радостную ауру, которая должна была постоянно присутствовать на агонах.

Однако существовала и иная сторона проблемы, связанная с авлодией. Уже неоднократно отмечалось, что абсолютным гегемоном архаичного античного музыкального искусства было пение. Во-первых, именно распеваемые слова доносили до слушателей то, о чем поется. Без знания содержания песнопение оказывалось абсолютно неприемлемым. Во-вторых, пение осуществлялось естественным для человека инструментом, данным ему природой, — голосом. Эти два фактора во многом предопределили главенство пения в архаичный период музыкальной жизни Древней Эллады. Присоединение к вокальному исполнению инструментального сопровожде-

¹⁹ См. гл. I, § 3.

ния посредством струнных инструментов не противоречило эстетическим вкусам, поскольку акустические возможности струн не заглушали пения. Поэтому голос оставался главным средством сюжетной и музыкальной информации. Одновременное звучание двух различных тембров при явном динамическом превосходстве голоса даже создавало некую звуковую перспективу, пусть и неосознанную, но приветствовавшуюся слушателями.

В авлодии же все обстояло иначе. Ведь акустический ресурс авлоса по звучности легко мог преваляировать над голосом, особенно в тех случаях, когда вокальные данные певца оказывались более скромными, чем того требовал его ансамбль с духовым инструментом. Это радикально меняло ситуацию, поскольку могли систематически возникать случаи, когда авлос просто заглушал голос. В результате происходило нарушение традиций и искажение эстетических предпочтений. Устроители пифийских агонов, будучи стражами обычаев, должны были реагировать на подобные явления. Конечно, они могли выдвинуть особые условия для авлодов, претендующих на участие в состязаниях, которые выражались бы в неких предварительных прослушиваниях, выявляющих способность исполнителей не нарушать принятых звуковых динамических канонов. Но это, очевидно, уже новоевропейский подход к разрешению данной проблемы, немислимый в предклассический период Античности. Тогда же самой естественной реакцией стала отмена авлодии и исключение ее из программы пифийских агонов.

Хотя это было кратковременным «табу» и впоследствии она вернулась не только на пифийские агоны, но и на многие другие, однако авлоды являлись самой малочисленной группой музыкантов. Таким образом, акция амфикионов по выводу авлодии из пифийских агонов весьма показательна, так как отражает типичную тенденцию.

Анализ второй группы фактов, представленных в процитированном разделе сочинения Павсания и посвященных конкурсантам, выявляет интересную закономерность.

Среди кифародов и инструменталистов, участвовавших в состязаниях, в источнике перечислены те, кто уже упоминался в предыдущих параграфах монографии: Хрисофем²⁰, Филаммон²¹, Ламп²², Эхемброт²³ и Сакад²⁴. Единственным исключением является Элефтер, о котором не сохранилось никакой другой информации кроме, изложенной у Павсания и представляющей его как кифарода, певшего «не свою песнь» (οὐχ αὐτοῦ τὴν ψῆδην). Это замечание историк музыки не может оставить без внимания.

Весь комплекс источников дает основания считать, что в изучаемую эпоху абсолютное большинство музыкантов-исполнителей были одновременно и композиторами, поскольку каждый представлял слушателям свое произведение. Вместе с тем для любой музыкальной культуры вполне естественно, когда популярные произведения исполняют самые различные музыканты. Античность не могла быть в этом отношении исключением, и хотя каждый из исполнителей имел в своем «творческом портфеле» собственные композиции, у него появлялась возможность исполнять и полюбившиеся произведения других авторов. Сообщение же Павсания свидетельствует

²⁰ См. гл. II, § 3.

²¹ См. там же.

²² См. гл. III, § 2; гл. IV, § 4.

²³ См. гл. IV, § 4.

²⁴ См. гл. III, § 1; гл. IV, § 4.

о весьма интересной стороне древних пифийских агонов. Ведь Элефтер одержал победу, несмотря на то, что исполнял не свое сочинение, а при ситуации, когда абсолютное большинство выступает с собственными опусами, это означает, что награда дана за высокое качество интерпретации. Такое свидетельство нужно рассматривать не как единичный случай, а как отражение определенной тенденции. Более того, оно может служить одним из доказательств существования в античной художественной жизни музыкантов с самыми разнообразными оттенками их деятельности: у одних качество композиции превалировало над уровнем исполнения, а у других, наоборот, лидировало исполнительское мастерство.

Как бы там ни было, не может возникнуть сомнений в том, что все шесть перечисленных агонистов занимались исключительно музыкой. Ни у кого не должно появиться обоснованных подозрений, что кто-то из них «по совместительству» писал еще стихи, как это принято в сложившихся общепилологических новоевропейских представлениях²⁵, где поэт, как правило, выступает также в качестве музыканта и исполнителя.

Весьма интересно проследить в сообщении Павсания отношение к пифийским агонам тех, кому действительно приписывается столь многогранная деятельность. В обсуждаемом тексте их четверо: Орфей, Мусей, Гесиод и Гомер.

Конечно, Гомер и Гесиод рассматриваются всегда как поэты, поскольку об их музыкальной деятельности нет никаких сообщений. Однако если следовать принятой концепции, то нужно признать, что и в гомеровскую эпоху аэды и прочие певцы (Демодок, Фемий, Фамир и многие другие), представленные в творчестве Гомера и Гесиода, пели свои стихи. Отсюда нетрудно сделать вывод о существовании тогда трехфункционального феномена поэта-композитора-исполнителя в одном лице. Более того, при желании можно найти подтверждение этому в источниках. Например, тот же Павсаний приводит пространенное в его время предание о «треножнике» (ὁ τρίπους), вручавшемся победителям художественных соревнований (*Paus. Gr. descr. IX 31, 3*):

ἀρχαιότατος, ὃν Χαλκίδι λαβεῖν τῆ ἐπ' Εὐρίπῳ λέγουσι Ἠεσίόδου νικήσαντα ᾠδῆ.

говорят, что самый древний [треножник²⁶ тот], который победивший в пении Гесиод получил на Эврипе в Халкиде²⁷.

При таком взгляде на проблему нетрудно предположить, что Гомер и Гесиод также писали распевающиеся стихи.

Аналогичный вывод с равным «успехом» можно сделать и относительно других поэтов древнеэллинской архаики, например Мусея (см. *Herod. VII 6, VIII 96, IX 23*). Так, тот же Павсаний информирует (*Paus. Gr. descr. X 5, 6*):

ἔστι δὲ ἐν Ἑλληνσι ποίησις, ὄνομα μὲν τοῖς ἔπεσιν ἔστιν Εὐμόλπια, Μουσαῖω δὲ τῷ Ἀντιοφῆμου προσποιούσι τὰ ἔπη.

у эллинов есть поэма, название стихов [которой] «Эвмолпия», [и эти] стихи приписывают Мусею, сыну Антиофема.

²⁵ См. гл. IV, § 3 и 5.

²⁶ «Треножник» (ὁ τρίπους) — первоначально особое устройство в храме Аполлона в Дельфах, на котором восседала жрица-предсказательница Пифия. Впоследствии разновидности «треножника» использовались как торжественные преподношения в храмы либо даже в качестве дара по самым различным поводам.

²⁷ Халкида — главный город острова Эгейского моря Евбея (Εὔβοια), а Эврип — бурный пролив между Евбеей и беотийским побережьем.

У него же можно прочесть о «гимне Мусея Ликомидийского²⁸, созданного в честь Деметры» (ὕμνος Μουσαίου Λυκομιδαῖς ποιηθεὶς ἐς Δήμητρα. — Ibid. IV 1, 5). Но так как стихи и гимны в сложившихся представлениях обязательно связаны с пением, то и Мусея нетрудно отнести к плеяде музицирующих поэтов. Ну а образ Орфея всегда ассоциировался с поющим и играющим на инструменте поэтом. Следовательно, возникший еще в Античности и принятый новоевропейской филологией облик творчества Орфея, Мусея, Гомера и Гесиода — так или иначе, прямо или косвенно был близок к представлениям о поющей поэзии. Не случайно классическая филология на рубеже XIX–XX веков пришла к заключению, что вначале существовали исключительно певцы, которые спустя длительный исторический период преобразовали свою профессию, став поэтами-стихотворцами²⁹.

Однако к чести античного аналитического мышления следует признать, что наряду с этой точкой зрения бытовала и более реалистичная. Она, как и предыдущая, также существовала в виде молвы и слухов. Так, в анализируемом фрагменте Павсания она представлена в своей неполной форме, но указывает на причины, по которым упомянутый квартет поэтов якобы не мог участвовать в пифийских агонах. Это была попытка отделить их от музыкального творчества. Орфей — из-за «высокомерия» (ὕψος φρονήματος), считал, очевидно, участие в пифийских агонах ниже своего достоинства. Мусей «во всем подражал Орфею» (τῆ ἐς πάντα μιμήσει τοῦ Ὀρφέως) и вслед за своим кумиром отказался от участия в агонах. Ну а Гесиод был просто изгнан с агонев, так как «не научился кифарить вместе с пением» (οὐ κίθαρίζειν ὁμοῦ τῆ ὠδῆ δεδιδαγμένον). Можно предполагать, что согласно логике такого толкования он умел отдельно петь и отдельно играть на кифаре, а вот аккомпанировать своему собственному пению не научился. Ну а Гомер, будучи обучен игре на кифаре, не смог выступить на соревнованиях так как ослеп, хотя история знает достаточно много слепых музыкантов.

Курьезность всех этих объяснений очевидна. Но такова была попытка той же самой «молвы» представить иную, более правдоподобную картину взаимоотношений музыки и поэзии. Для этого нужно было всех явных поэтов отделить от музыкальной деятельности, ради чего и были указаны причины, по которым они якобы не могли участвовать в Пифийских агонах. Таким образом, не исключено, что уже во времена Павсания были не только верившие в существование поэтов-композиторов, но и придерживавшиеся противоположного мнения, согласно которому это — две автономные профессии.

§ 2

Другие агоны предклассического периода

В предклассическую эпоху возникли и другие аналогичные состязания, на которых, в отличие от спортивных Олимпийских и художественных Пифийских агонев, проводились совместные спортивно-художественные — Истмийские и Немейские агоны.

Истмийские агоны (τὰ Ἰσθμια — буквально: «Истмии») проходили на Истмийском перешейке, соединяющем полуостров Пелопоннес с материко-

²⁸ Ликомида (Λυκομιδαί) — древний город в Аттике.

²⁹ Как уже указывалось (см. гл. III, сноску 3), в отечественной филологии эта идея систематически проповедовалась в трудах академика А. Н. Веселовского.

вой частью Греции, близ города Коринфа. Там, у храма повелителя морей Посейдона, каждый второй год Олимпиады совершались особые состязания. Они «через раз» совпадали с Олимпийскими агонами, но проводились не летом, а весной. Существовали разнообразные предания, повествующие о причине введения Истмийских агонов. Согласно одному из них это сделал мифический основатель Афин — Тесей. Как передает Плутарх, стимулом для их внедрения в жизнь эллинов было якобы стремление Тесея не «отстать» от Геракла, считавшегося учредителем Олимпийских агонов (см.: *Plut. Thes.* 25, 5):

καὶ τὸν ἀγῶνα πρῶτος ἔθηκε κατὰ ζῆλον Ἡρακλέους, ὡς δι' ἐκεῖνον Ὀλύμπια τῷ Δί, [καὶ] δι' αὐτὸν Ἴσθμια τῷ Ποσειδῶνι φιλοτιμηθεὺς ἄγειν τοὺς Ἑλλήνας.

Он, соревнуясь с Гераклом, первый установил агон, [подобно тому] как тем³⁰ [были учреждены] Олимпийские [агоны, посвященные] Зевсу. Одержимый честолюбием, из-за этого он ввел у эллинов Истмийские [агоны, посвященные] Посейдону.

По другому преданию, они появились фактически случайно, и у их истоков стоял Сисиф — мифический строитель и царь Коринфа, после смерти наказанный за свои земные грехи тем, что должен был вечно вкатывать на гору тяжелый камень, который постоянно скатывался вниз. Но оказывается в жизни он сделал, как минимум, одно доброе дело. Описывая некий район Коринфской области, Павсаний передает (*Paus. Gr. descr.* II 1, 3):

Ἔς τοῦτον τὸν τόπον ἐκκομισθῆναι τὸν παῖδα ὑπὸ δελφίνου λέγουσι. κειμένῳ δὲ ἐπιτυχόντα Σίσυφον θάψαι τε ἐν τῷ Ἴσθμῳ, καὶ τὸν ἀγῶνα ἐπ' αὐτῷ ποιῆσαι τῶν Ἴσθμίων.

Говорят, что к этому месту [морского берега] с помощью дельфина был вынесен ребенок. А Сисиф, наткнувшись [на него], лежащего [на песке], воздал ему в Истмии погребальные почести и в честь его установил Истмийские агоны.

Еще одно предание было связано с неким Меликертом. Вкратце оно сводится к следующему сюжету. Супруга Зевса Гера разгневалась на мать Меликерта Ино, дочь фиванского царя Кадма, за то, что она вскормила Диониса. Гера лишила рассудка ее мужа Атаманта, царя мифического племени миниев, и он в припадке безумия убил одного из своих сыновей. Тогда Ино с Меликертом, спасаясь, бросилась в море, где они превратились в морских божеств, а «в честь Меликерта Сисифом были установлены Истмийские агоны» (ἐτέθη δὲ ἐπὶ Μελικέρτῃ ἀγὼν τῶν Ἴσθμίων Σισύφου. — *Apollod. Bibl.* III 4, 3). Существуют и другие легенды, повествующие об их возникновении. В древности, очевидно, было известно описание истории Истмийских агонов и списки победителей, поскольку Афиней (*Athen.* XIV 635c, § 36) сообщает, что эпический поэт и историк III века «Эвфорион в [сочинении] “Об Истмийских агонах”» (Εὐφορίων δὲ ἐν τῷ περὶ Ἴσθμίων) зарегистрировал много интересных фактов. Но, к сожалению, эта работа до нас не дошла.

Еще одним аналогичным спортивно-художественным мероприятием были Немейские агоны (τὰ Νέμεα — буквально: «Немеи»), проводившиеся в Немейской долине, вблизи одноименного города, расположенного в северной Арголиде (северо-восточная часть Пелопоннеса), где, по преданию, Геракл одолел немейского льва (хотя существуют и другие мифологические

³⁰ Буквально — «посредством того», то есть Геракла.

версии об учреждении этих агонов). Музыкальные состязания здесь были введены не сразу, а после возобновления Немейских спортивных агонов (как утверждают историки, в 573 году до н. э.). По одним источникам, они совершались во второй и четвертый годы олимпийского цикла, а по другим — один раз в пять лет. Например, сохранилось такое свидетельство писателя рубежа III–II веков до н. э. Полемона (*Polem.* 3):

ὁ δὲ Πολέμων ἐν τοῖς περὶ τῆς ἀκροπόλεως παρατίθεται ψήφισμα, καθ' ὃ ἀλείρητο Ἀθήνησιν ὄνομα πεντετηρίδος τίθεσθαι δοῦλη ἢ ἀπελευθέρᾳ ἢ ἀλγυριδί.

Полемон в [книгах] «Об Акрополе» передает постановление, согласно которому рабыням, вольноотпущенницам, блудницам и авлетисткам в Афинах было запрещено носить имя в честь пятилетних праздников.

Речь идет об именах, возникших из названий агонов: Немеада, Истмиада, Пифионика и др. Даже если это сообщение искажает подлинное распределение соревнований во временном пространстве, оно явно свидетельствует об их популярности и влиянии на жизнь общества.

К этим агонам следует добавить и «Карнеи» (τὰ Κάρνεια), также возникшие в предклассический период. Это были древнеэллинистские празднества в честь Аполлона Карнейского, получившие свое название по месяцу спартанского календаря Карней (Καρνεῖος, приблизительно, август-сентябрь), когда совершались девятидневные торжества в честь Аполлона. Нередко на Карнеях проводились и музыкальные агоны, на которых выявлялись победители. Сохранилось сообщение об участии в них даже такого знаменитого кифарода, как Терпандр (*Athen.* XIV 635e, § 37):

...ἐκ τούτων τὰ Κάρνεια πρῶτος πάντων Τέρπανδρος νικᾷ, ὡς Ἑλλάνικος ἱστορεῖ ἐν τε τοῖς ἐμμέτροις Καρνεονίκαις καὶ τοῖς καταλογάδην. ἐγένετο δὲ ἡ θέσις τῶν Καρνείων κατὰ τὴν ἕκτην καὶ εἰκοστὴν ὀλυμπιάδα, ὡς Σωσίβιός φησιν ἐν τῷ περὶ Χρόνων.

...Терпандр первый из всех победил на Карнеях, как рассказывает Гелланик³¹ в стихотворных и прозаических «Победителях Карнеев». Учреждение Карнеев произошло в 26-ю Олимпиаду, как говорит Сосибий³² в [сочинении] «О временах»³³.

Согласно принятым хронологическим представлениям четырехлетие 26-й Олимпиады относится к 676–673 годам до н. э.

Все эти агоны, появившиеся в предклассический период, отражали древнеэллинистский дух агональности, а как события истории музыки являлись своеобразной «эстрадой», на которой демонстрировались достижения в музыкальном искусстве. Для такого утверждения существует достаточно много доказательств, сохранившихся в памятниках письменности и содержащих имена тех, кто прославился на состязаниях своим искусством.

Среди уже упоминавшихся был выдающийся кифарод Терпандр, четырежды побеждавший на Пифийских агонах (*Ps.-Plut.* De mus. 1132, § 4; см. выше) и, как свидетельствует источник, — на Карнеях. К этой же плеяде блестящих мастеров, уже отмеченных на предыдущих страницах, относятся Сакад, победивший на двух Пифиадах (*Paus.* Gr. descr. X 7, 4; *Ibid.* VI 14, 4–5; *Ps.-Plut.* De mus. 113, § 8), а также Элефтер, удостоившийся награды за

³¹ Гелланик Митилениский — историк V века до н. э.

³² Сосибий Лакедемонский — историк III века до н. э.

³³ Согласно сложившимся хронологическим представлениям четырехлетие 26-й Олимпиады — период с 676 по 673 год до н. э. (см.: *Бикерман Э.* Указ. соч. С. 166).

качество исполнения (*Paus. Gr. descr. X 7, 2*). Как уже указывалось, среди авлодов прославились Ламп Кефалленский (*Ibid. X 7, 4*) и аркадянин Эхеμβрот, который в память своей победы установил в Фивах бронзовый треножник, посвященный им Гераклу. Треножник имел такую надпись (*Ibid. X 7, 6*):

Ἐχεμβροτος Ἄρκαδος θῆκε τῷ Ἡρακλεῖ
νικήσας τὸδ' ἄγαλμ' Ἀμφικτυόνων ἐν ἀέθλοις
Ἑλλησιν δ' αἰείδων μέλεα καὶ ἐλέγους

(«Аркадянин Эхеμβрот посвятил Гераклу [треножник], победив в состязаниях, [получил его] в дар от амфикиониов, распевая для эллинов элегии и [песни о] страданиях»).

Но на этом перечень музыкантов, прославившихся своим искусством на общеэллинических агонах в предклассический период, не завершается.

К уже перечисленным нужно добавить кифариста Агелая Тегейского³⁴ (Ἀγέλαος ὁ Τεγεάτης), получившего известность на VIII Пифийском агоне (*Paus. Gr. descr. X 7, 7*), а на Карнеях — кифарода Периклита Лесбосского (Περικλείτος Λέσβιος), о котором молва сообщала следующее (*Ps.-Plut. De mus. 1113, § 6*):

τούτου δὲ τελευτήσαντος, τέλος λαβεῖν Λεσβίοις τὸ συνεχὲς τῆς κατὰ τὴν κιθαρωδίαν διαδοχῆς.

когда он умер, то наступил конец непрерывности чередования лесбосцев [как победителей] в кифародии.

Особо следует отметить шестикратного победителя Пифиад в период 574–554 годов до н. э.³⁵ авлета из Сикиона — Пифокрита (*Paus. Gr. descr. VI 14, 10*):

Πυθόκριτος δὲ ὁ Σικυώνιος τὰς ἐφεξῆς τούτων πυθιάδας ἕξ, μόνος δὴ οὗτος αὐλητῆς· δῆλα δὲ ὅτι καὶ ἐν τῷ ἀγῶνι τῷ Ὀλυμπίασιν ἐπηύλησεν ἑξάκις τῷ πεντάθλῳ. Πυθοκρίτῳ μὲν γέγονεν ἀντὶ τούτων ἢ ἐν Ὀλυμπίαι στήλῃ καὶ ἐπὶ γράμμα ἐπ' αὐτῇ·

Пифокрит Сикионский победил подряд в шести Пифиадах, он единственный авлет, [достигший таких успехов]. Очевидно, что он [также] подыгрывал на авлосе на агоне пятиборцев в Олимпии³⁶. Пифокриту наравне с ними была сделана в Олимпии стела и надпись на ней:

Πυθοκρίτου <τοῦ> Καλλινίκου μνῆμα
ταύλητᾶ <τό>δε.

«Памятник искусству авлетики Пифокрита, сына Каллиника».

Это только те музыканты, о которых сохранились сведения. Если бы к указанным можно было добавить имена всех победителей (в том числе и утраченные), а также участников конкурсов, оставшихся без наград, то станет ясно, насколько важное место в музыкальной жизни Эллады занимали агоны.

³⁴ Тегея (Τεγέα) — город на юго-востоке Аркадии.

³⁵ См. Στέφανης № 2175.

³⁶ Соревнования по «пятиборью» включали бег (ὁ δρόμος — «дромос»), прыжок в длину (τὸ ἄλμα — «алма»), метание диска (ἡ δισκοβολία — «дискоболія»), метание копья (ὁ ἀκοντισμός — «аконтисмос») и борьбу (ἡ πάλη — «пале»). Хотя Олимпийские агоны были исключительно спортивными состязаниями, некоторые из них сопровождалась инструментальной музыкой. По свидетельству одного из поздних источников, «еще и ныне под авлирование проходят молодежные соревнования пятиборцев» (ἔτι καὶ νῦν τοῖς πεντάθλοις νενόμισται προσαυλεῖσθαι. — *Ps.-Plut. De mus. 1140, § 26*). В этом же памятнике упоминается сочинение, «созданное [неким] Гераком для этого агона, которое называлось “Эндроме”» (τὸ ὑπὸ Ἰέρακος τελοτημένον

§ 3

Агональное творчество

Участие музыкантов в агонах должно было способствовать развитию различных сторон музыкального искусства. Например, не исключено, что именно они служили импульсом для усовершенствования инструментария. Ведь такие выступления, на которых присутствовало бесчисленное количество слушателей, были немыслимы с некачественными инструментами. Поэтому исполнители должны были приобретать лучшие их образцы, а инструментальные мастера — удовлетворять такие заказы. Эта сторона музыкальной жизни Античности всегда оставалась делом музыкантов и инструментальных мастеров, а поэтому почти всегда была скрытой от посторонних. В результате в источниках, созданных авторами, отражающими лишь внешние аспекты музыкальной жизни, как правило, отсутствуют свидетельства подобного рода. Но и в них можно увидеть еле заметный след взаимодействия между агонами и усовершенствованием инструментов. Таким является одно из сообщений Афинейя (*Athen. XIV 631e–f, § 31*):

ἦσαν ἴδιοι καθ' ἐκάστην ἄρμονίαν αὐλοὶ καὶ ἐκάστοις αὐλητῶν ὑπῆρχον αὐλοὶ ἐκάστη ἄρμονίᾳ πρόσφοροι ἐν τοῖς ἀγῶσι. на агонах использовались авлосы для всякой гармонии и [подходящие] каждому из авлетов при [исполнении] любой гармонии.

Принимая во внимание полисемантику термина ἄρμονία, в данном случае он указывает некую «согласованность», с одной стороны, между инструментом и исполняемым музыкальным материалом («для всякой гармонии» и для «любой гармонии»), а с другой — между инструментом и музыкантом («[подходящие] каждому из авлетов»). В первом случае подразумевается наличие в инструменте соответствующего диапазона и регистров, а также различных динамических возможностей; а во втором — это удобства для исполнителя, регулирующие не только его художественными желаниями, но и физиологическими возможностями.

Кроме того, агоны способствовали созданию некоторых музыкальных жанров. Так, например, «пифийский ном» — порождение особенностей художественной практики, сформировавшейся на Пифийских агонах, которые всецело были посвящены лишь художественным конкурсам. Это накладывало отпечаток как на качественный уровень подготовки участников, так и на исполняемую программу. В результате «Пифийский ном» должен был представлять собой высшие достижения композиторского и исполнительского творчества. Как свидетельствуют источники, в дальнейшем этот жанр получил широкое распространение, не ограничиваясь рамками Пифийского агона.

Более того, сообщения о «пифийском номе» оказались самыми ранними дошедшими до нас сведениями о той инструментальной музыке, которую принято именовать «программной». Действительно, как и весь Пифийский агон был посвящен победе Аполлона над Пифоном, так и темой Пифийского нома являлось музыкальное воплощение борьбы этих мифологических персонажей. История сохранила два образца «программы» этого жанра.

В сочинении Поллукса один из них представлен так (*Polluc. IV 84*):

πρὸς τὴν ἀγωνίαν ταύτην, ὃ ἐκαλεῖτο Ἐνδρομή. — Ibid.). Название «Эндроме» (Ἐνδρομή) буквально означает «для бега».

Τοῦ δὲ Πυθικοῦ νόμου τοῦ ἀὐλητικοῦ μέρη πέντε, πείρα, κατακελευσμός ἱαμβικὸν σπονδεῖον καταχόρευσις. δῆλωμα δ' ἐστὶν ὁ νόμος τῆς τοῦ Ἀπόλλωνος μάχης πρὸς τὸν δράκοντα. καὶ ἐν μὲν τῇ πείρᾳ δι-ορᾶ τὸν τόπον, εἰ ἄξιός ἐστι τοῦ ἀγῶνος· ἐν δὲ τῷ κατακελευσμῷ προκαλεῖται τὸν δράκοντα, ἐν δὲ τῷ ἱαμβικῷ μάχεται. ἐμπεριείλφη δὲ τὸ ἱαμβικὸν καὶ τὰ σαλπυστικά κρούματα καὶ τὸν ὀδοντισμὸν ὡς τοῦ δράκοντος ἐν τῷ τετοξεῖσθαι συμπρίοντος τοῦς ὀδόντας, τὸ δὲ σπονδεῖον δηλοῖ τὴν νίκην τοῦ θεοῦ. ἐν δὲ τῇ καταχορεύσει ὁ θεὸς τὰ ἐπινίκια χορεύει.

Страбон же сообщает несколько измененный вариант «программы» и поясняет название каждой части (*Strabo IX 3, 10*)³⁹:

Πέντε δ' αὐτοῦ μέρη ἐστίν, ἄγκρουσις ἄμπειρα κατακελευσμός ἱαμβοὶ καὶ δάκτυλοι σύριγγες. ... ἄγκρουσιν μὲν τὸ προϊμίον δηλῶν, ἄμπειραν δὲ τὴν πρώτην κατάπειραν τοῦ ἀγῶνος, κατακελευσμὸν δὲ αὐτὸν τὸν ἀγῶνα, ἱαμβὸν δὲ καὶ δάκτυλον τὸν ἐπιπαιανισμὸν τὸν [γινόμενον] ἐπὶ τῇ νίκῃ μετὰ τοιούτων ῥυθμῶν, ὧν ὁ μὲν ὕμνοις ἐστὶν οἰκεῖος ὁ δ' ἱαμβὸς κακισμοῖς, σύριγγας δὲ τὴν ἔκλειψιν τοῦ θηρίου, μμουμένων ὡς ἂν καταστρέφοντος ἐσχάτους τινὰς συριγμούς.

Пять частей Пифийского нома [следующие]: «начинание», «призыв», «ямбик», «спондей», «заключительный танец». [Пифийский] ном — показ сражения Аполлона с драконом. В «начинании» [бог] осматривает место, годится ли оно для сражения. В «призыве» он вызывает дракона [на поединок], в «ямбике» — сражается. [Поэтому] «ямбика» содержала трубные призывы и словно [изображала как] дракон скрежещет зубами, когда он поражен стрелами. «Спондей» же показывает победу бога³⁷. А в «хороводе»³⁸ бог танцует победные танцы.

Его⁴⁰ пять частей следующие: «анакрусис», «ампейра», «каталевсмос», «ямбы и дактили», «сиринги»⁴¹ ...⁴². «Анакрусис»⁴³ представляет вступление, «ампейра» — первая попытка борьбы, «каталевсмос» — сама борьба, «ямб и дактиль»⁴⁴ — прославляющий пеан, исполняющийся в честь победы в этих ритмах⁴⁵, среди которых «ямб», подходящий для порицающих гимнов, [а дактиль — для прославляющих]⁴⁶, «сиринги» [представляют] гибель чудовища, поскольку

³⁷ Спондей (τὸ σπονδεῖον) — наименование жанра, использовавшегося во время религиозных церемоний. Подробнее об этом см. гл. IV, § 2.

³⁸ Субстантивированный глагол τῇ καταχορεύσει, представленный в дательном падеже, состоит из приставки κατα, обозначающей «усиление», «переходность», и глагола χορεύω — «танцевать», «водить хоровод». Это и позволило перевести данное слово как «в хороводе».

³⁹ Поэтому названия частей здесь даются в виде транслитерации, а не в переводе.

⁴⁰ То есть Пифийского нома.

⁴¹ Как известно, это название пастушеского инструмента, издававшего «свистящий» звук.

⁴² Пропускаемый здесь фрагмент посвящен проблеме авторства Пифийского нома и будет рассмотрен позже.

⁴³ Термином «анакруса» обозначались безударные слоги начала стиха, предшествующие его первому акцентному слогу. Эта категория античной теории поэтического метра отдаленно (и весьма условно) напоминает феномен, известный в музыкальном обиходе как «затакт» (Auftakt).

⁴⁴ Следует отметить, что в начале данного фрагмента название этой части дано во множественном числе, а вторично — в единственном.

⁴⁵ То есть в ямбе и дактиле.

⁴⁶ Здесь автор словно «забыл», что в начальном изложении названия этой части входили наименования двух ритмических форм — «ямбы и дактили». Сделанная вставка следует из содержания текста.

[сиринги своим звучанием] словно подражали неким последним [его] шипениям, когда оно погибает.

Для сравнения сообщений, присутствующих в каждом из приведенных источников, целесообразно представить их в одной таблице, по которой ясно видны как общность, так и отличия свидетельств Поллукса и Страбона⁴⁷:

Часть	Поллукс	Страбон
Часть 1	«начинание» (πεῖρα)	«анакрусис» (ἄγκρουσις)
Часть 2	«призыв» (κατακελευσμός)	«ампейра» (ἄμπειρα)
Часть 3	«ямбический» ιαμβικός	«катакелевсмос» (κατακελευσμός)
Часть 4	«спондей» (σπονδαῖον)	«ямбы и дактили» (ἵαμβοὶ καὶ δάκτυλοι)
Часть 5	«заключительный танец» (καταχόρευσις)	«сиринги» (σύριγγες)

Таблица показывает, что вступление у Страбона называется ἄγκρουσις, а у Поллукса — πεῖρα. Эти термины в данном случае могут рассматриваться как синонимы, поскольку обозначают вступительный раздел произведения. Их семантика также не противоречит драматургической функции части, которую они определяют. Вторая и третья части в сообщении Поллукса являются третьей и четвертой в версии Страбона. В этом случае ἄμπειρα («начальная попытка») и πεῖρα («начинание») — несколько измененные по композиционным задачам разделы, где первый предполагает уже определенные действия, а второй — лишь подготовку к ним (не говоря уже о том, что в одной информации представлен только ямб, а в другой — ямб и дактиль). Ну а «спондей» и «заключительный танец» отсутствуют в одном источнике, а «сиринги» — в другом. Все это может свидетельствовать о сосуществовании различных форм пифийского нома, и, конечно, они не ограничивались лишь двумя дошедшими до нас.

Сохранилось ли имя композитора, который первый представил на агоне свой пифийский ном? Ведь, как уже неоднократно отмечалось, стремление найти «первого, который...» — важнейшая цель музыкально-исторического мышления античного этапа его развития.

Если Поллукс, сообщая о пифийском номе, не упоминает имени его создателя, то Страбон приводит известные ему сведения по данному вопросу (*Strabo*. IX 3, 10):

ἐμελοποίησε μὲν οὖν Τιμοσθένης, ὁ ναύ-
αρχος τοῦ δευτέρου Πτολεμαίου ὁ καὶ
τοὺς ἡμένας συντάξας ἐν δέκα βίβλοις.

Создатель же [этого] мелоса⁴⁸ — на-
варх⁴⁹ Птолемея II Тимосфен, сочи-
нивший «Гавани» в десяти книгах.

Следовательно, авторство одного из вариантов пифийского нома приписывается командующему флотом при египетском царе Птолемею II Филадель-

⁴⁷ Для удобства пользования таблицей в ней сохранен принцип представления терминов Поллукса (в переводе) и Страбона (в форме транслитерации).

⁴⁸ То есть нома, «программа» которого изложена у Страбона.

⁴⁹ «Наварх» (ὁ ναύαρχος, от ἡ ναῦς — «судно» и ὁ ἀρχός — «начальник», «предводитель») — командующий флотом.

фе, правление которого датируют 282–246 годами до н. э. Такое сообщение вызывает явное недоверие: на каком основании указанный Тимосфен, не будучи по специальности музыкантом, а также не отмеченный источниками даже как любитель музыки, владеющий авлосом и не зарегистрированный как участник пифийского агона, стал создателем столь сложного циклического музыкального произведения? Возможно лишь одно толкование этого сообщения: вариант пифийского нома, упомянутый Страбоном, мог быть создан, например, каким-нибудь «триеравлем» (ὁ τριηράυλης)⁵⁰, то есть авлетом, способствовавшим своей музыкой упорядоченной и ритмичной работе гребцов (см. *Polluc.* IV 71). Этот предполагаемый музыкант мог служить на флоте в те времена, когда им командовал Тимосфен. Такая ситуация, когда подлинный творец музыки остается в тени знаменитых личностей (будь то поэты или военачальники), — типична для изучаемой эпохи. Кроме того, не будем забывать, что Страбон жил на три столетия позже Тимосфена и дошедшая до него информация прошла через «решето» молвы.

Даже любой современник Тимосфена, живший в III веке до н. э., мог быть создателем лишь одного из поздних вариантов пифийского нома, поэтому вряд ли есть основания рассматривать его в качестве «первооткрывателя». Ведь этот жанр еще с доклассических времен стал неотъемлемой частью пифийских агонов и его «изобретателя» нужно также искать именно в ту эпоху. Но, к сожалению, сохранившиеся источники дают возможность лишь для очень ограниченного выбора кандидатур и к тому же весьма гипотетичных. Дело в том, что даже те персонажи, на которых может пасть подозрение в сочинении пифийского нома, появляются в письменных памятниках без упоминания этого жанра.

Так, например, уже приводилось⁵¹, сообщение, что в Коринфской области стоял памятник Сакаду, «который первый проавлировал пифийскую авлему в Дельфах» (ὅς τὸ αὐλήμα τὸ Πυθικὸν πρῶτος ἤβλησεν ἐν Δελφοῖς. — *Paus. Gr. descr.* II 22, 9). Не исключено, что эта «пифийская авлема», то есть пьеса для солирующего авлоса, созданная для выступления на Пифийском агоне, с течением времени стала именоваться «пифийским номом». Ведь творческая фантазия музыканта-инструменталиста в этом случае должна была работать в совершенно определенном направлении. Цель любого участника конкурса состояла в том, чтобы создать и исполнить не просто яркую авлему, в которой можно было бы продемонстрировать как собственное владение авлосом, так и музыкальный материал, способный заставить судей, «агонотетов» (οἱ ἀγωνοθέται), обратить внимание на него и выделить при сравнении с музыкой и выступлениями других участников агона. Если принимать во внимание такую творческую атмосферу, то нетрудно понять, что уже на начальном этапе пифийских агонов стало очевидным: при стремлении к победе невозможно ограничиваться исполнением «прикладных жанров», то есть музыкой, звучавшей для сопровождения спортивных соревнований, воинских шествий, религиозных и прочих бытовых ритуалов. Здесь требовались новые творческие решения, которые рано или поздно должны были привести к созданию программных произведений, предлагав-

⁵⁰ Термин произошел от ἡ τριήρης («триера» — корабль с тремя рядами гребцов) и ὁ αὐλός («авлос»).

⁵¹ См. гл. IV, § 4.

ших музыку, воплощающую известные образы, но выраженные нетрадиционными средствами. Музыкальное же их «одеяние» для того времени было действительно новаторским явлением на фоне обычных инструментальных жанров. Тематика пифийских агонов, проводившихся в честь победы Аполлона над Пифоном, в первую очередь дала повод для музыкального воплощения именно этого события.

Таким образом, есть основание считать, что агоны явились одним из тех стимулов, которые способствовали появлению не только «программной» музыки, но и новых новаторских средств музыкальной выразительности. А это, как известно, всегда не нравилось приверженцам традиций, и поэтому агоны критиковались ими за подобные новшества. Так, они вызывали возмущение Платона, а Аристотель с сожалением констатировал «причудливости и излишества агонов, которые сейчас пришли на состязания» (τὰ θαυμάσια καὶ περιττὰ τῶν ἀγῶν, ἃ νῦν ἐλλήλυθεν εἰς τοὺς ἀγῶνας. — *Aristot. Polit.* 1341a 11–12).

До нас не дошли известия о существовании «Истмийского нома», «Немейского нома» или «Карнейского нома», но вполне возможно, что в музыкальной жизни Эллады такие жанры появлялись. Однако слава Пифийского агона и популярность пифийского нома затмили все другие варианты подобных «программных» опусов, что, в свою очередь, стало одной из причин забвения аналогичных произведений, созданных для иных агонов.

Что же касается «первого, который» создал пифийский ном, то необходимо признать, что поиски в данном направлении пока потерпели фиаско. В этом нет ничего удивительного, поскольку стремление найти «изобретателя» такого явления, как жанр, характерно лишь для раннего периода исторического музыкознания, когда оно еще было не в состоянии понять, что такая информация недоступна истории. Поэтому все сохранившиеся в письменных памятниках указания подобного рода являются лишь свидетельством соответствующего уровня исторических представлений. Возможно, отсутствие «первого, который» создал пифийский ном, в источниках является одним из начальных симптомов «взросления» музыкально-исторических воззрений.

§ 4

От «Панафинеев» до «Пифайд»

Среди древних агонов, вошедших в быт эллинов, были и «Панафинеи» (τὰ Παναθήναια — буквально: «Всеафинеи») — празднество в честь Афины, справлявшееся всеми афинянами в первом месяце аттического календаря «гекатомбеона»⁵² на третий год каждой Олимпиады. Предание связывает возникновение «Панафинеев» с деятельностью преемника мифического основателя Афин Кекропа⁵³ — Эрихтония. Якобы он учредил в честь богини праздник, названный «Афинеями». Поскольку сам Эрихтоний был мастером по вождению колесниц, то он ввел в Афинах состязания на колесницах (Marm. Par. P. 5):

⁵² «Гекатомбеон» (Ἑκατομβαιών) — приблизительно период со второй половины июля по первую половину августа.

⁵³ Кекроп (Κέκροψ) — древнеаттическое божество, считавшееся сыном богини земли Геи, первым царем Аттики и основателем Афин.

...Ἐριχθόνιος Παναθηναίους τοῖς πρώτοις γενομένου ἄρμα ἔξευξε καὶ τὸν ἀγῶνα ἐδείκνυε καὶ Ἀθηναίους [ὠν]όμ[ασε].

...Эрихтоний запряг колесницу для установленных впервые “Панафине-ев”, учредил агон и назвал [его] “Панафинеями”.

Следовательно, все началось со спортивных соревнований.

Естественно, что в античной традиции это предание постоянно варьировалось. Так, по другой версии этот праздник превратился в подлинные «Панафинеи» только при мифическом герое Тесее (*Paus. Gr. descr. VIII 2, 1*):

Τούτω γὰρ τῷ ἀγῶνι Ἀθήναια ὄνομα ἦν, Παναθήναια δὲ κληθῆναι φασιν ἐπὶ Θησέως, ὅτι ὑπὸ Ἀθηναίων ἐτέθη συνειλεγμένων εἰς μίαν ἀπάντων πόλιν.

Этому агону [прежде] было название «Афинеи», но говорят, что «Панафинеями» они названы при Тесее, поскольку они установлены всеми афинянами, собранными в одном городе.

Плутарх добавляет некоторые подробности к зарождению «Панафинеев». Они сводятся к тому, что праздник стал результатом перестройки власти в Афинах (*Plut. Thes. 24*):

Καταλύσας οὖν τὰ παρ' ἐκάστοις πρυτανεῖα καὶ βουλευτήρια καὶ ἀρχάς. ἔν δὲ ποιήσας ἅπλασι κοινὸν ἐνταῦθα πρυτανεῖον καὶ βουλευτήριον ὅπου νῦν ἴδρυται τὸ ἄστυ, τήν τε πόλιν Ἀθήνας προσηγόρευσε καὶ Παναθήναια θυσίαν ἐποίησε κοινήν.

Разрушив пританеи и булевтии⁵⁴ для отдельных [групп населения], а также [их] власть, он отныне установил единый и общий пританей и булевтию, назвав город «Афинами», а также учредил «Панафинеи» — общее жертвоприношение.

В историческое время тиран Писистрат (560–527 годы до н. э.) ввел Малые «Панафинеи», отмечавшиеся ежегодно. Древний же праздник, превратившийся в «Великие Панафинеи», продолжал отмечаться каждый третий год Олимпиады с особой торжественностью и роскошью. Он начинался бегом с факелами ночью, а наутро устраивались спортивные и музыкально-поэтические соревнования. Плутарх приписывает знаменитому афинскому государственному деятелю Периклу (495–429 годы до н. э.) решающую роль в установлении такого порядка, при котором музыкальные состязания в «Панафинеях» происходили регулярно, а не эпизодически, как это было до него (*Plut. Pericl. 13*):

Φιλοτιμούμενος δ' ὁ Περικλῆς τότε πρῶτον ἐψηφίσατο μουσικῆς ἀγῶνα τοῖς Παναθηναίους ἄγεσθαι καὶ διέταξεν αὐτὸς ἀθλοθέτης αἰρεθεὶς καθότι χρῆ τὸς ἀγωνιζομένους αὐλεῖν ἢ ἄδειν ἢ κιθαρίζειν.

В то время самолюбивый Перикл впервые добился введения соревнований по музыке на «Панафинеях». Он, избранный судьей, установил, как нужно участникам агонев авлирывать, петь и кифарить.

Интересно было бы узнать, до каких пределов доходили новые правила Перикла: касались ли они только внешнего порядка или вторгались и в профессиональные сферы музицирования? Более того, таинственными остаются многие стороны этого популярного музыкального конкурса, поскольку практически не уцелели сведения об участниках, победителях или репертуаре, звучавшем на «Панафинеях».

⁵⁴ «Пританей» — общественное здание, служившее местом заседания руководства города. «Булевтия» — совещательный орган.

Правда, сохранилась информация, которую можно трактовать как сообщение о когда-то существовавшем описании «Панафинеев». Если это действительно так, то оно должно было включать в себя распорядок празднеств, видов музыкальных конкурсов, перечень их участников и победителей. Речь идет о небольшом предложении из трактата Псевдо-Плутарха, посвященном исполнению одного из древних номов музыкантом Мимнермом⁵⁵. Автор этого источника обосновывает свое утверждение о подлинности древнего документа тем, что «его подтверждает запись о музыкальном агоне “Панафинеев”» (τοῦτο δὲ δηλοῖ ἡ τῶν Παναθηναίων γραφή ἢ περὶ τοῦ μουσικοῦ ἀγῶνος. — *Ps.-Plut. De mus.* 1134, § 8). Но даже знание об этом утраченном памятнике вряд ли может удовлетворить музыкально-исторический интерес к столь важному для всех эллинов конкурсу.

В распоряжении музыкального антиковедения существуют лишь считанные свидетельства о нем. Например, в комедии Аристофана упоминается имя Эксеkestида (Ἐξηκεστίδης) — кифарода V века, одерживавшего победы на многих агонах (*Aristoph. Av.* 763, 1527). В комментарии к этому фрагменту схолиаст сообщает, что писатель рубежа III–II веков до н. э. «Полемон во второй [книге своего сочинения] “О пребывании Эратосфена в Афинах”» (Πολέμων ἐν τῷ δευτέρῳ παρὶ Ἀθήνησιν Ἐρατοσθένους ἐπιδημίας. — *Polem.* 14) писал:

<p>ὁ δὲ Ἐξηκεστίδης κιθαρωδὸς Πυθιονίκης νικῶ δὲ καὶ τῶν Καρνείων ἀγῶνα τὸν ἐν Λακεδαίμονι, καὶ Παναθηναία δις.</p>	<p>Кифарод Эксеkestид победил [как] «пифионик», а также на Карнейских агонах в Спарте и дважды на Панафинях.</p>
---	--

Следовательно, даже это краткое известие получено не «из первых рук».

Однако мало сохранившаяся информация о музыкальной стороне «Панафинеев» никак не уменьшает их значения в жизни Эллады. Для проведения этих конкурсов у подножия Акрополя было возведено величественное здание, названное «Одеон» (от ᾠδή — песня). Позднее, для тех же целей было построено крупное сооружение, названное «Панафинейским театром».

Но «Панафинейя» и всеми перечисленными агонами не завершается «концертно-музыкальная» жизнь античной цивилизации.

Так, в Дельфах, издавна известных своими «Пифийскими» соревнованиями, со второй четверти III века до н. э. стали проводиться другие состязания, названные «Сотериями» (τὰ Σωτηρία — «Спасения»). Их возникновение связано с вторжением в начале III века до н. э. полчищ кельтов (οἱ Κελτοί), которых эллины именовали «галатами» (οἱ Γαλάται). Они дошли даже до Дельф и хотели ограбить Дельфийское святилище, но после решающего сражения объединенные силы эллинов разгромили непрошенных гостей. Победители искренне верили, что помощь им оказал великий Аполлон, который не мог допустить надругательства над своим святилищем. По решению этолийского союза, принятому в 278 году до н. э., были установлены игры «Сотерии» — «агоны Спасения», посвящавшиеся Аполлону Пифийскому и Зевсу Сотеру. Здесь в музыкальной части соревнований проводились конкурсы между рапсодами, кифаристами, авлетами, кифародами, а также между детскими и мужскими хорами и авлетами, сопровождающими их.

⁵⁵ О нем уже упоминалось. См. гл. III, § 1.

Некоторые сохранившиеся надписи, содержащие списки участников «Сотерий», показывают, насколько популярен был этот конкурс. Вот только один из сохранившихся эпиграфических памятников, датирующийся учеными 272 годом до н. э. (SIG 424). Из цитируемого здесь его фрагмента изъяты участники всех немзыкальных конкурсов: рапсоды, танцоры (мальчики и мужчины), авторы трагедий и комедий, а также учителя-наставники (διδάσκαλοι), поскольку в надписи не указано, по какой специальности последние работали:

ἐπὶ Ἀρισταγόρα ἄρχοντος, ἱερέως δὲ
Φιλωνίδου τοῦ Ἀριστομάχου Ζακυνθίου
ἱερομνημόνων· Αἰτωλῶν Πολύφρονος,
Τελέστα, Ἀλεξάνδρου, Εὐκταίου, Μιμνέα,
Εὐνίσκου, Λύκου, Πολεμάρχου, Πολεμαί-
ου — Δελφῶν Ἀρχιάδα, Μαντία —
Ἴσταιέων Φύτωνος — οἶδε ἠγωνίσαντο
τὸν ἀγῶνα τῶν Σωτηρίων·

κιθαρισταί· Ἐπικράτης Μαianeδρίου
Μυριναίος· Καλλίας Πολυξένου Πελλη-
νεύς.

κιθαρῳδοί· Ἄνδροκλῆς Φωκίωνος
Ἀθηναίος· Νίκων <...>⁶¹ Θρονιεύς.

αὐληταί· Δείνων Ἡρακλεῖδου Αἰγινήτης·
Νικόπολις Θεογεΐτονος Βοιωτίας.

Αὐλ[η]τής· Διόφ[α]ντο[ς] <...> Χίος.

αὐλητής· — Χαριάδης Χαριάδου Ἀθη-
ναίος.

αὐλητής· Παντακλῆς <...> Σικυώνιος.

αὐλητής· Φιλίσκος Φίλωνος Βοιωτίας.

αὐλητής· Κλύτιος Μενδαίου Ναυκρατί-
της.

αὐλητής· Ξάνθιππος Μοιραγένου Βοι-
ωτίας.

αὐλητής· <...> χος <...> Ἀθηναίος.

При архонте Аристагоре, жреце
Филониде, сыне Аристомаха, за-
кинфце⁵⁶, при иеромнемонах⁵⁷ это-
лийцах Полифроне, Телесте, Алек-
сандре, Евктее, Мимнее, Эвнике,
Ликосе, Полемархе, Полемае, дель-
фийцах Архиаде, Мантее, гистией-
це⁵⁸ Фитоне на агоне Сотерий сорев-
новались:

кифаристы — Эпикрат, сын Меан-
дра, миринец⁵⁹; Каллий, сын Полик-
сена, пелленец⁶⁰;

кифароды — Андрокл, сын Фокиона,
афинянин; Никон, сын ..., трониец⁶²;

авлеты — Динон, сын Гераклида,
эгинец; Никополь, сын Теогитона,
беотиец;

авлет — Диофант, сын ..., хиосец;

авлет — Хариад, сын Хариада,
афинянин;

авлет — Пантакл, сын ..., сикионец;

авлет — Филиск, сын Филона, бе-
отиец;

авлет — Клитий, сын Мендея,
навкратиец;

авлет — Ксантипп, сын Мерагена, бе-
отиец;

авлет — ... хос, сын ..., афинянин.

⁵⁶ Закинф (ὁ Ζακύνθιος) — остров и город в Ионийском море.

⁵⁷ «Иеромнемоны» (οἱ ἱερομνήμονες) — члены жреческой коллегии.

⁵⁸ Гистией (Ἴστίαια) — город на острове Эгейского моря Эвбее (Εὐβοία).

⁵⁹ Наименование «Мирина» (Μύρινα) носили два города: один располагался в Мисии (Μυσία), в районе горного хребта «Гемос» (Αἴμος), в северной Македонии и Фракии, а другой — на острове Лемнос (Λήμνος) в северной части Эгейского моря.

⁶⁰ Название Пеллена (Πελλήνη) носили два города: в Восточной Ахайе (в Фессалии) и в Лаконии.

⁶¹ Здесь и далее угловые скобки, обрамляющие «троеточие», указывают дефект эпиграфического памятника, когда текст не читается или он стерт.

⁶² Троний (Θρόνιον) — город в Локриде Эпикнемидской (Λοκρίς Ἐπικνημιδός) — области, располагавшейся в отрогах Кнемидского хребта, на реке Боагрий (Βοάγριος).

Весьма популярны среди музыкантов были «Мусеи» (τὰ Μουσεῖα), посвященные музам. А на севере Эллады, в Беотии, они нередко чередовались с «Эротидиями» (τὰ Ἐρωτίδια), посвященными богу любви Эроту.

Кроме основных общенациональных и самых знаменитых агонов проводились конкурсы музыкантов на разных местных празднествах, связанных с локальными религиозными культурами либо с определенными историческими событиями.

Например, в Арголиде, в городе Эпидавре (в северо-восточной части Пелопоннеса), где издавна почитался бог врачевания Асклепий, устраивались «Асклепии» (τὰ Ἀσκληπίεια). В одном из диалогов Платона можно найти подтверждение того, что в их программу входили и музыкальные конкурсы (*Plat. Ion. 530 A*):

Μὼν καὶ ῥαψωδῶν ἀγῶνα τιθέασι τῷ θεῷ οἱ Ἐπιδάυροιοι; — Πάνυ γε, καὶ τῆς ἄλλης γε μουσικῆς.

Неужели эпидаврийцы устраивают богу [Асклепию] соревнования рапсо-дов? — Конечно, и в другом искусстве [они также состязались].

Здесь оборот ἄλλη μουσική выступает не в значении «другая музыка», а как «другое искусство»⁶³, поскольку рапсоды не пели, а «речитировали»⁶⁴ и поэтому их соревнования не рассматривались как музыкальные. А среди «других искусств» музыка занимала важнейшее место, и вряд ли в состязаниях в честь Асклепия обходились без ее.

Город Орхомен запечатлелся благодаря «Харитесиям» (τὰ Χαριτήσια), проводившимся в честь богинь красоты и радости Харит (αἱ Χάριτες). Известны были также конкурсы, посвященные богиням Гере и Афродите. Они именовались «Герей» (τὰ Ἡραΐα) и «Урании» (τὰ Οὐράνια — «Небесная», эпитет Афродиты как богини возвышенной любви). «Гераклеи» (τὰ Ἡράκλεια) предназначались для прославления подвигов Геракла, а «Артемисии» (τὰ Ἀρτεμίσια или τὰ Ἀρταμίτια) — во славу Артемиды. В Афинах на восьмой день месяца *пυанепσιона*⁶⁵ устраивались «Тесеи» (τὰ Θησεῖα) — в честь героя Тесея, уничтожившего разбойников и победившего чудовище Минотавра. В небольшом городке близ Милета, в Дидимах (Δίδυμα), где стоял знаменитый храм *Аполлона Дидимей* (Διδύμαϊον), отмечались «Дидимеи» (τὰ Διδύμεια). На Родосе справлялись «Еретимии» (Ἐρεθίμια) в честь Аполлона Еретимийского (от ἐρεθίζω — «взывать»). В некоторых местах Эллады праздновались «Басилеи» (τὰ Βασίλεια — «Царские») — в честь Зевса Басилевса, поскольку одним из его эпитетов был «анакс басилевс» (ἄναξ βασιλεύς — «владыка царь»). Существовали торжества и в честь бога солнца, называвшиеся по его имени «Гелиями» (τὰ Ἡλῖεια, от Ἥλιος — «Гелиос»). Во время всех этих актов проходили различные соревнования, в том числе и музыкальные.

Сюда следует добавить также «Амфиараи» (τὰ Ἀμφιαράια), представлявшие собой культовые празднества, связанные с почитанием участника многих исторических событий архаичного периода аргосского царя Амфиараия, получившего от богов бессмертие. Если судить по количеству дошед-

⁶³ О такой семантике ἡ μουσικέ см. LS. P. 1148.

⁶⁴ См. гл. IV, сноску 16.

⁶⁵ Πυανεψίων — четвертый месяц аттического календаря, соответствующий приблизительно периоду от 15 октября до 15 ноября современного европейского календаря.

ших до нас имен музыкантов числом 11, участников этого конкурса, то можно сделать вывод, что он был весьма популярен. Вот данные о некоторых из них: авлет IV века до н. э. афинянин Клитарх (Κλείταρχος Ἀθηναῖος. — Στέφανης № 1427), сальпингист I века до н. э. Клитон, сын Аполлодора, оропеец⁶⁶ (Κλεί[τ]ων Ἀπολλοδώρου Ὀρωπίτης. — Ibid. № 1435), кифарод IV века до н. э. Афинянин Клеоник (Κλεόνικος Ἀθηναῖος. — Ibid. № 1448), авлод того же исторического периода афинянин Харий ([Χ]αρίας Ἀθηναῖος. — Στέφανης № 2604), кифарист I века до н. э. Менандр, сын Та<...>, эолиец из Кимы (Μένανδρος Τα<...> Αἰολεὺς ἀπὸ Κύμης, Кима. — Ibid. № 1644) и другие.

Этого нельзя сказать о двух других местных состязаниях. Одно из них, в честь Зевса, именовавшееся «Гомолы» (τὰ Ὁμολῶια), проходило в Беотии и Фессалии, где на горе Гомола (Ὁμόλη) было его святилище. Проводилось также соревнование в честь Аполлона Карнейского и называлось «Карнеями» (τὰ Κάρνεια)⁶⁷. К сожалению, об участниках каждого из этих двух конкурсов уцелело только по одному имени (это упомянутые раньше Периклит и Эксекестид).

Хорошо были известны и «Элевтерии» (τὰ Ἐλευθέρια, от ἡ ἐλευθερία — «свобода») — древнеэллинский «Праздник свободы», отмечавшийся в память освобождения от персидского нашествия и проводившийся в Платеях⁶⁸ один раз в пятилетие. Аналогичный праздник справляли в Сиракузах в каждую годовщину изгнания тирана Трасибула (V век до н. э.). Впоследствии «Элевтерии» проводились и в других городах, где поводом для них служили различные местные события. Тогда организовывались *агоны*, на которых нередко выступали и музыканты.

Характерной чертой всех художественных соревнований было то, что любой из музыкантов мог участвовать в них. Поэтому нередко источники сообщают об исполнителях, прославившихся на многих состязаниях. Наградами на одних агонах служили венки из ветвей различных растений (маслины, лавра и сосны) и тогда соревнования назывались «стефанитами» (στεφανῖται, от στεφανίζω — «украшать венками»)⁶⁹. На других агонах победителям выплачивалось денежное вознаграждение, и они определялись как «хрематиты» (χρηματῖται, от χρηματίζω — «извлекать прибыль», «наживать деньги»). Венки считались особенно почетной наградой. В некоторых случаях делались венки из золота, но его обладатель лишался возможности обрести свою награду в деньги.

К сожалению, источники почти не сохранили никаких свидетельств, на основании которых можно было бы понять как проходили агоны, узнать об атмосфере, царящей на них, об отношениях между агонистами, судьями и зрителями. Отдельные зарисовки подобного рода фактически отсутствуют,

⁶⁶ Ороп (Ὀρωπός) — город на восточном побережье Аттики.

⁶⁷ Карней — месяц спартанского календаря (приблизительно — «стык» августа и сентября), когда совершались девятидневные торжества в честь Аполлона.

⁶⁸ Πλάταια — город в Южной Беотии.

⁶⁹ Не исключено, что в некоторых случаях официальное вручение наград победителям соревнований происходило с музыкой и за пиршественным столом. Так, в одной из схий к комедии Аристофана «Облака», с ссылкой на трактат Дикеарха (о нем см. гл. X, § 1) «О музыкальных агонах», сказано: «Поющие на пиршествах [о событиях] из какого-то древнего предания, поют, вручая [победителям] ветвь дафны или мирта» (οἱ τε γὰρ ἄδοντες ἐν τοῖς συμποσίοις ἐκ παλαιᾶς τινος παραδόσεως κλῶνα δάφνης ἢ μυρρίνης λαβόντες ἄδουσιν. — *Fragm. hist. gr. S. 248, № 44*).

а уцелевшие сведения не в состоянии удовлетворить интерес к этой стороне агонов.

Так, например, Платон, составляя «композицию» государства, в котором все стороны жизни должны были быть устроены на основе справедливости (конечно, по нормам, бытовавшим в сознании философа), писал (*Plat. Leg. VI 764d–e*):

ἀγωνιστικῆς μὲν οὖν ἀνθρώπων τε καὶ ἵππων τοὺς αὐτοὺς, μουσικῆς δὲ ἑτέρους μὲν τοὺς περὶ μονωδίαν τε καὶ μιμητικὴν, οἷον ῥαψωδῶν καὶ κιθαρωδῶν καὶ αὐλητῶν καὶ πάντων τῶν τοιούτων, ἀθλοθέτας ἑτέρους πρέπον ἂν εἶη γίγνεσθαι, τῶν δὲ περὶ χορωδίαν ἄλλους.

Для соревнования людей и лошадей [назначаются] одни и те же [судьи]. Но для музыки одни [судьи] награждают в монодии и в искусстве мимов, например рапсодов, кифародов, авлетов и всех подобных [им]. Другие же судьи должны были бы появляться при хоровом пении.

Очевидно, Платон сожалел, что в его время одни и те же судьи оценивают уровень выступлений всех музыкантов, тогда как, по его мнению, более справедливо, чтобы обсуждение качества хорового пения было в распоряжении других агонотетов. Не исключено, что так он высказывался о необходимости особой их профессиональной компетенции. Но это лишь предположение.

С явной насмешкой к судьям относится Аристофан, вкладывая в уста одного из персонажей своей комедии следующие слова (*Aristoph. Vesp. 581–582*):

κἄν αὐλητῆς γὰρ δίκην νικᾷ, ταύτης ἡμῖν ἐπίχειρα
ἐν φορβειᾷ τοῖσι δικασταῖς ἐξόδον ἠὺλῆσ' ἀπιούσιν.

Если авлет решением судей получает победу, то за это награда нам, [а] судьям уходящим [с состязаний нужно], чтобы он авлировал [посредством] выходного отверстия в форбее⁷⁰.

Здесь представлена, прежде всего, юмористическая ситуация: арбитров должен провожать с музыкой только тот музыкант, который, согласно их решению, стал победителем соревнований. Эту награду Аристофан считает заслугой слушателей, так как решение жюри было основано на их реакции. Именно поэтому в тексте сказано, что «это награда нам». Кроме того, рекомендация авлировать через «выходное отверстие в форбее» характеризует судей как мало сведущих в авлетике, поскольку сама форбея — внешний атрибут авлоса, сразу обращающий на себя внимание, тогда как мастерство исполнения меньше всего зависит от этого устройства.

В сочинении Поллукса рассказывается о случае, после которого участников агонов вызывали для выступления звуками сальпинги (*Polluc. IV 88*):

Ἑρμῶν ἦν κωμωδίας ὑποκριτής· λαχὼν δὲ μετὰ πολλοὺς ὁ μὲν ἀπῆν τοῦ θεάτρου, τῆς φωνῆς ἀποπειρώμενος, τῶν δὲ πρὸ αὐτοῦ πάντων ἐκπεσόντων. Ἑρμῶνα μὲν ὁ κῆρυξ ἀνεκαλεῖτο, ὁ δ' οὐχ ὑπακούσας, ζημία πληγείς, εἰσηγήσατο τοῦ λοιποῦ τῆ σάλπιγγι τοὺς ἀγωνιστὰς ἀνακαλεῖν.

Гермон был комедийным актером. Вытянув жребий [выступить] после многих [других], он отсутствовал в театре, упражняя [свой] голос. Глашатай вызвал Гермона, а он не слышал [и] был приговорен к штрафу. В результате было установлено,

⁷⁰ О форбее см. гл. I, § 2.

что соревнующиеся вызываются [для выступления] сальпингой.

Некоторые другие свидетельства показывают, как агоны способствовали самоутверждению тех, кто принимал участие в их организации. Поскольку историки Античности всегда максимум внимания уделяли описанию деяний самых различных владык и правителей, то оказались зафиксированными и их действия, связанные с устройством агонов. Как следует из этих сообщений, «агонотворчество» являлось для многих из них средством удовлетворения самолюбия и одним из методов, которым они стремились добиться поддержки у простых граждан. Так, в сочинении Плутарха, посвященном спартанскому царю Агесилаю (начало V века до н. э.), сказано (*Plut. Ages. 21*):

καὶ τοὺς μὲν οἴκοι χοροὺς καὶ ἀγῶνας ἐπεκόσμη καὶ συμπάρῃν αἰεὶ φιλοτιμίας καὶ σπουδῆς μεστὸς ὢν καὶ οὔτε παίδων οὔτε παρθένων ἀμίλλης ἀπολειπόμενος.

На родине он организовывал хоры и агоны, а также преисполненный честолюбия и усердия всегда присутствовал, не пропуская соревнований мальчиков и девочек.

В другом сочинении того же автора рассказывается эпизод, в центре которого стоит самолюбивый афинский государственный деятель V века до н. э. и военачальник Никий (*Plut. Nic. 3*):

Μνημονεύει δ' αὐτοῦ καὶ τὰ περὶ Δῆλον ὡς λαμπρὰ καὶ θεοπρεπῆ φιλοτιμήματα. τῶν γὰρ χορῶν, οὓς αἱ πόλεις ἔπεμπον σομένους τῷ θεῷ, προσπλεόντων μὲν ὡς ἔτυχεν, εὐθὺς δ' ὄχλου πρὸς τὴν ναῦν ἀπαντῶντος ἄδειν κελευομένων κατ' οὐδένα κόσμον, ἀλλ' ὑπὸ σπουδῆς ἀσυντακτῶς ἀποβαινόντων ἅμα καὶ στεφανούμενων καὶ μεταμφιεννυμένων, ἐκεῖνος, ὅτε τὴν θεωρίαν ἦγεν, αὐτὸς μὲν εἰς Ῥήναιαν ἀπέβη τὸν χορὸν ἔχων καὶ τὰ ἱερεῖα καὶ τὴν ἄλλην παρασκευήν, ζευγμα δὲ πεποιημένον Ἀθήνησι πρὸς τὰ μέτρα καὶ κεκοσμημένον ἐκπρεπῶς χρυσώσεσι καὶ βαφαῖς καὶ στεφάνοις καὶ αὐλαίαις κομίζων, διὰ νυκτὸς ἐγεφύρωσε τὸ μεταξὺ Ῥηνείας καὶ Δήλου πόρον οὐκ ὄντα μέγαν εἶθ' ἅμα ἡμέρα τὴν τε πομπὴν τῷ θεῷ καὶ τὸν χορὸν ἄγων κεκοσμημένον πολυτελῶς καὶ ἄδοντα διὰ τῆς γεφύρας ἀπεβίβαζε.

На Делосе хранится о нем⁷¹ память благодаря значительным и честолюбивым его щедротам, подобающим [для подношения] богам⁷². Когда хоры, которые города посылали для пения [в честь бога⁷³], приплывали [на Делос], то обычно встречающая их у корабля толпа сразу заставляла [хор] петь без [какой-либо] подготовки⁷⁴. А когда они торопливо [и] беспорядочно высаживались [на берег], то [поэтому] одновременно одевали на себя венки и переодевались. Когда же посольство повел тот⁷⁵, то он вместе с хором, жертвенными животными и другим имуществом высадился на Рений⁷⁶. Понтонный же мост, сделанный [заранее] афинянами по надлежащему размеру и великолепно украшенный золотыми [детальями], раскрашенными тканями, венками и коврами, [Никий] в течение ночи установил между Ренией и Делосом.

⁷¹ То есть о Никии.

⁷² Буквальный перевод («подобающим богам честолюбивых его щедрот») может быть превратно понят как «щедроты, подобающие богам»).

⁷³ Имеется в виду Аполлон.

⁷⁴ Буквально: «порядка».

⁷⁵ То есть Никий.

⁷⁶ Рения — маленький островок у западного побережья острова Делос.

И лишь только [наступил] день, он повел через мост шествие в честь бога, не жалея средств на украшенный и поющий хор.

μετὰ δὲ τὴν θυσίαν καὶ τὸν ἀγῶνα καὶ τὰς ἐστιάσεις τὸν τε φοίνικα τὸν χαλκοῦν ἔστησεν ἀνάθημα τῷ θεῷ, καὶ χωρίον μυρίων δραχμῶν πριάμενος καθιέρωσεν.

После жертвоприношения, агона и угощений, он [в качестве] жертвенного дара поставил в честь бога медную пальму и посвятил [ему земельный] участок, купив [его] за 10 000 драхм⁷⁷.

Несмотря на то, что такие сообщения крайне редки, они помогают хотя бы частично понять обстановку, складывавшуюся вокруг агонов.

С самого начала эллинистического периода, после походов Александра Македонского, агоны стали формой распространения греческой культуры в завоеванных землях. Их неоднократно устраивал сам Александр. Например, по свидетельству авторитетного древнего историка (*Plut. Alex.* 29):

εἰς δὲ φοινίκην ἐπανελθὼν ἐξ αἰγύπτου, θυσίας τοῖς θεοῖς καὶ πομπὰς ἐπετέλειν καὶ χορῶν κυκλίων καὶ τραγικῶν ἀγῶνας.

возвращаясь в Финикию из Египта, он совершал жертвоприношения богам и [устраивал] торжественное шествие, а также агоны киклических и трагических хоров⁷⁸.

Эту традицию поддерживали наследники великого завоевателя. Так, сын одного из них, Деметрий Полиоркет (рубеж IV–III века до н. э., правивший Македонией с 294 по 288 год до н. э.), как сообщает источник (*Plut. Demetr.* 25; 40):

ἢ ἑορτῆς καθηκούσης ἀγωναθετῶν καὶ συμπανηγουρίζων τοῖς Ἑλλησιν.

... когда в Аргосе наступил праздник «Гереев» он агонотетствовал и участвовал в торжествах совместно с эллинами.

Иначе говоря, царь сам становился организатором и арбитром соревнований, поскольку под термином «агонотет» (ὁ ἀγωναθήτης) всегда подразумевались те, кто выполнял функции судьи. Более того, однажды случилось, что дорога в Дельфы, где всегда проводились Пифийские агоны, оказалась занята противниками Деметрия Полиоркета. Поэтому «когда наступили Пифийские [агоны] ... он провел соревнования и всенародное празднество в Афинах» (τῶν δὲ Πυθίων καθηκόντων ... ἐν Ἀθήναις αὐτὸς ἦγε τὸν ἀγῶνα καὶ πανηγύριον. — *Ibid.* 40, 7). Агоны стали столь популярны даже в тех областях, которые прежде находились на периферии спортивной и художественной жизни: в Аркадии, в Сикионе и на многих островах Эгейского моря.

К этой же группе агонов следует отнести и так называемые Серапеи (τὰ Σεραπίεια), или «Сарапеи» (τὰ Σαραπίεια), — культовые обряды, связанные с одним из важнейших божеств эллинистического Египта — Сераписом, возникшие в результате слияния греческих и египетских верований. Серапис олицетворял ежегодно умирающую и воскрешающую растительность, а его культ получил большое распространение и вне Египта

⁷⁷ Драхма — денежная единица равная 4,366 граммам серебра.

⁷⁸ О семантике прилагательных κύκλιος («круговой») и τραγικός («трагический») в данном контексте см. гл. IV, сноску 66.

та: в Ахайе, а впоследствии — во всей Римской империи. Храмы Сераписа были во многих городах. Празднества в его честь нередко сопровождались музыкально-художественными соревнованиями. Сохранились имена четырех музыкантов, участвовавших в «Серапеях», проводившихся в Тагнагре⁷⁹ в I веке до н. э. Это два авлета — Аминий, сын Херемона, эхинец⁸⁰ (Αμίνιος Χαϊρήμονος Ἐχινάιος. — Στέφανης № 154) и Клитофон, сын Афинодота, афинянин (Κλειτοφῶν Ἀθηνοδότου Ἀθηναῖος). — Ibid. № 1432), а также один авлод — Парменион, сын Пармениона, афинянин (Παρμενίων Παρμενίωνος Ἀθηναῖος. — Ibid. № 2011) и один сальпингист — Антандр, сын Эредама (Ἄντανδρος Ἐρεδάμου Αἰγυράτης. — Ibid. № 193).

Такая же конкурсная активность продолжалась и тогда, когда Эллада стала римской провинцией. Согласно эпиграфическим памятникам самыми популярными среди музыкальных состязаний считались «Ромеи» (Ῥωμαῖα), то есть праздники всех граждан Римской империи, проводившиеся не только в Риме, но и в других городах. Аналогичные торжества, совмещенные с соревнованиями, посвящались императорам: «Августеи» (Αὐγούστεια) — в честь императора Августа (23 год до н. э. — 14 год н. э.), «Клавдии» (Κλαύδεια), прославлявшие императора Клавдия (41–54 годы), «Траянии» (Τραϊάνεια) и «Адриании» (Ἀδριάνεια) — в честь императоров Траяна (97–117 годы) и Адриана (117–138 годы). Конечно, со смертью императоров агоны в их честь, как правило, прекращались.

Особо следует отметить «Пифаиды» (αἱ Πυθαΐδες) — языческие богослужения, связанные с массовым паломничеством в Дельфы, во время которых устраивались выступления артистов и музыкантов. Сохранились имена 118 участников четырех таких «Пифайд», проходивших в 138/137, 128/127, 106/105 и 97/96 годах до н. э.⁸¹

Известны три певца из Афин, отличившихся на первом из указанных конкурсов: Клеон, сын Евмела, (Κλέων Εὐμήλου) и Элпиник, сын Эпикрата (Ἐλπίνικος Ἐπικράτου). Каждый из них представлен в источниках двумя профессиями: как «поющий пеан» (σόμενος τὸν παιᾶνα) и как дидаскал⁸² хора пифаистов» (διδάσκαλος τοῦ χοροῦ τῶν Πυθαϊστών), то есть участников «Пифаиды». Эта информация достаточно реалистична, так как путь к руководству хором в те давние времена лежал через многолетнюю практику певца-хориста. Третий участник этого соревнования — Теопомп, сын Никократа (Θεόπομπος Νικοκράτου). Он пел в хоре «пифаистов» будучи еще мальчиком, как отмечено в эпиграфическом памятнике.

Есть все основания считать, что Клеон и Элпиник были профессиональными музыкантами, поскольку они участвовали и в следующей «Пифаиде». Очевидно, тот же путь от хориста к руководителю хора прошел и Теопомп. Во всяком случае спустя 40 лет это имя запечатлено в списке четвертой «Пифаиды». Более того, не исключено, что Теопомп был там уже со своим потомком — Никократом, сыном Теопомпа (Νεϊκοκράτης Θεόπομπος), поскольку передача профессии музыканта «по наследству» — традиция типичная

⁷⁹ Τάναγρα — город в Юго-Восточной Беотии.

⁸⁰ Эхины (Ἐχίναι) — девять небольших островов в Ионийском море.

⁸¹ Соответствующие эпиграфические источники опубликованы в изд: SIG, SIGa, Στέφανης и др.

⁸² «Дидаскал» (ὁ διδάσκαλος) — «учитель», «наставник». Все говорит о том, что дидаскал хора был не только учителем пения, но и выполнял те функции, которые ныне возложены на хормейстера.

для Античности. Сам же Теопомп представлен здесь певцом и дидаском трагического хора.

От следующей «Пифаиды» сохранились свидетельства, связанные с деятельностью организации, называвшейся «Артисты Диониса» (τεχνῖται Διονύσου)⁸³. Она возникла в результате распространившегося увлечения агонями во многих городах Римской империи, поскольку их проведение требовало решения самых разнообразных проблем. Ведь из-за множества участников таких мероприятий трудно было обойтись без централизованного управления. Поскольку они, как правило, являлись профессионалами (актерами, музыкантами), большинство из них обслуживало культ Диониса. Поэтому и организация получила соответствующее название — «Артисты Диониса». Судя по всему, вначале возникали локальные профессиональные сообщества, называвшиеся:

«Союз артистов Диониса афинян» (σύνοδος τεχνιτῶν τῶν περὶ τὸν Διόνυσον παρ' Ἀθηναίους);

«Общество артистов Диониса из Истмы и Немеи» (τὸ κοινὸν τῶν περὶ τὸν Διόνυσον τεχνιτῶν τῶν ἐξ Ἰσθμοῦ καὶ Νεμέας);

«Общество артистов Диониса из Ионии и Геллеспонта» (κοινὸν τῶν περὶ τὸν Διόνυσον τεχνιτῶν ἐν Ἰωνίᾳ καὶ Ἑλλησπόντῳ), и другие.

Потом же они объединились в единый союз, и он облегчал подготовку к агонам не только их устроителям, но и участникам.

«Артисты Диониса» приняли самое активное участие в подготовке и проведении «Пифаиды» 128/127 годов до н. э. Об этом свидетельствует эпиграфический памятник, начальная часть которого гласит (SIG 698)⁸⁴:

εἰπεῖδῆ ἅ σύνοδος τῶν ἐν Ἀθήναις τε<χνι>τῶν, τιμῶσα μὲν καὶ σεβομένα τὸ θεῖον δ<ια>παντός, αὔξειν δὲ προαιρειμένα τὰ νόμιμα καὶ τὰ πάτρια τῶν θεῶν, καί, ἀρχομένα ἀπ<ο> τούτων, τὰ μέγιστα καὶ κάλλιστα διαπέπρακται τῶν ποτὶ δόξαν ἀνηκόντων κα<ι> μ>νάμαν εἰς τὸν ἅπαντα χρόνον, καὶ νῦν δέ, ψα<φ>ι>ξαμένου τοῦ δάμου τοῦ Ἀθηναί<ων> πέμπειν τὰν Πυθαίδα ποθ' ἀμέ δι' ἐτῶν πλειόνων, τοῖς τε χρησιμοῖς καὶ ταῖς ἱστορίαις <α>κολούθως, συνεπέδωκε αὐτοσαυτῶν <α> σύν>οδος...

Так как союз артистов [Диониса] в Афинах, вполне почитая и уважая божественное начало, предпочитая приумножать установленные отеческие обычаи в честь богов, ибо от этого начинаются великие и прекрасные свершения дел, ведущие к славе и незабвенности во все времена. А ныне, когда народ Афин решил послать пифийское посольство, которое не посылалось уже много лет в соответствии с предписанием оракула и историческими повествованиями, то союз присоединился к тому же [решению]...

Затем следует перечисление 49 артистов Диониса, призванных участвовать в этой «Пифаиде»: один авлет и один дидаскал хора, три кифарода, пять кифаристов и 39 певцов. Такие сведения не должны вызывать удивле-

⁸³ Термин τεχνῖται однокоренной с ἡ τέχνη («ремесло», «искусство»), которое в эпоху античной классики обозначало не только художественное искусство, но и самые разные ремесла: рыбную ловлю, охоту и т. д. Само же слово ἡ τέχνη восходит к глаголу τεχνάζω («изобретать»). Такие же «техниты» как «артисты» рассматривались в качестве ремесленников, мастеров своего дела.

⁸⁴ Перевод Н. А. Алмазовой. См.: Алмазова Н. А. Античная музыкальная эпиграфика. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. СПб., 1998 (Российский институт истории искусств). С. 42–43.

ние. Почти полное отсутствие авлетов (главного инструмента культа Диониса) в конкурсе при святилище Аполлона вполне закономерно, поскольку это часть сохранившейся традиции, идущей еще с архаичных времен, когда актуально было противостояние аполлоновского и дионисийского культов⁸⁵. Оно нередко еще поддерживалось в религиозной сфере, хотя в обществе уже давно все шло к примирению. Что же касается столь малого числа кифародов и кифаристов, то нельзя забывать, что на этом и на других аналогичных соревнованиях решались выступать только самые лучшие, а их число в любой музыкальной культуре всегда достаточно ограничено. Кроме того, могли существовать еще какие-то причины, связанные с инструментальной музыкой, сведения о которых не сохранились. Анализ всего комплекса материалов свидетельствует, что этот вид музыки был весьма скромно представлен на всех четырех «Пифаидах». Так, по имеющимся в распоряжении науки данным о первой «Пифаиде», нет ни одного инструменталиста, на второй — их больше всего (семь), на третьей — один, а на четвертой — четыре. Эти скромные числа не идут ни в какое сравнение с огромным количеством певцов. Таким образом, все говорит о том, что «Пифаиды» были агонами прежде всего для певцов и хоров.

Действительно, абсолютным гегемоном здесь был именно вокальный вид музыки, и это обстоятельство создает некоторую сложность при квалификации формы выступления того или иного певца. Размышляя над сведениями о второй «Пифаиде», трудно себе представить, что во время паломничества было прослушано 39 певцов-солистов.

Как покажет дальнейшее изложение материала, в памятниках подобного рода позднее появились соответствующие ремарки, помогающие отделить певцов-солистов от хористов. Первые сопровождаются словами *ὁμεινός τὸν παιᾶνα* («поющий пеан»), вторым же эпиграфические памятники дают следующее определение: *ὁμεινός τοὺς τε παιᾶνας καὶ τὸν χορὸν*. Грамматически точный и буквальный перевод этой фразы: «поющий пеаны и [участник] хора». При таком ее понимании возникающая картина агонев становится просто фантастической. Получается, что все 39 певцов выступали и как солисты, и как участники хора. Подобное толкование противоречит элементарной логике, поскольку не соответствует самым основным нормам вокально-хорового профессионализма, находящимся в полном соответствии с голосовыми возможностями человека. Общеизвестно, что не каждого природа наделяет подлинно певческим голосом. Этот закон действует в любые эпохи и во всех музыкальных культурах. Поэтому невозможно допустить, чтобы на столь важном конкурсе любой хорист, вне зависимости от своих вокальных возможностей, решился на сольное выступление. Если же сюда добавить состояние слушательской аудитории (в том числе и судей), вынужденной прослушать 39 певцов, то это еще раз убедит в том, что грамматически точное следование фразе *ὁμεινός τοὺς τε παιᾶνας καὶ τὸν χορὸν* невозможно. Ее нужно понимать как «поющий пеаны, [являясь участником] хора». В противном случае возникает опасность неверного понимания творческой ситуации на агонах⁸⁶. Как покажут далее рассматриваемые источники, подобная ремарка помогает отделить солистов от хористов, и благодаря этому обстановка на соревнованиях становится более ясной.

⁸⁵ См. гл. I, § 3.

⁸⁶ Нужно надеяться, что филологи, специализирующиеся в анализе эпиграфических памятников, рано или поздно найдут объяснение рассматриваемой фразе.

Однако в эпитафическом документе, содержащем материал о второй «Пифаиде» 128/127 годов до н. э., таких указаний еще нет и поэтому отсутствует возможность понять особенности выступлений певцов на конкурсе.

Вместе с тем среди его участников есть весьма интересные личности, данные о которых способствуют осмыслению других аспектов музыкальной жизни профессионалов того времени.

Так, в памятнике упоминается кифарист Лимений, сын Тэна (Λιμήνιος τοῦ Θιοίνου). Ничто не мешает его отождествить с автором музыки пеана в честь Аполлона. Как известно, его нотированный фрагмент был обнаружен на южной внешней стене афинской сокровищницы в Дельфах⁸⁷ и датируется также II веком до н. э. Предваряя выбитые на камне поэтический и нотный тексты, запечатлена неполная надпись, которая после реконструкции выглядит так:

[παι]ὸν δὲ καὶ π[ροσό]διον εἰς τὸν Θεὸν ὃ ἐπό]ησε[ν
καὶ προσεκιθάρισε]ν Λιμήνιος τοῦ Θιοίνου Ἀθηναῖος
(«[пе]ан и п[росо]дий в ч[есть бога, которые соз]да[л
и проаккомпаниро[вал] на кифаре Лимений, сын Т[эн]а, афинянин»).

Если такой вывод правилен, то музыкальное антиковедение получает сведения, способные расширить существующие представления о тех, кто на рубеже старой и новой эры занимался композиторским творчеством.

Кроме того, среди музыкантов второй «Пифаиды» мы встречаем афинянина Гераклида, сына Каллисфена (Ἡρακλείδης Καλλισθένου), который зарегистрирован также как участник четвертой «Пифаиды», проходившей 30 лет спустя⁸⁸. Но если на второй он выступает как кифарод, то на четвертой — как хорист, то есть в качестве «поющего пеаны [участника] хора» (σόμενος τοῦς τε παιᾶνας καὶ τὸν χορόν). Такая эволюция вполне закономерна: певец, будучи в расцвете сил, выступает в амплу певца-солиста, аккомпанирующего себе на струнном инструменте. Спустя же тридцать лет в результате хорошо известных возрастных изменений голоса он становится лишь участником хора. Подобное преобразование характерно для музыканта-профессионала, посвятившего свою жизнь вокальному искусству.

Продолжая анализировать свидетельства, связанные со второй «Пифаидой», нужно обратить внимание на четырех ее участников-афинян:

Дамон, сын Биона (Δάμων Βίωνος),
Деметрий, сын Деметрия (Δημήτριος Δημετρίου)
Дион, сын Диона (Δίων Δίωνος),
Менофил, сын Гиппоника (Μηνόφιλος Ἴππονίκου).

Каждый из них представлен в эпитафическом памятнике как «поющий пеан и комедийный актер» (σόμενος τὸν παιᾶνα καὶ κωμῳδός). Такая информация подтверждает давно известную особенность античных актеров, которые

⁸⁷ См.: Fouilles de Delphes III 2, 1909–1913, № 11, 47, 49, 48, 137; Chailieu J. La musique grecque antique. Paris, 1979. P. 159–166; Pöhlmann E. Denkmäler altgriechischer Musik. Sammlung, Übertragung und Erläuterung aller Fragmente und Fälschungen. Nürnberg 1970. P. 68–75; Pöhlmann E., West M. L. Documents of Ancient Greek Music. The Extant melodies and fragments edited and transcribed with commentary. Oxford, 2001. P. 74–85; West M. L. Ancient Greek Music. Oxford, 1992. P. 293–301.

⁸⁸ Это не единственный пример такого творческого долголетия. Так, например, афинянин Клеон, сын Евмела (Κλέων Εὐμήλου Ἀθηναῖος), представлен в эпитафическом памятнике как певец и дидакал хора, участвовал в первой и второй Пифаидах, отстоящих друг от друга на 10 лет (137–127 годы до н. э.). См. Στέφανης № 1461.

должны были на профессиональном уровне также петь и танцевать. Не следует думать, что такое «правило» действовало абсолютно во всех случаях, но данное направление оказалось весьма распространенным.

Интересна также личность еще одного афинянина — Филиона, сына Филомела (Φιλίων Φιλομήλου), который характеризуется «как поющий пеан и дидакал трагического хора» (ὡς σόμενος τὸν παιᾶνα καὶ ὡς χοροδιδάσκαλος τραγικός), то есть наставник хора, участвовавшего в постановке трагедий. Очевидно, это певец, который благодаря своему общему музыкальному профессионализму смог стать руководителем трагедийного хора.

Таким образом, свидетельства о второй «Пифаиде» способны показать самые разнообразные детали профессиональной жизни певцов.

Жители города Дельфы не могли не откликнуться на замечательные художественные выступления в период второй «Пифаиды», что и было запечатлено на том же эпитафическом памятнике:

Ἀγαθαὶ τύχαι· δεδόχθαι τῆι πόλει τῶν
Δελφῶν, ἐπαινέσαι μὲν τῶν σύνοδον
τῶν ἐν Ἀθήναις τεχνιτῶν ἐπὶ τε τῆι ποτὶ
τῶν πόλιν εὐνοίῳι καὶ τῆι ποτὶ τὸ θεῖον
εὐσεβείῳι, καὶ στεφανῶσαι αὐτὰν τῶν
τοῦ θεοῦ στεφάνωι, ὧι πάτριον ἔστι Δελφ]
οῖς, ὁμοίως δὲ καὶ τοὺς ἐπιδεδαμηκότας
καὶ λελειτοურγηκότας τῶν τεχνιτῶν,
καὶ εἴμεν αὐτοῖς πᾶσι προμαντεῖαν καὶ
ἄσυλιαν τὰν ὑπάρχουσαν αὐτοῖς διὰ
προγόνων, καὶ τὰ ἄλλα τίμια πάντα ὅσα
καὶ τοῖς ἄλλοις προξένοις καὶ εὐεργέταις
τᾶς πόλιος ὑπάρχει.

ἀνα]γράψαι δὲ τοῦτο τὸ ψάφισμα ἐν τῶι
ἱερῶι τοῦ Ἀπόλλωνος ἐπὶ τοῦ θησαυροῦ
τοῦ Ἀθη[ναίων], ἀποστεῖλαι δὲ καὶ ποτὶ
τῶν βουλᾶν καὶ τὸν Ἀθηναίων δᾶμον καὶ
ποτὶ τὸ κοινὸν [τῶν περὶ] τὸν Διόνυσον
τεχνιτῶν.

Так завершилась вторая «Пифаида».

О третьей «Пифаиде» 106–105 годов до н. э., как и о первой, сохранилось крайне мало сведений. Они касаются только семи ее участников: пяти певцов, одного кифариста и одного авлода. Причем, некоторые ее участники выступали на предыдущей второй «Пифаиде», а иные — и на последующей, четвертой. Таким образом, это была своеобразная встреча двух поколений.

Как показывают уцелевшие материалы, четвертая «Пифаида» 97/96 годов до н. э. привлекла 64 участника. Среди них было 53 певца, но только семь выступали как солисты, тогда как все остальные составляли хоровые коллективы. Инструменталистов же было как всегда мало: девять кифаристов, три авлета и один сальпингист.

При анализе всех этих сведений можно наблюдать те же тенденции, которые были отмечены на предыдущих «Пифаидах». Несколько певцов зани-

В добрый час! Город Дельфы решил прославить «Союз артистов» из Афин за благосклонное отношение к городу и благочестие к богу и увенчать его⁸⁹ венком бога, как установлено предками в Дельфах. Благородным же людям, принявшим на себя расходы артистов, дать право первыми вопрошать оракула, [а также сохранить для них] существующую от прародителей неприкосновенность имущества и все другие привилегии, которые представляются другим проксенам⁹⁰ и благодетелям города.

Начертать это решение на священной сокровищнице афинян, посвященной Аполлону, послать в Совет и народу афинскому, а также «Союзу артистов Диониса».

⁸⁹ То есть «Союз артистов Диониса».

⁹⁰ Так именовались в Древней Элладе те, кто оказывал гостеприимство иностранцам.

мались также и актерской работой. Например, Калликрат, сын Калликрата (Καλλικράτης Καλλικράτου) выступает в качестве хориста⁹¹ и комедийного актера, а Никократ, сын Теопомпа (Νεκκοκράτης Θεοπόμπου) — как певец и дидаскал трагического хора. Каллон, сын Каллона (Κάλλων Κόλλωνος) проявил себя в трех амплуа — певца, рапсода и трагического актера. Еще более многогранно заявил о себе Феодор, сын Феодора (Θεόδωρος Θεοδώρου) — будучи певцом, дидаскалом хора, а также трагическим и комическим актером. Среди участников четвертой «Пифаиды» был даже хорист и создатель сатирических драм (ποιητής σατύρων) — Диоген, сын Диогена⁹². Здесь же можно встретить довольно редкий случай, когда кифарист выступал и как певец. Его имя — Дионисий, сын Симала (Διονύσιος Σιμάλου). Очевидно, он продолжал древнюю, но трансформированную традицию искусства кифародов. Если те пели и одновременно аккомпанировали себе на струнном инструменте, то на новой исторической стадии, когда музыкальный материал сопровождения усложнился, требовался уже более квалифицированный инструменталист.

Однако не следует думать, что подобная полифункциональность была характерной чертой античной музыкальной жизни. Подобные случаи имели место, но только в весьма ограниченном количестве. Такой вывод подтверждается сопоставлением общего числа участников «Пифаид» с теми исключениями многогранной деятельности, которые здесь приведены.

Конечно, весь имеющийся в распоряжении науки материал о «Пифаидах» хранит в себе много неизвестного. Он не дает никаких сведений о репертуаре, звучавшем во время этих паломничеств. Например, указание на то, что исполнялся только пеан, можно принять лишь в том случае, если речь идет о различных произведениях одного и того же жанра. Ведь трудно представить, чтобы на протяжении всей «Пифаиды» солистами и хором исполнялось одно-единственное произведение. То же самое можно сказать и о репертуаре инструменталистов. Таким образом, в этом комплексе данных есть достаточно обширные лакуны.

На художественных агонах выступали, как правило, только профессионалы, и поэтому со временем они превратились в некие форумы, на которых представлялись самые новые достижения в искусствах. Такая метаморфоза полностью соответствовала духу соревновательности, поскольку каждый музыкант стремился предстать перед публикой в лучшем свете. А это возможно было лишь тогда, когда выступления отличались и своеобразием репертуара, и его исполнением. Именно здесь проявлялась творческая индивидуальность каждого «агониста» (ὁ ἀγωνιστής).

Многие имена выдающихся музыкантов Древней Эллады и Древнего Рима запечатлелись в истории музыки благодаря тому, что сохранились некоторые документальные свидетельства об агонах.

⁹¹ То есть «поющий пеаны и [являясь участником] хора» (σόμενος τοὺς τε παιᾶνας καὶ τὸν χορὸν). В дальнейшем градация между певцом-солистом и хористом определяется на основании такой ремарки.

⁹² Сатирическая драма — особый вид театрально-драматической поэзии, существовавший наряду с трагедией и комедией. См. гл. IX, сноску 50.

ГЛАВА IX МУЗЫКА ТЕАТРА

К различным областям жизни античного общества, в которых постоянно звучала музыка, относился и театр. На протяжении нескольких столетий ученые изучали историю античного театра и на эту тему написаны тонны литературы, в которой исследовались различные аспекты древнего театрального искусства. Но когда дело касалось музыки как одного из средств художественного воплощения образов, то всегда до предела краткие упоминания о ней сводились, в основном, к двум аспектам: хор пел, а авлет аккомпанировал. Фактически этим исчерпывались все знания, касающиеся древней театральной музыки. Причины такого результата нетрудно понять. Ведь музыка — одно из тех искусств, которые меньше всего поддаются словесному описанию. Это должны были хорошо чувствовать не только новоевропейские исследователи, но и античные авторы, описывавшие театральную жизнь Эллады и Рима. В итоге получилось так, что о музыке театра сохранилось крайне мало свидетельств. Более того, они содержат только поверхностные наблюдения, не идущие далее фиксации самого факта звучащей музыки.

Не последней причиной того, что до сих пор не сформировалось никаких определенных представлений об античной театральной музыке, стал полный отказ музыковедения включиться в исследование этой области древней музыкальной культуры. А ведь от античного театрального искусства до нас дошли не только поэтические тексты, но и предположительно ряд фрагментов нотографических образцов, запечатлевших отрывки театральной музыки¹. Однако, несмотря на это, историки музыки фактически игнорируют этот материал, ограничиваясь лишь общим описанием сохранившихся документов, без целенаправленного музыкально-теоретического исследования. Такая ситуация не могла не привести к формированию серьезных пробелов в общих воззрениях на театральную музыку, являющуюся неотъемлемой частью не только музыкальной культуры, но и всего античного художественного творчества.

Действительно, каждый создатель образцов древнего театрального искусства рассматривал свою работу как некий синтетический феномен, в котором зритель получал впечатление благодаря воздействию нескольких искусств: поэзии, музыки и танца, а реализация этих замыслов осуществлялась актерами, участниками хора и музыкантами. Именно такой художественный комплекс воспринимал древний зритель. Конечно, функции всех этих видов искусств были неоднозначны, поскольку их взаимодействие, как элементов единой системы, не могло осуществляться без соответствующей

¹ См. том I, гл. I, § 3.

щей иерархии. Совершенно очевидно, что здесь смысловым центром была поэзия, посредством которой создавался сюжет и основные характеристики каждого образа. Но она воздействовала на зрителя не только при помощи декламации словесного текста, но также благодаря его распеву, а в некоторых случаях и посредством инструментального сопровождения, и общим «музыкальным оформлением» театральных представлений. Совершенно ясно, что поющий текст нередко воспринимается иначе, чем декламирующийся. К сожалению, история сохранила только крайне мелкие нотографические образцы театральной музыки, причем зачастую в таком виде, что организация их музыкальной логики во многом остается непонятной. Поэтому пока полностью доступными для анализа являются лишь тексты древних трагедий и комедий. Однако это не означает, что нужно прекращать попытки хотя бы теоретически понять важнейшие принципы, на которых строилась театральная музыка, и ее взаимодействие с поэтическими текстами. Только в этом случае наука сможет приблизиться к верному пониманию того феномена, который зовется античной драматургией. Если же нынешние научные представления о ней всегда будут ограничиваться только анализом поэтического текста, то, несмотря на всю его важность, история искусствознания будет обречена рассматривать лишь до предела усеченный объект некогда полного художественного комплекса. Поэтому необходимо изменение сложившейся в течение последних столетий исследовательской традиции, не отражающей многие аспекты древнего театрального искусства.

Некоторые из ученых понимают важность хотя бы приблизительного осмысления музыкальной сферы античного театра, поскольку более глубокие знания о ней недоступны из-за отсутствия соответствующих материалов. Такое мнение высказывают даже филологи, указывая на то, что «необходимым элементом ее² является хор, поющий под аккомпанемент музыки»³. Хотя при подобном толковании пение рассматривается не как музыка (а музыкой является только аккомпанемент), но признается активное ее участие в воплощении театральных образов. Более того, утверждается, что «греческая драма, совмещающая в себе декламацию, пение, пляску и музыку, несколько напоминает нам оперные представления»⁴. Пусть здесь вновь пение выведено за рамки музыки, сама аналогия с оперой говорит о том, что музыка признается неотъемлемым художественным средством при создании произведений для театра. Эта же мысль подтверждается также при анализе истории развития жанра трагедии. Так, внимание акцентируется на том, что в творчестве Эсхила «песни занимают очень существенное место», поскольку они «создают основной фон, на котором развивается вся трагедия»⁵. Показательна в этом отношении характеристика театрального наследия Еврипида, так как «музыкальные части трагедии получили у него большое развитие; он часто вводит арии действующих лиц. Иногда музыка даже преобладает над словом и слова подбираются не ради смыслового значения, а ради музыкального звучания их с музыкальными протяжениями слогов и повторениями отдельных слов»⁶. Хотя далеко не все филологи

² То есть трагедии.

³ Радциг С. И. История древнегреческой литературы. М., 1969. С. 172.

⁴ Там же. С. 180.

⁵ Там же. С. 210.

⁶ Там же. С. 294.

такого мнения⁷, основная тенденция понятна: отсутствие ясных представлений о театральном музыке и ее взаимодействии с другими драматургическими средствами художественного языка является серьезной преградой на пути познания античного театрального искусства.

Однако до сих пор все ограничивается лишь подобными замечаниями, а реальная научная работа в указанном направлении отсутствует. Поэтому необходимо, прежде всего, активизировать исследование сохранившихся нотографических образцов театральной музыки. Но пока в этой области не произошло никаких обнадеживающих сдвигов, музыкальное антиковедение должно постоянно стремиться хотя бы на основе косвенных свидетельств пытаться выявить какие-либо нормы древней театральной музыки. Пусть вначале это будут лишь разрозненные предположения, касающиеся предельно малых и незначительных штрихов, но даже они рано или поздно помогут ближе подойти к осмыслению основной задачи. Чем скорее будет преодолена инертность в изучении этой проблемы, тем скорее расширится существующий ныне горизонт знаний в данной области, а они могут принести пользу не только историческому театроведению, но и музыковедению.

Любая история, и в том числе история искусств, всегда оставляет какие-либо внешне незначительные следы, и беда исторического искусствознания, если оно не замечает их, а фиксирует только то, что «лежит на поверхности». Но кроме них существуют и другие — скрытые, завуалированные и косвенные, способные нести определенную информацию, а также дополнять сложившиеся представления. Настоящая глава монографии должна напомнить не только известные данные об античной театральной музыке, но и обратить внимание на весьма важные детали.

Вместе с тем вряд ли следует надеяться, что трудностей со временем станет меньше и появится возможность выяснить более широкую и подробную перспективу обсуждаемой темы. В процессе ближайшего знакомства с соответствующими античными источниками и буквально при каждой попытке не ограничиваться регистрацией конкретных разделов трагедий и комедий, сопровождавшихся музыкой, возникают многочисленные преграды. Однако, несмотря на это, необходимо начать исследования с осознания функции музыкальных жанров в период становления античного театра.

§ 1

Возникновение театра из песни

Единственный источник по этой теме — слова Аристотеля, который общает, очевидно, лишь собственные взгляды на происхождение трагедии и комедии. Однако, возможно, это было и одно из бытовавших в его время представлений. Ведь театральные жанры, о которых упоминает философ, появились задолго до его рождения, и поэтому не исключено, что существовали также иные точки зрения, не дошедшие до нас. Значит, утверждение

⁷ Существует точка зрения, согласно которой в результате эволюции жанра трагедии в произведениях Еврипида «хор уже отрывался от действия трагедии и представлял собой не больше как некоторого рода музыкальный антракт» (*Лосев А. Ф.* Происхождение драмы // *Античная литература* / Под ред. Проф. А. А. Тахо-Годи. М., 1973. С. 98). Поэтому многие исследователи вообще исключают музыку из процесса анализа образцов античной драматургии. См., например: *Сонкина Г. А.* Эсхил (там же. С. 120–137); *Тимофеева Н. А.* Еврипид (там же. С. 137–157) и др.

Аристотеля нужно анализировать вне зависимости от того, убедительно оно или нет⁸. Его мысль выражена в таких словах (*Aristot. Poet.* 4, 1449a 9–14):

Γενομένη δ' οὖν ἀπ' ἀρχῆς αὐτοσχεδιστικῆς καὶ αὐτῆ καὶ ἡ κωμῳδία, καὶ ἡ μὲν ἀπὸ τῶν ἐξάρχοντων τὸν διθύραμβον, ἡ δὲ ἀπὸ τῶν τὰ φαλλικά. Она⁹ и комедия возникли вначале из импровизации и из запевал дифирамбов, а также из фаллических песен.

На основе такого воззрения и некоторых других источников в науке сложилась определенная традиция трактовки не только истоков и происхождения театра, но также терминов «трагедия» и «комедия». Сам процесс их образования связывается с проведением некоторых обрядов, посвященных Дионису, когда каждый танцующий был наряжен подобно козлу (ὁ τράγος — «трагос»), а сам ритуал сопровождался пением (ἡ ᾠδή — «ода», «пение»). В результате возникло название «трагодия» (ἡ τραγωδία, в некоторых европейских языках ставшее «трагедией»). Что же касается «комедии», то принято считать, что первоначально это было веселое шествие, именовавшееся «комос» (ὁ κῶμος), являвшееся неотъемлемой частью исполнения каждой фаллической песни¹⁰ — «оды» (ἡ ᾠδή). В результате возник термин «комодия» (ἡ κωμῳδία, также преобразованный в «комедию»¹¹).

Как известно, от этой древнейшей эпохи не сохранилось никаких образцов театрального искусства. Более того, если следовать воззрениям Аристотеля, в начале даже не было надобности письменно фиксировать содержание театрального представления. Ведь все находилось в распоряжении одного актера, исполнявшего самые разнообразные роли и задачи, сопровождавшиеся пением дифирамбов и фаллических песен.

После сопоставления взглядов Аристотеля на происхождение театра с комплексом сведений, дошедших до нас из других памятников, следует признать, что со временем началось масштабное расширение театральной тематики. Стали появляться сюжеты самого различного содержания, а не только связанные исключительно с культом Диониса. Сохранилась даже известная пословица, выражающая недоумение зрителей и их удивление отсутствием на сцене традиционных образов. Так, в одном из своих сочинений Плутарх сообщает о двух знаменитых древнеэллинических трагедиях следующее (*Plut. Quast. conv.* I 615a):

Φρυνίχου καὶ Αἰσχύλου τὴν τραγωδίαν εἰς μύθους καὶ πάθη προαγόντων, ἐλέχθη τό τί ταῦτα πρὸς Διόνυσον; Когда Фриних и Эсхил приспособили трагедию для [различных] мифов и [человеческих] страстей, то [по это-

⁸ Его постоянно обсуждают филологи и историки театра. Обзор таких публикаций середины XX века см. в статье: *Миллер Т. А.* Некоторые проблемы изучения греческой трагедии // Вопросы античной литературы в зарубежном литературоведении. М., 1963. С. 5–58. Особое внимание следует уделить и другой публикации: *Шейнман-Топштейн С. Я.* Современное состояние проблемы происхождения трагедии // Вестник древней истории. 1962. № 4. С. 156–165.

⁹ То есть трагедия.

¹⁰ См. гл. V, § 1.

¹¹ Очевидно, здесь вновь проявляется результат влияния латинских вариантов (*tragoedia* и *comœdia*), аналогичный, происшедшему с термином «кифарод», превратившимся в «кифаред» (см. гл. I, сноску 107). В данном случае явно видны те же самые тенденции, поскольку латинские версии *tragoedia* и *comœdia* при стремлении к «благозвучию» дают именно те формы, которые бытуют в нашей литературе.

му поводу] вопрошалось¹²: «А что здесь о Дионисе?»

Очевидно, это выражение стало достаточно распространенным и даже упоминалось в несохранившемся разделе «Истории» Полибия. По словам Страбона, знакомого с этим текстом, историк, описывая один из военных конфликтов между Карфагеном и Римом на рубеже III–II веков до н. э., рассказывает о пренебрежении римских солдат произведениями искусства: расстелив картины на земле, они играли на них в кости. Одновременно с этим Страбон информирует (*Strabo*. VIII 6, 23):

Ὅνομάζει δ' αὐτῶν Ἀριστείδου γραφὴν τοῦ Διονύσου, ἐφ' οὗ τινες εἰρήσθαι φασι τὸ Ὅδδεν πρὸς Διόνυσον¹³.

[Полибий] сообщает, что среди них [он видел] картину Аристида о Дионисе, о которой некоторые говорят, что [в ней] повествуется [содержание пословицы] «Ничего о Дионисе».

Ее воплощение в живописи — свидетельство того, что данная проблема обсуждалась в обществе, подтверждая процесс эволюции античного театра.

Аристотель убеждал своих читателей, что при зарождении театра отсутствовал заранее подготовленный «драматургический план», и он характеризует этот творческий акт как совершавшийся αὐτοσχεδιαστικός. Это прилагательное произошло от глагола σχεδιάζω («действовать наспех», «действовать неподготовленно»), подразумевавшего в обсуждаемом аспекте отсутствие у актера каких-то заранее запланированных и обдуманных действий. Возникшее же от указанного глагола существительное ὁ σχεδιασμός обозначало «то, что не подготовлено». Таким образом, в представлении Аристотеля это была своеобразная импровизация, которую каждый исполнитель реализовывал по-разному.

Не случайно актеров называли нередко «агонистами» (ἀγωνισταί), то есть участниками художественных соревнований, а в словаре Гесихия так и сказано: «агонисты — актеры» (ἀγωνισταί· οἱ ὑλοκριταί). Ведь само слово «актеры» (οἱ ὑλοκριταί, от глагола ὑλοκρίνομαι — «отвечать», «возвещать», «декламировать») — это «толкователи» текстов и «умельцы» перевоплощаться, то есть те, кто способен своим искусством представлять различные образы¹³. В связи с этим следует обратить внимание на пока еще неразгаданный термин «бриллихистки» (βρυλλιχισταί, от глагола βρύλλω — «просить пить», как просят это дети). В том же словаре Гесихия можно прочесть:

βρυλλιχισταί· οἱ αἰσχροῦ προσωπεῖα περιτιθέμενοι γυναικεῖα καὶ ὕμνους ἄδοντες.

“бриллихистки” — надеваемые [актерами] женские театральные маски и поющие гимны.

Какое событие способствовало возникновению этого термина? Возможно, им стало умение имитировать просьбу детей о питье. Но что бы не скрывалось за этим термином, он лишь подтверждает, что актеры рассматрива-

¹² Буквально: «говорилось».

¹³ Не будем забывать, что существовавшие в античную эпоху воззрения на эту профессию, да и на само театральное искусство выражались в однокоренном с существительным ὁ ὑλοκριτής («актер») термине «гипокрисис» (ἡ ὑλόκρισις — буквально: «ответ»). Его «объяснение», основываясь на мнении, бытовавшем в позднеантичном обществе, дал Гесихий: «гипокрисис — [это] притворство, коварство, обман» (ὑλόκρισις· εἰρωνεία· ὑπουλότης· δόλος).

лись как «толкователи» не только различных образов, но и неодинаковых ситуаций.

Возвращаясь к анализу концепции Аристотеля о происхождении театра, важно отметить, что философ видит истоки трагедии и комедии в песнях, а в таком случае фундаментом этих двух жанров являлось пение поэтического текста с инструментальным сопровождением. Основываясь на аристотелевской концепции и «примеряя» ее к более поздним известным образцам трагедии и комедии, нужно предполагать, что со временем при трансформации этих начальных песенных жанров произошла постепенная перестройка в иерархии искусств, формирующих театральное представление¹⁴. Существует ряд свидетельств, подтверждающих подобную трактовку исторического процесса.

Сам Аристотель перечисляет важнейшие смысловые категории трагедии, без которых она, по его мнению, не могла существовать (*Aristot. Poet.* 6, 1450a, 13–14):

...καὶ γὰρ ὅψις ἔχει πᾶν καὶ ἦθος καὶ μῦθον καὶ λέξιν καὶ μέλος καὶ διάνοιαν ὡσαύτως.

...следовательно, всякое зрелище обладает характером [действующих лиц], мифом, словом и музыкой, и [так образуется художественный] замысел.

Перечисленные здесь категории можно дифференцировать на несколько групп. Одна из них — «зрелищность», которой должен обладать каждый спектакль¹⁵: яркость внешних аспектов представления, реализующихся как актерской игрой, так и «характерами» действующих лиц. Последнее же зависит от содержания «мифа», лежащего в основе трагедии. Отдельно упомянуты «слово и музыка» как категории, посредством которых перед зрителем предстает миф. А весь комплекс таких смысловых единиц формирует «замысел» произведения.

Однако интересно отметить, что музыка упоминается среди всех категорий как равная им по значению. Но буквально в следующем предложении Аристотель утверждает: «Среди остальных [особенностей трагедии] главное среди украшений — музыка¹⁶» (Τῶν δὲ λοιπῶν ἡ μελοποιία μέγιστον τῶν ἡδυσμάτων. — *Ibid.* 6, 1450b, 15–16). Таким образом, согласно этой фразе музыка — всего лишь «украшение», хотя и «главное». Однако выделение этого «украшения» достаточно определенно говорит об отношении автора к музыке трагедии. Не будем забывать также, что процитированный текст был создан уже тогда, когда древнеэллинистские театральные жанры, пройдя значительный путь трансформаций от песни к творениям Эсхила (525–456 годы до н. э.), Софокла (496/5–406 годы до н. э.) и Еврипида (480–406 годы до н. э.), достигли кульминации своего развития. Следовательно, о музыке как «украшении» Аристотель говорит с позиций своей эпохи, отстоявшей от времени зарождения комедии и трагедии на большом историческом расстоянии. В одном из сохранившихся источников существует весьма знаменательная информация, связанная с этой проблемой. В нем речь идет о периоде жизни Фриниха (VI–V века) — старшего современника самого раннего из классиков (*Ps. Arist. XIX 31*):

¹⁴ О иерархической организации любого союза искусств упоминалось в гл. I, § 4.

¹⁵ О латинском термине *spectaculum* см. далее § 2 данной главы.

¹⁶ Вряд ли следует сомневаться, что в данном случае ἡ μελοποιία подразумевает все музыкальное сопровождение трагедии.

Διὰ τί οἱ περὶ Φρόνιχον ἦσαν μᾶλλον μελοποιοί; — Ἦ διὰ τὸ πολλαπλάσια εἶναι τότε τὰ μέλη ἐν ταῖς τραγωδίαις τῶν μέτρων.

Отчего Фриних и его современники были скорее создателями мелосов? — Из-за того, что тогда мелосы в трагедиях были многократно важнее стихов.

Это свидетельство находится в полном соответствии с логикой развития жанра трагедии, который рано или поздно должен был прийти к вполне предсказуемому результату, совершенно ясно и отчетливо выраженному в одном из поздних источников (De trag. 6):

Δεῖ δὲ τὴν λέξιν ἐν τραγῳδίᾳ μὴ ὑποπεπτωκέναι τῷ μέλει καὶ τῷ ῥυθμῷ ἀλλ' ἐπικρατεῖν καὶ ἐπιδέξιν εἶναι. τὸ λίαν δὲ ἐνδινεῦεσθαι ἀνάρμοστον τραγῳδίᾳ καὶ τῷ αὐτῆς ἀξιώματι.

Необходимо, чтобы слово в трагедии не подчинялось мелосу и танцу, а [чтобы оно само могло] властвовать и быть ведущим. Излишество же [музыки и танца] создает несуразность в трагедии и [вредит] ее достоинству.

Таким образом, при стремлении понять функции музыки в античной трагедии нужно постоянно учитывать особенности этого исторического процесса. А он показывает, что активно или пассивно, но музыка должна была постоянно участвовать во всех театральных представлениях. Поэтому задача состоит в том, чтобы попытаться выяснить, что могло быть представлено музыкально, а что декламационно. Эта задача не из легких, поскольку до нас дошли только тексты трагедий и комедий без музыки. Но для освещения поставленной цели прежде всего необходимо ознакомиться со структурой театральных жанров, существовавших в искусствоведении древности. Здесь могут помочь античные источники, описывающие формы трагедий и комедий так, как они зафиксированы в «теории» античного театроведения. Но при этом всегда нужно учитывать постоянно действующий закон, согласно которому теория систематически отстает от практики художественного творчества, и согласовывать полученные результаты с временем создания того или иного произведения.

§ 2

Музыка в структуре театральных представлений

Для решения этой задачи целесообразно вспомнить античные представления о структуре трагедии. Вот как об этом сказано в одном из поздних источников (De trag. 1):

Ἡ τραγῳδία, περὶ ἧς ἡρώτησας. ὑποκείμενα μὲν ἔχει, ἃ δὴ καὶ μιμεῖται, πάθους, μέτρον, ῥυθμός, μέλος, καὶ ἔτι πρὸς τούτοις αἱ ὄψεις, αἱ σκηναί, οἱ τόποι. αἱ κινήσεις τούτων δὲ τὰ μὲν ὁ σκηνοποιός,

Трагедия, о которой ты спрашивал¹⁷, обладает установлениями, которые несомненно подражают страстям и деяниям [людей]. Каковы те и другие [такова и трагедия. Средства] же,

¹⁷ Возможно, текст этого анонимного сочинения, созданного, очевидно, на закате Античности или даже во времена Византийской империи, претерпел многие изменения. Не исключено, что начальное обращение к собеседнику, служившее своеобразным литературным приемом, является отрывком утраченного вступления, весьма характерного для подобных письменных памятников указанного времени. В таких «вступлениях» авторы обращаются к конкретному лицу и высказывают причины, побудившие их взяться за перо (подробнее об этой литературной тенденции см: Герцман Е. Никомах из Герасы среди предков, современников и потомков. СПб., 2016. С. 198–208).

τὰ δὲ ὁ χορηγός, τὰ δὲ (ὁ) ὑποκρίτης ἀποδίδωσι, μέρη δὲ τραγωδίας πρόλογος, ἐπεισόδιον, ἔξοδος, χορικὸν ἀπὸ σκηνῆς, χορικοῦ δὲ πάροδος, στάσιμον, ἐμμέλεια, κομμός, ἔξοδος.

которыми она подражает [следующие]: миф, замысел, слово, [поэтический] размер, танец¹⁸, музыка и еще к ним [относятся] зрелища, сцены, места [действий и танцевальные] движения. Среди них одни создает устроитель сцены, другие — хорег, а третьи — актер. Части трагедии [следующие]: пролог, эписодий, эксод, хоровая песнь со сцены. [Разделы] же хоровой песни [такие]: парод, стасим, эммелея, коммос, эксод.

В этом фрагменте, отражающем уже эпоху расцвета античного театрального искусства, в конспективной форме представлены существовавшие основные воззрения на трагедию в такой последовательности:

- а) основная ее задача;
- б) средства ее воплощения;
- в) функции организаторов представления;
- г) составные части трагедии.

Каждый из перечисленных пунктов должен быть проанализирован автономно.

Как уже указывалось¹⁹, основой трагедии являлось «подражание» (ἡ μίμησις), понимаемое как некое сценическое воспроизведение человеческих характеров. Осуществлялось это имитацией поступков, соответствующих «подобию» разных людей — благородных и низменных, сильных и слабых, искренних и лживых и т. д. Такая методология действовала не только в театральных представлениях, но и в любом виде искусств. Аристотель по этому поводу высказывается так²⁰ (*Aristot. Poet. 1, 1447a, 14–19*):

Ἐποποιία δὴ καὶ ἡ τῆς τραγωδίας ποιησις ἔτι δὲ κωμῳδία καὶ ἡ διθυραμβοποιητικὴ καὶ τῆς αὐλητικῆς ἢ πλείστη καὶ κιθαριστικῆς πάσαι τυγχάνουσιν οὖσαι μιμήσεις τὸ σύνολον· διαφέρουσι δὲ ἀλλήλων τρισίν, ἢ γὰρ τῶ ἐν γένει ἑτέροις μιμεῖσθαι, ἢ τῶ ἕτερον, ἢ τῶ ἑτέρως καὶ μὴ τὸν αὐτὸν τρόπον.

Эпическая поэзия, создание трагедии, а еще комедия и дифирамбическое творчество²¹, [а также] большинство [жанров] авлетики и все [разновидности] кифаристики — [все эти виды творчества] полностью оказываются подражаниями. Отличаются же они друг от друга тройко: либо подражают в разном жанре, либо другим [искусством²²], либо по-разному и не одним и тем же способом.

¹⁸ Как и во многих произведениях античной литературы (см., например: *Plat. Resp. III 395d — e; Idem. Leg. II 669 d–e*, приведенные в гл. III, § 1), здесь ὁ ρυθμός обозначает танец, поскольку при ином толковании «ритм» оказывается феноменом, существующим отдельно от поэтического метра и музыки.

¹⁹ См. гл. VII, § 1.

²⁰ При дальнейшем изложении материала, посвященного структуре трагедии, сообщения анонимного автора будут систематически сопоставляться с информацией главного античного источника по трагедии — с сочинением Аристотеля «О поэтике».

²¹ В данном переводе все грамматические формы, происшедшие от глагола ποιέω (ἐποποιία и ἡ διθυραμβοποιητικὴ), представлены в разных смысловых вариантах на основании полисемантики термина ἡ ποιησις (см. гл. III, § 1).

²² *Scil. ἡ τέχνη*.

Далее философ передает свои взгляды более подробно и охватывает более широкий круг искусств (Ibid. 1, 1447a, 19–28):

Ὡσπερ γὰρ καὶ χρώμασι καὶ σχήμασι πολλὰ μιμοῦνται τινες ἀπεικάζοντες, εἰ μὲν διὰ τέχνης οἱ δὲ διὰ συνηθείας, ἕτεροι δὲ διὰ τῆς φωνῆς, οὕτω καὶ ταῖς εἰρημέναις τέχναις, ἅπασαι μὲν ποιοῦνται τὴν μίμησιν ἐν ῥυθμῷ καὶ λόγῳ καὶ ἄρμονίᾳ, τούτοις δ' ἢ χωρὶς ἢ μεμιγμένοις, οἷον ἄρμονία μὲν καὶ ῥυθμῷ χρώμενας μόνον ἢ τε ἀυλητικῇ καὶ ἢ κιθαριστικῇ, κἂν εἴ τινες ἕτεροι τυγχάνωσιν οὔσαι τοιαῦται τὴν δύναμιν, οἷον ἢ τῶν συρίγγων. αὐτῷ δὲ τῷ ῥυθμῷ μιμοῦνται χωρὶς ἄρμονίας οἱ τῶν ὄρχηστῶν· καὶ γὰρ οὗτοι διὰ τῶν σχηματιζομένων ῥυθμῶν μιμοῦνται καὶ ἦθη καὶ πάθη καὶ πράξεις.

Как некоторые, воспроизводящие [жизнь], часто подражают [ей] красками и позами. Если же [говорить о том, как подражают] посредством искусства, то одни — говором, другие — [певческим] голосом. Так в указанных искусствах все они²³ осуществляются ритмом, словом и гармонией. Однако [они действуют] либо порознь, либо в соединениях. Например, только гармонией и ритмом пользуются авлетика и кифаристика и некоторые другие [искусства], если они приобретают [такую] способность, например [как искусство игры] на сирингах. Одним ритмом без гармонии подражают те, которые танцуют. Ведь они подражают характерам, страстям и деяниям [людей] посредством имитирующих танцев²⁴.

Из этого текста совершенно ясно, что под «умельцами», использующими для подражания краску и позы, подразумеваются живописцы и скульпторы, средствами «говора» действуют рапсоды и актеры, а певческим голосом — певцы. Далее автор переходит к музыкантам-инструменталистам, указывая на то, что авлетика и кифаристика пользуются гармонией и ритмом. Здесь возможны две трактовки такого сообщения. Согласно одной из них под термином «гармония» в данном случае могут пониматься звуковысотные аспекты музыкального материала, а под «ритмом» — ритмические. Другое же толкование предполагает под термином «гармония» собственно музыку (с полным комплексом звуковысотных и ритмических ее параметров), а в качестве «ритма», как уже неоднократно указывалось, — танец. Чтобы убедиться в этом, достаточно вновь вспомнить «танцующих авлетов» и «танцующих кифаристов». Когда же упоминается «ритм без гармонии», то это означает танец без музыки (Aristot. Polit. VIII 5, 6, 1340a, 18–23):

ἔστι δὲ ὁμοιώματα μάλιστα παρὰ τὰς ἀληθινὰς φύσεις ἐν τοῖς ῥυθμοῖς καὶ τοῖς μέλεσιν ὄργῃς καὶ πραότητος ἔτι δ'

В танцах и мелосах существуют большие подобию подлинным реальным явлениям²⁵ — гнева и кротости,

²³ То есть подражания.

²⁴ В основе оборота διὰ τῶν σχηματιζομένων ῥυθμῶν (буквально: «посредством подражающих танцев»; поскольку здесь ὁ ῥυθμός также выступает в значении «танец») лежат τὰ σχήματα — танцевальные «позы», появляющиеся в процессе ритмического движения. При так называемом описательном переводе это могут быть «позы, меняющиеся согласно определенному ритмическому движению».

²⁵ Буквально: «подлинным природным явлениям». Однако в таком варианте у нашего современника возникают параллели лишь с некими «природными стихиями», тогда как мысль Аристотеля (как следует из дальнейшего текста) подразумевает природные особенности человеческих характеров. Именно это обстоятельство по-

ἀνδρείας καὶ σωφροσύνης καὶ πάντων τῶν ἐναντίων τουτοῖς καὶ τῶν ἄλλων ἠθικῶν (δῆλον δὲ ἐκ τῶν ἔργων μεταβάλλομεν γὰρ τὴν ψυχὴν ἀκροώμενοι τοιοῦτον).

Именно такую трактовку аристотелевской терминологии можно подтвердить и другим фрагментом из того же сочинения (Ibid. 6, 1449b, 27–36):

Λέγω δὲ ἡδυσμένον μὲν λόγον τὸν ἔχοντα ῥυθμὸν καὶ ἁρμονίαν [καὶ μέλος], τὸ δὲ χωρὶς τοῖς εἶδεσι τὸ διὰ μέτρων ἔνια μόνον παραίνεσθαι καὶ πάλιν ἕτερα διὰ μέλους.

а также мужественности и мудрости и всех противоположных им [состояний], да и других характеров (что очевидно из воздействий [музыкальных произведений], ибо слушая их, мы изменяем душу).

Художественной²⁶ я называю речь, имеющую ритм и гармонию, но по-разному [применяемые], в соответствии с видами [искусств]²⁷. Некоторые осуществляют [подражание] метрами, а другие, наоборот, — музыкой.

Несмотря на то, что в приведенном тексте появляются термины «ритм и гармония» (ῥυθμὸν καὶ ἁρμονίαν), совершенно очевидно, что речь идет о «танце» и «музыке». В рукописных вариантах этого фрагмента присутствует еще καὶ μέλος, некоторыми издателями заключенное в квадратные скобки²⁸, тем самым указывая на него как на смысловой излишек. Действительно, здесь анализируются два метода воплощения слова (ὁ λόγος) в трагедии: в сопровождении танца (ὁ ῥυθμός) и средствами музыки (ἡ ἁρμονία), то есть распевом. В результате получается, что τὸ μέλος («напев», «мелодия») — некое повторение ἡ ἁρμονία.

Иначе говоря, в вышепротитированных текстах Аристотель (*Aristot. Poet. 1, 1447a, 14–28*) выделил основные средства осуществления «подражаний» в различных искусствах. Это означает, что музыка в трагедиях

звонило перевести ἀληθινὰ φύσεις как «подлинные реальные явления», что допускает более широкую смысловую амплитуду.

²⁶ Причастие ἡδυσμένος (от глагола ἡδύω — «приправлять», «подслащивать», «делать приятным») употреблено здесь не в «гастрономическом» контексте, а в научно-эстетическом, указывая на отличие обычной речи от ее формы в трагедии, то есть в художественном произведении. Именно это обстоятельство требует соответствующего перевода данного слова. В опубликованных русских версиях можно встретить «украшенную речь» (*Аристотель. Поэтика. Пер. В. Аппельрота // Аристотель. Поэтика. Риторика. Вступительная статья и комментарии С. Ю. Трохачева. СПб., 200. С. 30*) или «усласленную речь» (*Аристотель. Поэтика. Пер. М. Л. Гаспарова // Аристотель. Сочинения в четырех томах. Т. IV. М., 1983. С. 651*).

²⁷ В указанных выше русских переводах это фраза дается как «по-разному в разных частях» либо как «распределение их по отдельным частям трагедии». Иначе говоря, она трактуется как описание методов воплощения слова в различных частях трагедии: декламирующегося и поющего. Вместе с тем отсутствие в данном предложении самого слова ἡ τραγῳδία дает основание думать, что здесь Аристотель имел в виду более широкое художественное поле, подразумевая не только трагедию, но и многочисленные распевные жанры поэзии, среди которых трагедия — лишь один из возможных. В связи с этим целесообразно обратить внимание на то, что в обсуждаемом фрагменте использовано существительное τὸ εἶδος («вид»), почти всегда появляющееся в сочинении Аристотеля, когда указывается на вид искусства, использующийся в каждой части трагедии. Слово же τὸ μέρος в большинстве случаев возникает при обычном перечислении частей.

²⁸ Кроме «классического» издания трактата Аристотеля, использующегося в данной монографии, см., например: *Aristotelis. Politica. Tertium edit Fr. Susseihl. Lipsiae, 1894.*

наряду со словом и танцем самым активным образом участвовала во всех процессах подражания. Ведь Аристотель и его современники совершенно отчетливо понимали способность музыки выполнять такую задачу (*Aristot. Polit. VIII 5, 8, 1340a, 8–1340b, 5*):

ἐν δὲ τοῖς μέλεσιν αὐτοῖς ἔστι μιμήματα τῶν ἡθῶν καὶ τοῦτ' ἐστὶ φανερόν· εὐθὺς γὰρ ἢ τῶν ἁρμονιῶν διέστηκε φύσις, ὥστε ἀκούοντας ἄλλως διατίθεσθαι καὶ μὴ τὸν αὐτὸν ἔχειν τρόπον πρὸς ἐκάστην αὐτῶν, ἀλλὰ πρὸς μὲν ἐνίας ὀδυρτικώτερος καὶ συνεστηκότως μᾶλλον, οἷον πρὸς τὴν μιξολυδιστὶ καλουμένην, πρὸς δὲ τὰς μαλακώτερος τὴν διάνοιαν, οἷον πρὸς τὰς ἀνειμένας, μέσως δὲ καὶ καθεστηκότως μάλιστα πρὸς ἕτεραν, οἷον δοκεῖ ποιεῖν ἢ ὄριστι μόνη τῶν ἁρμονιῶν, ἐνθουσιαστικούς δ' ἢ φρυγιστί.

В самих мелосах содержатся подражания характерам, и это очевидно, ибо сразу же природа [их] гармоний различается. Потому что при слушании они воспринимаются²⁹ по-разному и каждая из них обладает не одним и тем же характером, а иногда более жалобным и часто более суровым. Например, при [гармонии] именуемой «по-миксолидийски», по замыслу она более мягкая, как [происходит] при расслаблении. Однако при другой [гармонии музыка воспринимается] весьма спокойно и уравновешенно. Считается, что такую [музыку] среди гармоний создает только [именуемая] «по-дорийски», а восторженные [настроения формирует гармония] «по-фригийски»³⁰.

Оставив временно обсуждение особенностей влияния стилей музыки («дорийского», «фригийского» и «миксолидийского»), звучавшей в трагедиях, на сценическое воплощение различных образов³¹, вернемся к анонимному источнику (*De trag. 1*; см. выше) и продолжим анализировать содержащуюся в нем информацию о средствах, использовавшихся для «подражаний». Если в приведенном фрагменте речь шла пока об искусствах, в которых используются художественные имитации, то сейчас необходимо понять методы, применяющиеся для их реализации.

Как мы видели, автор анонимного источника сообщает, что творческая работа осуществляется создателем трагедии при ее письменной фиксации, способствуя воплощению в жизнь серии категорий, создающих театральное произведение (но еще не «спектакль»). По сформировавшимся в Античности представлениям в его основе должен лежать миф (ὁ μῦθος), который благодаря своему сюжету призван передать замысел (ὁ διάνοια) каждого произведения. Ведь любой миф содержит одну или несколько идей, выраженных посредством описания самых разных событий, а также поступков героев и как следствие — подлежащих соответствующим этическим характеристикам. Общеизвестно, что сюжеты легенд настолько многообразны,

²⁹ Приходится согласиться с тем, что словари не зарегистрировали такого значения глагола διατίθημι (см., например, *LS. P. 415*; *Дворецкий И. Х. Древнегреческо-русский словарь. М., 1958. С. 391*). Однако содержание данного фрагмента поддается логическому осмыслению только при такой его трактовке.

³⁰ Принятый русский перевод этого фрагмента (*Аристотель. Политика. С. 637*) может служить образцовым примером передачи источника «своими словами», уже не говоря о явно ошибочном использовании понятия «лад», не имеющего ни малейшего отношения к стилям музыки, о которых здесь идет речь. Подробнее об этом см.: *Герцман Е. Тайны истории древней музыки. СПб., 2006. С. 281–295.*

³¹ Об этом см. далее материал настоящей главы.

что среди них нетрудно выбрать ту, которая соответствует замыслу автора трагедии. Подобный подход к данному вопросу говорит о явной зависимости творцов трагедий от бытующих сказаний. Вряд ли подобное положение следует трактовать как творческую «неполноценность» драматургов, поскольку оно лишь результат объективных особенностей художественно-исторического сознания, воплощенного в сложившейся традиции. Об этом свидетельствует весь свод трагедий Эсхила, Софокла и Еврипида. Скорее всего, это не некое подсознательное «табу», не допускавшее создание авторских сюжетов для трагедий, а потребность эпохи. В более «низком жанре», то есть в комедии, как подтверждают доступные нам источники, указанная тенденция действовала не столь строго и авторы позволяли себе создавать даже собственные сюжетные интриги. Такова объективная специфика творческого мышления эпохи, обусловленная своеобразием сформировавшегося исторического уровня художественного мышления³².

Но все искусства, вовлеченные в театральные спектакли, осуществляют подражания теми способами, которые находятся в распоряжении каждого из них (*Aristot. Poet. 1, 1447b 24–27*):

Εἰσὶ δὲ τινες αἱ πᾶσαι χρῶνται τοῖς εἰρημένοις, λέγω δὲ οἶον ῥυθμῶ καὶ μέλει καὶ μέτρῳ, ὥσπερ ἢ τε τῶν διθυραμβικῶν ποίησις καὶ ἢ τῶν νόμων καὶ ἢ τε τραγῳδία καὶ ἢ κωμῳδία· διαφέρουσι δὲ ὅτι αἱ μὲν ἅμα πᾶσιν αἱ δὲ κατὰ μέρος.

Существуют некоторые [искусства, где] все пользуются указанными [категориями], я подразумеваю ритмом, песней и метром. Например, при создании дифирамбов и номов либо трагедии и комедии. Отличают [их тем], что одни [пользуются] одновременно всеми [категориями], а другие — в зависимости от части [трагедии или комедии].

Таким образом, средства каждого из искусств, по представлениям Аристотеля, могут использоваться как одновременно, так и порознь, в зависимости от особенностей каждой части театрального произведения. Отсюда следует, что анонимный автор трактата «О трагедии» (см. выше, начало параграфа) изложил аналогичные данные, основываясь на воззрениях знаменитого философа, высказанных как в только что процитированном фрагменте, так и в другом (*Ibid. 6, 1450a7–10*):

Ἀνάγκη οὖν πάσης τῆς τραγῳδίας μέρη εἶναι ἕξ, καθ' ὃ ποία τις ἐστὶν ἡ τραγῳδία· ταῦτα δ' ἐστὶ μῦθος καὶ ἦθος καὶ λέξις καὶ διάνοια καὶ ὄψις καὶ μελοποιία.

Каждая трагедия обязательно должна иметь шесть частей, благодаря чему [и] существует всякая любая трагедия: это миф, характеры и речь, замысел и зрелищность, а также музыкальная часть.

Конечно, это не сменяющие друг друга «части» (τὰ μέρη) трагедии, а составные элементы ее смыслового наполнения. Разница между их перечислением у анонимного автора (*De trag. I*) и в тексте Аристотеля заключается только

³² Такую интерпретацию нельзя сравнивать с распространенными ныне результатами работы театральных деятелей рубежа XX–XXI столетий, когда, например, режиссер из некогда созданной конкретным композитором оперы оставляет лишь музыку (и не всегда полностью), а сюжет не только переносит в другую историческую реальность, но и зачастую трансформирует его по собственному усмотрению. Подобная сомнительная методика свидетельствует не о творческом «переосмыслении» первоисточника, как любят квалифицировать эту антихудожественную акцию, а о деградации.

в том, что у первого не упомянуты «характеры» (τὰ ἦθη). А это весьма важный аспект трагедии, поскольку именно индивидуальные характеры героев должны играть самую важную роль в передаче фабулы. Ведь они регулируют поступки героев, формирующие в сознании зрителей отношение к ним и представления о самой идее произведения.

Продолжая анализировать процитированный выше фрагмент того же анонимного источника³³, мы видим, что автор обращает внимание читателя на другие категории, уже непосредственно связанные с работой над конкретным сюжетом. Здесь создателю трагедии предоставляется возможность иметь в творческом арсенале ряд практических художественных средств воплощения замысла. Одно из них — «слово» (ἡ λέξις), то есть текст для действующих лиц и хора, который должен быть написан в каком-либо поэтическом размере (τὸ μέτρον). Второе же средство упомянуто в двух категориях — ритм (ὁ ῥυθμός) и музыка (τὸ μέλος), хотя в действительности подразумеваются танец и пение в сопровождении какого-либо инструмента. Иная трактовка ритма как обязательного субъекта музыки невозможна, поскольку если из музыки «изъять» ритм, она перестает существовать.

Однако в обсуждаемом источнике перечисление средств, необходимых для создания трагедии, этим не завершается. Далее в тексте того же анонимного автора упоминаются еще несколько: зрелища (αἱ ὄψεις), сцены (αἱ σκηναί), места [действий] (οἱ τόποι) и танцевальные движения (αἰ κινήσεις). Представляется, что эти категории находились в ведении тех, кто практически осуществлял замысел драматурга, работая с актерами и хором. В результате возникала «зрелищность», без которой невозможно существование самого жанра трагедии, созданного для театра. Безусловно все это уже характерные черты античного театрального искусства развитой исторической стадии, когда в создание каждого спектакля включались дидаскалы трагедии (τραγικοί διδάσκαλοι), помощники дидаскалов трагедии (τραγικοί ὑποδιδάσκαλοι), дидаскалы трагедийных хоров (τραγικὴ χοροδιδάσκαλκαλοι) и другие³⁴. Ведь, как известно, понятие «зрелищности» вложено в саму идею, выраженную термином «театр»: τὸ θεάτρον — «зрелище». Истоки этого слова восходят к существительному ἡ θέα — «смотрение», «глядение», «вид», «зрелище» (очевидно от него же следует вести глагол θεατρίζω — «выставлять на всеобщее обозрение»³⁵). Не исключено, что латинское spectaculum («зрелище», от глагола specto — «смотреть») было переводом греческого τὸ θεάτρον. Хотя латинская транслитерация этого термина, theatrum, также была достаточно популярна в Древнем Риме.

К этой же группе средств в анализируемом фрагменте относится и оформление «сцены» (ἡ σκηνή — первоначально «палатка» для актеров), которую нужно было подготовить в соответствии с замыслом произведения, а также обозначить «места», где совершалось театрально-мифологическое

³³ Напомню, что он начинается с предложения «Как некоторые, воспроизводящие [жизнь], часто подражают [ей] красками и позами» (ὥσπερ γὰρ καὶ χρώμασι καὶ σχήμασι πολλὰ μιμῶνται τινες ἀλεικάζοντες). См. выше.

³⁴ По свидетельству словаря «Суда», это было особое направление в профессии дидаскалов: «Дидаскал — особо [так] называют дидаскалов творцов дифирамбов, либо комедий, либо трагедий» (Διδάσκαλον ἰδίως διδασκάλους λέγουσι τοὺς ποιητὰς τῶν διθυράμβων, ἢ τῶν κωμῳδιῶν, ἢ τῶν τραγωδιῶν).

³⁵ См.: Frisk H. Griechische etymologisches Wörterbuch. Bd. I. Heidelberg, 1960. S. 656–657.

действие и соответствующие выступления актеров и хора. Не случайно здесь упоминаются «устроитель сцены» (ὁ σκηνοποιός), «хорег» (ὁ χορηγός) и «актер» (ὁ ὑλοκρίτης).

Следующая группа категорий, отмеченная у того же анонимного автора, представлена как описание структуры трагедии в виде ее смысловых частей:

общеизвестный «пролог» (ὁ πρόλογος, где про — приставка, означающая «вперед», «перед» и ὁ λόγος — «речь», «слово»), то есть буквально: «предваряющее слово»;

раздел между двумя выступлениями хора — «эписодий» (τὸ ἐπεισόδιον — «вставка», «эпизод», от глагола ἐπεισοδίω — «делать вставки», «разнообразить»; существовал и вариант того же термина — ἡ ἐπέισδος — «приход», «появление»);

заключительная часть, связанная с уходом хора со сцены, — «эксо́д» (ἡ ἔξοδος — «уход», «исход», «развязка»; разновидность этого существительного — «эксо́дий» (τὸ ἐξόδιον)³⁶;

и, наконец, «хоровая песнь со сцены» (τὸ χορικὸν ἀπὸ σκηνῆς).

При такой теоретической дифференциации структуры трагедии к музыкальной ее сфере относятся только последняя из перечисленных частей и, возможно, — «эксо́д», который также мог сопровождаться пением. Однако то, что подразумевается под «песней хора со сцены», не исключало ее появления во многих разделах спектакля. Это подтверждается завершением анализируемого фрагмента анонимного источника:

первый выход хора и первое его выступление как персонажа трагедии — «парод» (ἡ πάροδος — буквально: «переход», «прохождение»);

звучащая после парода песня хора, находящегося на оркестре³⁷, — «стасим» (τὸ στάσιμον);

исполняемый хором танец, так называемая эммелея (ἡ ἐμμέλεια);

скорбная песнь — «коммос» (ὁ κομμός);

и уже упоминавшийся уход хора со сцены — «эксо́д» (ἡ ἔξοδος).

Сравнивая эти положения, зарегистрированные в анонимном источнике, с соответствующим разделом сочинения Аристотеля, нужно отметить, что в первом не только повторяется все, что сказано по этому поводу философом, но и добавляется «эммелея», отсутствующая в сочинении «О поэтике» (Aristot. Poet. 12, 1452b, 14–24):

Ἔστιν δὲ πρόλογος μὲν μέρος ὅλον τραγωδίας τὸ πρὸ χοροῦ παρόδου, ἐπεισόδιον δὲ μέρος ὅλον τραγωδίας τὸ μεταξύ ὄλων χορικῶν μελῶν, ἔξοδος δὲ μέρος ὅλον τραγωδίας μεθ' ὃ οὐκ ἔστι χοροῦ μέλος

Про́лог — целая часть трагедии, предшествующая хоровому *паро́ду*; *э́писоди́й* — целая часть трагедии [исполняемая] после всех хоровых песен; а *э́ксод* — [такая же] цельная

³⁶ Описывая действия хористов в трагедии, Поллукс упомянул «и некий *мелос эксодий*, который [хоревты] пели, уходя [с оркестры]» (καὶ μέλος δέ τι ἐξόδιον, ὃ ἐξιόντες ἦδον. — Polluc. IV 108). Об «оркестре» см. следующую сноску.

³⁷ Как известно, «оркестра» (ἡ ὀρχήστρα, от ὀρχέομαι — «танцевать») — круглая площадка, на которой танцевал и пел хор. Там же находились музыканты, сопровождавшие танцы и пение. В представлении современников «оркестра» ассоциировалась с постоянным движением артистов. Поэтому в словаре Гесихия «оркестра» характеризуется термином «дромос» (ὁ δρόμος — «бег», «движение»): «“дромос” — [это] оркестра дионисийского театра у тарентинцев» (δρόμος ἡ ὀρχήστρα τοῦ Διονυσιακοῦ θεάτρου, παρὰ Ταραντίνους).

χορικοῦ δὲ πάροδος μὲν ἡ πρώτη λέξις ὅλη χοροῦ, στάσιμον δὲ μέλος χοροῦ τὸ ἄνευ ἀναπαίστου καὶ τροχαίου, κομμὸς δὲ θρήβος κοινὸς χοροῦ καὶ σκηνῆς.

часть трагедии, после которой отсутствуют песни хора; хоровой же *παροδ* — это первая полная декламация хора; *стасим* — песня хора без анапеста и трахея³⁸; а *коммос* — общий плач хора со сцены.

Согласно присутствующей здесь информации «парод» представлял собой часть трагедии, в которой участвовал не поющий хор, а декламирующий. Такой же раздел, как «стасим» (τὸ στάσιμον — буквально: «выдержка», «стойкость», «устойчивость»), очевидно предполагал пение статичного хора без каких-либо особых движений. Вместе с тем комментаторы трактата Аристотеля считают такой стихотворный размер, как *анапест*, выражением маршевого ритма, а это не соответствует неподвижно стоящему хору³⁹. Следовательно, эта проблема требует дальнейшего изучения. Что же касается *трохея* (ὁ τροχαίος), то он предполагал весьма активное движение (τρόχος — «бегущий») и поэтому также не соответствовал «неподвижному хору». Но, по свидетельству современников, *трохея* зачастую использовался, когда требовалось поющий текст соединить с танцем. Одним из таких танцев был знаменитый «кордакс»⁴⁰ и, как утверждает Аристотель, он часто сопровождался трохеем: «Трохей более “кордакский”, что доказывают тетраметры⁴¹, ибо тетраметры — это трохаический ритм» (ὁ δὲ τροχαίος кордаκικώτερος· δηλοῖ δὲ τὰ τετράμετρα· ἔστι γὰρ ῥυθμὸς τροχαίος τὰ τετράμετρα. — *Aristot. Rhet. III 8, 1408b, 36–1409a, 1*).

Однако нельзя забывать, что содержание каждого *стасима* зависело от места, которое он занимал в развитии сюжета произведения. Скорее всего, название «стасим» было вызвано первоначальными драматургическими ситуациями спектакля, которые в процессе эволюции жанра могли трансформироваться. Это обстоятельство допускает возможность самых разных музыкальных и, выражаясь современным языком, режиссерских решений, зависящих от функции данного фрагмента в концепции всей трагедии.

Таковы существовавшие в Античности основные «теоретические» представления о структуре трагедии.

Когда же возникает необходимость сделать аналогичный обзор сведений, касающихся сформировавшихся в Античности воззрений на структуру комедии, то приходится констатировать, что античное искусствознание почти не уделяло ей внимания. Действительно, кроме самых общих положений в источниках невозможно найти ничего конкретного по этому вопро-

³⁸ «Анапест» в античной теории поэзии представляет собой трехслоговую стопу, в которой два первых слога краткие, а третий — долгий. «Трохей» же — двухслоговая стопа с первым долгим слогом и вторым — кратким.

³⁹ См. комментарии к русскому переводу «Поэтики» Аристотеля (*Аристотель. Сочинения в четырех томах. Т. 4. М., 1983. С. 782, комментарий 26*).

⁴⁰ Это был наиболее распространенный танец античной комедии, считавшийся сатирическим и вульгарным, поскольку зачастую в нем использовались непристойные движения. В энциклопедии «Суда» он представлен так: «Пляшет кордакс [тот, кто] танцует, [изображая] постыдные [образы]. Ведь кордакс — жанр комического танца» (Κορδακίζει. αἰσχρὰ ὀρχεῖται. κόρδαξ γὰρ εἶδος ὀρχήσεως κωμικῆς. — *Suid. Lex. s. v.*).

⁴¹ Тетраметр — стих из четырех диподиев (οἱ διποδία), то есть из четырех двухстопных образований, в которых каждая стопа состоит из долгого и краткого слогов.

су. Так, Аристотель представляет разницу между трагедией и комедией следующим образом (*Aristot. Poet.* 2 1448a, 16–18):

ἐν αὐτῇ δὲ διαφορᾷ καὶ ἡ τραγωδία πρὸς τὴν κωμῳδίαν διέστηκεν· ἡ μὲν γὰρ χεῖρους ἢ δὲ βελτίους μιμεῖσθαι.

По этой разнице отличаются трагедия от комедии: одна имитирует худших, а другая — лучших.

К сожалению, философ в этом изложении не соблюдал установленную им последовательность: в начальном перечислении трагедия занимает первое место, а при последующем — второе. В результате нарушается логика изложения идеи. Не исключено, что это результат поздней редакции текста. Во всяком случае, при его анализе это необходимо учитывать.

Изучая далее тот же трактат этого самого главного театроведа Античности в поисках описания структуры комедии, читатель сталкивается с весьма обнадеживающей фразой: «О комедии мы скажем позже» (περὶ κωμῳδίας ὕστερον ἐροῦμεν. — *Ibid.* 6 1449b, 21–22). Но в дошедшем до нас тексте сочинения Аристотеля «О поэтике» это обещание не реализуется.

Правда, в распоряжении науки есть так называемый Коаленовский трактат — до предела краткий опус, содержащийся в рукописи «коаленовского фонда» Парижской Национальной библиотеки под шифром *Codex Coislinianus 120*. Эту рукопись палеографы датируют X веком, хотя совершенно очевидно, что интересующий нас текст написан намного раньше. Но более точной даты его создания невозможно определить. Даже самого общего знакомства с текстом этого источника достаточно для понимания того, что он сделан «под Аристотеля». Это проявляется в описании структуры комедии⁴²:

Μέρη τῆς κωμῳδίας πρόλογος, χορικόν, ἐπεισόδιον, ἔξοδος. Πρόλογος ἐστὶν μέρος κωμῳδίας τὸ μέχρι τῆς εἰσόδου τοῦ χοροῦ. χορικόν ἐστὶ τὸ ὑπὸ τοῦ χοροῦ μέλος δόμενον, ὅταν ἔχη μέγεθος ἰκανόν. ἐπεισόδιόν ἐστὶ τὸ μεταξύ δύο χορικῶν μελῶν. ἔξοδος ἐστὶ τὸ ἐπὶ τέλει λεγόμενον τοῦ χοροῦ.

Части комедии: пролог, хоровая песня, эпизодий, эксод. Пролог — это часть комедии, продолжающаяся до выхода хора. Хоровая песня — мелос, поющийся хором, когда он достаточно продолжителен. Эпизодий — [часть] между двумя хоровыми песнями. Эксод — [это] то, что в конце поется хором.

В данном сообщении «музыкальные части» представлены достаточно неопределенно. Например, здесь присутствует указание на хоровую песню, звучащую после пролога, правда, со странной ремаркой: «когда [мелос] достаточно продолжителен». В связи с этим сразу же возникает мысль: а если песня краткая, то делает ли это возможным пение хора в данном разделе? Описываемый далее эпизодий представлен как находящийся между двумя хоровыми песнями. Это означает, что следующая за ним заключительная часть также поется (ведь τὸ λεγόμενον в последнем предложении подразумевает «то, что поется»)⁴³.

Вместе с тем по свидетельству другого источника, дата создания которого считается установленной (II век), в комедии была еще одна музыкальная часть, именовавшаяся «парабасой» (*Polluc.* IV 111–112):

⁴² Греческий текст приводится по изд. *Tractatus Coislinianus // Comicorum Graecorum Fragmenta* T. I. Ed. G. Kaibel. Berlin, 1899. P. 51.

⁴³ О глаголе λέγω в значении «говорить» и «петь» см. гл. III, § 2; гл. VII, сноску 35.

Τῶν δὲ χορικῶν σμάτων τῶν κωμικῶν ἔν τι καὶ ἡ παράβασις, ὅταν ἅ ὁ ποιητῆς πρὸς τὸ θέατρον βούλεται λέγειν, ὁ χορὸς παρελθὼν λέγει. ἐπεικῶς δ' αὐτὸ ποιοῦσιν οἱ κωμωδοποιηταί, τραγικὸν δ' οὐκ ἔστιν...

Τῆς μέντοι παραβάσεως τῆς κωμικῆς ἑπτὰ ἂν εἴη μέρη, κομμάτιον, παράβασις μακρὸν στροφή ἐπίρρημα ἀντίστροφος ἀντεπίρρημα.

ὦν τὸ μὲν κομμάτιον καταβολή τις ἐστὶ βραχέος μέλους,

ἡ δὲ παράβασις ὡς τὸ πολὺ μὲν ἐν ἀναπαίστῳ μέτρῳ, εἰ δ' οὖν καὶ ἐν ἄλλῳ...

τὸ δ' ὀνομαζόμενον μακρὸν ἐπὶ τῇ παραβάσει βραχὺ μελύδριόν ἐστίν, ἀπνευστί δόμενον.

τῇ δὲ στροφῇ ἐν κόλοις προασθείση τὸ ἐπίρρημα ἐν τετραμέτροις ἐπάγεται.

καὶ τῆς ἀντιστρόφου τῇ στροφῇ ἀντασθείσης,

τὸ ἀντεπίρρημα τελευταῖον τῆς παραβάσεως τελευταῖον ἐστὶ τετράμετρα, οὐκ ἐλάττω τὸν ἀριθμὸν ἐπίρρηματος.

Прежде всего, необходимо отметить явное противоречие, присутствующее в процитированном фрагменте: при перечислении частей *парабасы* их указывается семь, а при объяснении особенностей каждой — всего шесть. Судя по всему эта несогласованность произошла из-за того, что первоначально «строфа» (στροφή) и «эпиррэма» (ἐπίρρημα) названы как автономные разделы, а при описании каждой части они представлены как единое целое — «эпиррэма же, с пропевающейся строфой» (τῇ δὲ στροφῇ προασθείση τὸ ἐπίρρημα). Как станет ясно в процессе анализа, это недоразумение имеет свою причину и очевидно *парабаса* состояла из шести частей.

Само же название «парабаса» (ἡ παράβασις — [здесь] «отступление») подразумевает временный отход от тематики всего произведения. Названия ее частей, зафиксированные в данном источнике, представляют собой фактически единственные «указатели», дающие надежду по этимологии терминов хотя бы приблизительно понять художественную функцию каждого раздела *парабасы*. К сожалению, пока иной путь не просматривается. Прав-

Среди хоровых комических песен некая одна — *парабаса*, когда автор хочет обратиться к театру, то хор поет, обращаясь [к нему⁴⁴]. Это, пожалуй, создают [только] комедиографы [поскольку] трагедийный [жанр⁴⁵] не предполагает [парабасу]...

Причем, было семь частей парабасы в комедии: *комматий*, [собственно] *парабаса*, *макрон*, *строфа*, *эпиррэма*, *антистрофа* [и] *антепиррэма*.

из них *комматий* — [это] некое со- творение краткого мелоса;

парабаса же, как многие [считают, создавалась] в анапестическом метре⁴⁶, если же [нужно было], то и в другом...;

то, что названо «макрон», является краткой песенкой в *парабасе*, пропевающейся единым духом;

эпиррэма же, с пропевающейся строфой в колонах⁴⁷, проводится в тетраметрах;

И тогда *антистрофа* переключается со строфой [эпиррэмы];

конечная *антепиррэма* является тетраметровым завершением парабасы, [которая] протяжением не меньше эпиррэмы.

⁴⁴ То есть к театру, а точнее — к зрителям.

⁴⁵ Scil. τὸ γένος.

⁴⁶ Он предполагает стихотворный размер, основу которого составляет трехслоговая стопа, где два первых слога краткие, а последний — долгий.

⁴⁷ «Колон» (τὸ κῶλον) в теории античной грамматики — часть предложения или раздел периода.

да, хорошо известно, что в процессе развития любой жанр может настолько измениться, что теряет всякую связь со своими начальными особенностями. Но в данном случае есть основание считать, что эволюция «парабасы» занимала исторически ограниченное время и потому жанр не мог «успеть» радикально трансформироваться⁴⁸.

Название первой части «парабасы» — τὸ κομμάτιον («комматий») произошло от существительного τὸ κόμμα («комма»), обозначавшего в древней риторике небольшое «изречение». Возможно, «комматий» предполагал краткое поющее высказывание, служившее вступлением ко всей *парабасе*. Вместе с тем трудно однозначно ответить на вопрос: являлся ли «комматий» вокально-инструментальным вступлением или исключительно инструментальным? Ведь метафорически «изречение» могло выражаться обоими способами.

Как следует из текста Поллукса, вторая часть, то есть собственно ἡ παραβάσις («парабаса»), также способна трактоваться в двух разновидностях: как поющийся, так и декламирующийся фрагмент, созданный в анапестическом размере. Такую организацию стиха *парабасы* определяет и другой источник: «*анапесты* — в основном песнопения хоров во время *парабас*, и [указывают] особенность ритмов» (ἀνάπαιστα: κυρίως τὰ ἐν ταῖς παραβάσεσι τῶν χορῶν ᾄσματα καὶ ἰδίως τὰ τῶν ῥυθμῶν. — *Hesych.* s. v.). Вообще же двойность *парабасы* как общего названия всего цикла разделов и, одновременно, какого-либо конкретного из них создает серьезные трудности в осмыслении ее особенностей, проявившихся в этих двух качествах.

Третья часть той же *парабасы* — μακρόν (буквально — «долго», «продолжительно») характеризуется в обсуждаемом источнике как «краткая» (βραχύ). Поэтому для ее трактовки нельзя использовать такие общераспространенные значения прилагательного μακρός, как «длинный», «долгий», «продолжительный». Вряд ли сюда подходит и другая популярная семантика того же слова — «громкий», поскольку в те древние времена динамика звучания музыкального материала полностью зависела от исполнителя и поэтому у современников не было никаких оснований для ее теоретической «канонизации». Однако для представленных в источнике особенностей данного раздела весьма подходит третье вполне определенное значение μακρός, зарегистрированное в античной литературе, как «высокий». Чтобы убедиться в этом, достаточно вспомнить, например, использование этого прилагательного для указания «на высокую колонну хранилища [для копий]» (πρὸς κίονα μακρὴν δοῦροδόκης. — *Homer. Od.* I 127) или «высокую скалу» (μακρὴ φάραγξ. — *Herod. Hist.* VIII 17). Поэтому возникает предположение о целесообразном здесь определении — «высоко» (μακρόν) и появляется мысль о высоком регистре звучания. Но общеизвестно, что в античных музыкально-теоретических памятниках слово μακρόν никогда не использовалось в таком значении. С этой целью применялись другие прилагательные: почти всегда — ὄξύς и крайне редко — ὑψηλός. Такое обстоятельство вынуждает с сомнением относиться к высказанной точке зрения о «высоте», и вопрос о семантике μακρόν в данном случае остается «открытым».

⁴⁸ Здесь не указываются многочисленные исследования данной темы, проведенные филологами, поскольку в настоящей монографии «парабаса» рассматривается как объект, потенциально способный содержать музыкальный материал. С этой точки зрения она пока не привлекала внимания аналитиков.

Четвертый раздел *парабасы* — τὸ ἐπίρρημα («эпиррэма») обозначает «послесловие», так как сам термин представляет собой соединение существительного τὸ ῥήμα («слово», «речь», «изречение»), и приставки ἐπι, в данном случае — «следование», «последовательность». Важно, что Поллукс акцентирует внимание на конструкции *эпиррэмы*, выражающейся строфами. Как известно, под термином «строфа» (ἡ στροφή — «поворот», «изменение») подразумевалась метрическая группа поэтического текста, состоящая из ряда связанных между собой стихотворных строк. Подобная или иная серия построений, следующая за строфой, называлась *антистрофой* (ἡ ἀντίστροφή — «противострофа»). Принято считать, что в архаические времена *строфа* и *антистрофа* распевались на одну и ту же музыку и якобы только впоследствии они стали отличаться музыкальным материалом. Кроме того, в античной трагедии хор, исполняя строфу, перемещался (танцевал) слева направо, а когда наступал черед антистрофы, движение изменялось в противоположную сторону. Во всяком случае строфа и антистрофа воспринимались как две конструкции, внешне противопоставляющиеся друг другу, но составляющие единую форму. Возможно, именно по этой причине следующая пятая часть *парабасы* именовалась антистрофой и этим «перекликалась» (см. вышепротитированный фрагмент Поллукса) со строфой *эпиррэмы*.

Таким образом, есть основание считать, что *эпиррэма* — некое новое название для традиционной *строфы* и поэтому указанное выше недоразумение (где говорится о семи частях *парабасы*, хотя фактически их шесть) было обусловлено упоминанием старого и нового названия для одного и того же раздела. К сожалению, пока невозможно сказать, произошли ли изменения в музыкальном воплощении *строфы* после того как она приобрела название *эпиррэмы*.

Судя по всему, аналогичную функцию выполняла шестая, заключительная часть *парабасы* — τὸ ἀντεπίρρημα («антепиррэма»), то есть «противоэпиррэма»: подобно тому как антистрофа «противопоставлялась» строфе эпиррэмы, такая же задача могла стоять и перед *антепиррэмой*, контрастирующей с *эпиррэмой*. Во всяком случае к таким выводам приводит значение терминов. Но насколько они соответствуют античным образцам, звучавшим в реальном театральном пространстве, во многом остается неясно⁴⁹.

К этому следует добавить, что достаточно обширный комплекс приведенных сообщений не исчерпывает всех форм участия музыки в театральных представлениях. Ведь в процессе развития сценических жанров возникали новые модели привлечения музыки и к трагедии, и к комедии. Подтверждением этому может служить еще один параграф из уже цитированного позднего анонимного источника (De trag. 9):

Ἔστι δὲ καὶ ἕτερα ἅμα συνταττόμενα τοῖς τραγικοῖς μέλεσι τε καὶ μέτροις, οἷον μεσαύλιον, ἐπίφθεγμα, ἀναβόλημα, ἀνάλαστον ἔρρυθμον. ἔστι δὲ τὰ μεσαύλια κρουμάτια βραχέα μεταξύ τῶν

В трагических мелосах и стихах встречаются и некоторые другие построения, например *месавлий*, *эпифтегма*, *анаболима*, *анапестический ритм*. Редко применяются

⁴⁹ В данном случае нецелесообразно обсуждать столь же гипотетические выводы филологов по данному вопросу, имеющие давнюю историю (см., например: Zielinski Th. Die Gliederung der altattischen Komödie». Leipzig, 1885. S. 83; и др.), поскольку они связаны лишь с наблюдениями над особенностями текста, а не музыки.

μελῶν ταττόμενα. τῶν δὲ ἐπιφθεγμάτων πλείψ μὲν ἔστιν ἢ χρῆσις ἐν τοῖς σατυρικοῖς δράμασιν ἔστι δὲ καὶ ἐν τοῖς τραγικοῖς. τὸ δὲ ἀναβόλημά ἐστι μὲν τῶν δομένων σχεδόν τι, μεταξύ δὲ ἔστιν ᾧδῆς καὶ καταλογῆς.

и краткие инструментальные *месавлии*, расположенные между песнями. В сатирических драмах⁵⁰ употребляют длинные *эпифтегмы*. Они бывают и в трагедиях. *Анаболима* же — это, пожалуй, какое-то из поющих [построений, занимающих срединное место] *между* пением и речитативом.

Здесь мы сталкиваемся с тремя новыми, скорее всего, более поздними формами внедрения музыки в спектакль. Конечно, это не означает, что они не использовались и во времена древнегреческой классики, однако зарегистрированными в искусствознании оказались значительно позже.

Первая из них представлена как «инструментальный месавлий» (τὰ μεσαύλιον κρουματικόν). Сам термин «месавлий» (τὸ μεσαύλιον) возник из соединения двух составляющих — μέσος («средний») и αὐλός («авлос»), что ясно указывает на «среднеавлосовое» музицирование, введившееся «между песнями» (μεταξὺ τῶν μελῶν). Эту информацию можно трактовать по-разному: либо речь идет о неких инструментальных интерлюдиях между различными песнопениями, либо между вокально-инструментальными разделами одного произведения. Причастные к музыке знали:

ὁπόταν ἐν τοῖς μέλεσι μεταξὺ παραβάλλῃ μέλος τι ὁ ποιητῆς παρασιώπησαντος τοῦ χοροῦ· παρὰ δὲ τοῖς μουσικοῖς τὰ τοιαῦτα μεσαύλια.

Когда в песнях, в середине, композитор добавляет какую-либо музыку при молчащем хоре, то у музыкантов это [называется] *месавлием*

Что же касается следующего термина, упомянутого в анализируемом анонимном фрагменте, — *эпифтегма* (τὸ ἐπίφθεγμα), то его основу составляет слово τὸ φθέγμα («голос», «звук») и поэтому здесь также трудно дать однозначный ответ: подразумевается ли вокальное или инструментальное построение? Во всяком случае в контексте фрагмента автор представил *эпифтегму* как разновидность *месавлии*, но только в сатирических драмах. Однако Афиней упоминает *эпифтегму* в качестве части формы пеана (*Athen.* XV 696f, § 42). Конечно, пеан мог звучать не только в трагедиях, но и в сатирических драмах, и, следовательно, это известие никак не нарушает информацию анонимного источника.

Последним в процитированном выше тексте, содержащим специальные термины, является *анаболима* (τὸ ἀναβόλημά), которая в других источниках называется *анаболой* (ἢ ἀναβολή, см. далее). Прежде всего необходимо отметить, что обе разновидности этого термина произошли от глагола ἀναβάλλομαι. Среди его возможных значений в рамках музыки — «приступать», «начинать». Если следовать такой семантике, то *анаболиму* или *анаболу* нужно рассматривать как некий вступительный раздел музыкальной формы. Его характеристика в приведенном анонимном источнике весьма

⁵⁰ «Сатирическая драма» — одна из разновидностей античных театральных жанров, о которой сохранилось крайне мало сведений. Из «Поэтики» Аристотеля можно только узнать, что комедия «развивалась из сатирической [драмы]» (διὰ τὸ ἐκ σατυρικοῦ μεταβολεῖν) и «первоначально пользовались тетраметром, поскольку поэзия была сатирической и более танцевальной» (τὸ μὲν γὰρ πρῶτον τετραμέτρῳ ἐχρῶντα διὰ τὸ σατυρικὴν καὶ ὀρχηστικωτέραν εἶναι τὴν ποίησιν. — *Aristot.* Poet. 4, 1449a, 20–23). Вряд ли по таким скудным данным можно понять особенности жанра и тем более — его музыкальное оформление.

знаменательна и определяется как построение «между пением и речитативом» (μεταξύ δὲ ἐστὶν ᾠδῆς καὶ καταλογῆς). Последняя из этих двух форм озвучивания текста, переведенная здесь как «речитатив» — ἡ καταλογῆ («каталога»), является термином, производным от глагола καταλέγω («рассказывать», «декламировать»). Это вызывает некоторые аналогии с так называемой паракаталогой⁵¹, представляющей собой чередование декламации и пения в сопровождении музыкального инструмента. Поэтому вполне возможно, что «анабола» является той же формой исполнения, но неточно описанной в источнике в виде чего-то среднего «между пением и декламацией»⁵². Конечно, такое заключение основано только на этимологии терминов, содержащихся в источниках, но пока другого пути познания сути *анаболы* в распоряжении науки нет.

В связи с этим небезынтересно вспомнить, что знаменитый Аристофан, выразитель ретроградной части эллинского общества, не принимавшей музыкально-художественные новшества, насмеялся над теми музыкантами, которые вводили *анаболу*. В одной из его комедий они представлены как «некоторые *анаболы*, проплывающие в воздушном пространстве» (ἀναβολὰς... τὰς ἐνδιαεριαυερὶνηχέτους τινάς. — *Aristoph. Pax.* 830). Это «приглаженный» перевод, имеющий мало общего с подлинником. Дело в том, что присутствующий в тексте сарказм, очевидно, вызывался сложно-составным субстантивированным причастием ἡ ἐνδιαεριαυερὶνηχέσας. Начальную его часть образуют два следующих друг за другом префикса — ἐν и δια, один из которых имеет значение «внутри», а другой подразумевает некое «сквозное движение». В дальнейшее построение этого слова входят прилагательное ἀέριος («воздушный») и два глагола — ἀνέρω («выворачивать») и νήω («плыть»). При попытке воспроизвести хотя бы прибли-

⁵¹ В «Словаре» Гесихия этот жанр представлен под названием «каталога» (καταλογῆ): «говорится, что каталога — песня не под музыку» (καταλογῆ: τὸ τὰ ᾠματα μὴ ὑπὸ μέλει λέγειν). Такое представление свидетельствует о том, как трудно было описать жанр, в котором совмещались декламация и пение. вполне возможно, что «песня не под музыку» подразумевает пение без инструментального сопровождения. Но и такое понимание термина также далеко от подлинного содержания той художественной формы, которую он обозначает. Подробнее об этом см.: *Герцман Е. Parakataloge* и три вида звучания // *Acta antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae.* T. XXVI. Fasc. 3/4. Budapest 1978. P. 347–359.

⁵² Этому не следует удивляться, поскольку хорошо известно, что нечто подобное утвердилось даже в европейском музыкознании с конца XIX века и получило общепринятое название *sprechgesang* — «разговорное пение» или «поющий разговор» (см.: *Griffiths P. Sprechgesang* // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* New York, London, 2001). Со строго научной точки зрения такое понятие попросту лишено смысла. Ведь музыкальную и разговорную интонации объединяет только одно-единственное общее для них качество — звучание. Во всем же остальном они в корне различны. Музыкальная интонация организована ладотонально и ритмически, а разговорная имеет совершенно иные признаки. Ясно, что одновременное их соединение в одно целое невозможно, поскольку особенности одной интонации несовместимы с чертами другой. Их можно «объединить» только при чередовании, когда на смену разговорной приходит музыкальная, или наоборот. Поэтому оценивая ошибочность определения, присутствующего в комментируемом древнем источнике, нужно помнить: такой подход вполне оправдан для Античности — эпохи становления науки о музыке, но не для новоевропейского музыкознания, прошедшего многовековой путь развития.

зительно это гибридное образование, сконструированное только ради насмешки над музыкантами-новаторами, можно получить нечто наподобие такого лексического монстра: «то, что плывет внутрисквозящевоздушно-вывернутого».

Если же сейчас опустить проблему взаимодействия старого и нового в античном музыкальном искусстве⁵³, то такую реакцию комедиографа нужно рассматривать как ретроградный ответ на весьма распространенное новшество. Действительно, если бы *анабола* представляла собой редкое явление в художественной практике, то не было бы смысла обращать на нее особого внимания.

Итак, приведенные в данном параграфе свидетельства со всей очевидностью говорят о том, что каждое произведение, исполнявшееся в античном театре, было буквально пронизано музыкой. Это еще раз подтверждает, что новоевропейская филологическая традиция видеть в памятниках древней драматургии исключительно литературные образцы не соответствует нормам античной художественной жизни.

§ 3

Создатели и исполнители

Один из своих диалогов Платон построил в форме беседы знаменитого философа Сократа с рапсодом Ионом. Как известно, «рапсод» — древнеэллинический исполнитель эпических сказаний. Согласно сохранившимся свидетельствам и установившейся в историческом искусствознании точке зрения рапсод выступал как чтец-декламатор. Вместе с тем сам термин «рапсод» (ὁ ῥαψῳδός) этимологически связан не только с глаголом ῥάπτειν («сшивать», «составлять»), но и с существительным ὁ ῥόδός («певец»). Вряд ли такие истоки наименования данной профессии были случайностью. Не исключено, что рапсод как декламатор запечатлелся лишь в дошедших до нас источниках, тогда как в более ранних, утраченных, его творческое амплуа выглядело несколько иначе. Но этот вопрос требует автономного исследования, непосредственно не связанного с тематикой данной монографии. Однако необходимо отметить, что рапсод, очевидно, был одним из ранних представителей актерской профессии (вне зависимости от того, выступал ли он в театре или вне его). В любом случае его речь содержала какой-либо сюжет, и с этой точки зрения такое творчество можно рассматривать как некое предвосхищение будущего театра. Поэтому неслучайно среди прочих вопросов в беседе Сократа с рапсодом Ионом затрагивается столь важная для понимания истории античного театра проблема, связанная с осмыслением функциональной зависимости трех составляющих каждого образца театрального искусства: автора трагедий и комедий, исполнителей, а также зрителей (*Plat. Ion. 535e–536b*):

Οἴσθα οὖν ὅτι οὗτός ἐστιν ὁ θεατῆς τῶν δακτυλίων ὁ ἔσχατος, ὃν ἐγὼ ἔλεγον ὑπὸ τῆς Ἡρακλειώσιδος λίθου ἀπ' ἀλλήλων τὴν δύναμιν λαμβάνειν; ὁ δὲ μέσος σὺ ὁ ῥαψῳδός καὶ ὑποκριτής, ὁ δὲ πρῶτος

Итак, ты полагаешь, что он, [то есть] зритель, [словно] окончание [цепи магнитных] камней, от которых, [как] я говорил, он получает притяжение, [словно] от гераклеийского

⁵³ Ее обсуждение см. в гл. X (passim).

αὐτὸς ὁ ποιητής· ὁ δὲ θεὸς διὰ παντῶν τούτων ἔλκει τὴν ψυχὴν ὅποι ἂν βούληται τῶν ἀνθρώπων, ἀνακρεμαννὺς ἐξ ἀλλήλων τὴν δύναμιν. καὶ ὡσπερ ἐκ τῆς λίθου ἐκείνης ὄρμαθὸς πάμπολυς ἐξήρτηται χορευτῶν τε καὶ διδασκάλων καὶ ὑποδιδασκάλων, ἐκ πλαγίου ἐξηρημένων τῶν τῆς Μούσης ἐκκρεμαμένων δακτυλίων. καὶ ὁ μὲν τῶν ποιητῶν ἐξ ἄλλης Μούσης, ὁ δὲ ἐξ ἄλλης ἐξήρτηται· ὀνομάζομεν δὲ αὐτὸ κατέχεται· τὸ δὲ ἐστὶ παραπλήσιον· ἔχεται γὰρ ἐκ δὲ τούτων τῶν πρώτων δακτυλίων, τῶν ποιητῶν, ἄλλοι ἐξ ἄλλου αὐτῶν ἠρτημένοι εἰσὶ καὶ ἐνθουσιάζουσιν, οἱ μὲν ἐξ Ὀρφέως, οἱ δὲ ἐκ Μουσαίου.

Таким образом, творческое взаимодействие создателя текста, исполнителей и зрителей Платон словами, вложенными в уста Сократа, сравнивает с притяжением магнита. Эта весьма удачная образная аналогия достаточно хорошо отражает контакты всех участников театрального действия.

Конечно, испульсом для создания театрального представления было творчество поэта, создававшего свой текст для общеизвестного мифа. Поэту в древности считалось, что первоначально театральное произведение

камня⁵⁴. Середина же [этой цепи] — ты, рапсод и актер, а [ее] начало — сам творец [произведения]. Божество через всех них притягивает душу людей куда [ему] вздумается, перенося [свое] притяжение через других, [подобно тому] как от того [магнитного] камня зависит цепь хоревтов⁵⁵, дидаскалов и помощников дидаскалов, косвенно зависящих от камней, притягивающих к Музе. Кроме того, один из творцов [произведения] зависит от одной Музы, а иной — от другой. Мы определяем это [глаголом] «удерживается», что является уподоблением⁵⁶, ибо зависит от этих первых [магнитных] камней, [то есть] от творцов [произведений], иные же [участники цепи] исходят от другого и одухотворяются [иначе]: одни — от Орфея, другие — от Мусея⁵⁷.

⁵⁴ Все говорит о том, что здесь подразумевается магнит, именовавшийся в древности «магнесийским камнем». Его название произошло от города Магнесии (Малая Азия), неподалеку от которого был также мидийский город Гераклея, богатый магнитом. В словаре «Суда» можно прочесть: «Гераклеийский камень — [это] магнит, притягивающий железо» (Ἡρακλεία λίθος ἢ μαγνήτις ἐλκυστικὴ τοῦ σιδήρου. — *Suid. Lex. s. v.*). Таким образом, в тексте подразумевается «притяжение», осуществляемое исполнителями художественного произведения и самим сочинением. Приводящийся перевод отрывка сделан с учетом указанной мысли Платона. Поэтому и термин ἡ δύναμις представлен как «притяжение».

⁵⁵ О хоревтах см. гл. VII, § 5.

⁵⁶ Очевидно подразумевается «уподобление», возникающее тогда, когда исполнитель «подражает» (μιμῶσται) тому образу, в который он перевоплощается.

⁵⁷ Поскольку процитированный фрагмент весьма сложен для перевода, показалось целесообразным привести другую опубликованную его русскую версию, чтобы можно было сопоставить оба варианта для лучшего понимания изучаемого материала: «Теперь ты понимаешь, что такой зритель — последнее из звеньев, которые, как я говорил, получают одно от другого силу под воздействием гераклеийского камня. Среднее звено — это ты, рапсод и актер, первое — сам поэт, а бог через вас всех влечет душу человека куда захочет, сообщая одному силу через другого. И тянется, как от того камня, длинная цепь хоревтов и учителей с их помощниками: они держатся сбоку на звеньях, соединенных с Музой. И один поэт зависит от одной Музы, другой — от другой. Мы обозначаем это словом “одержим”, и это почти то же самое: ведь Муза держит его. А от этих первых звеньев — поэтов — зависят другие одержимые: один — от Орфея, другой — от Мусея» (*Платон. Ион. Перевод Я. М. Боровского // Платон. Собрание сочинений в трех томах. Т. I. М., 1990. С. 378–379*).

зрителям представляли сами поэты. С логической точки зрения такой вывод вполне закономерен, правда, он не стыкуется с другим распространенным в античности мнением, согласно которому трагедия и комедия возникли из дифирамбов и фаллических песен⁵⁸. Ведь при таком подходе первыми исполнителями должны были быть певцы, по-актерски представлявшие содержание этих песен. Не был ли этот древнейший период, сведения о котором не сохранились, той эпохой, когда рапсоды могли осуществлять свое искусство двумя способами, запечатленными в самом названии «рапсод»: декламировать и петь?⁵⁹ Конечно, даже при таком толковании остается безответным вопрос: создавали ли сами рапсоды текст и музыку распеваящегося песнопения? Во всяком случае не исключено, что с помощью подобного допущения, требующего тщательной проверки, можно будет хотя бы гипотетически реконструировать период, не оставивший о себе следов в источниках.

Первенство же поэтов могло наступить лишь тогда, когда сюжеты отошли от песенных истоков и приобрели вид, в котором они дошли до нас. Возможно, после таких изменений появились условия, чтобы сам поэт как актер представлял свое произведение. В этом смысловом ракурсе слова Аристотеля вполне правдоподобно отражают сложившуюся ситуацию: «Прежде всего начали впечатлять [слушателей своей декламацией] поэты, что и естественно» (ἤρξαντο μὲν οὖν κινῆσαι τὸ πρῶτον, ὥσπερ λέγουκεν, οἱ ποιηταί. — *Aristot. Rhet.* III 1, 1404a, 20–21).

Аристотель постоянно придерживался этой точки зрения и был убежден, что формирование профессиональных актерских навыков (да и самой профессии театрального актера) началось с деятельности поэтов, выполнявших одновременно и функцию актеров (*Aristot. Rhet.* III 1, 1403b, 22–30):

καὶ γὰρ εἰς τὴν τραγικὴν καὶ ῥαψωδίαν ὅπερ παρήλθεν ὑπεκρίνοντο γὰρ αὐτοὶ τὰς τραγωδίας οἱ ποιηταὶ τὸ πρῶτον. δῆλον οὖν ὅτι καὶ περὶ τὴν ῥητορικὴν ἐστὶ τὸ τοιοῦτον ὥσπερ καὶ περὶ τὴν ποιητικὴν...

ἔστι δὲ αὐτὴ μὲν ἐν τῇ φωνῇ, πῶς αὐτῇ δεῖ χρῆσθαι πρὸς ἕκαστον πάθος, οἷον πότε μεγάλη καὶ πότε μικρὰ καὶ μέση, καὶ πῶς τοῖς τόνοις, οἷον ὀξεῖα καὶ βαρεῖα καὶ μέση, καὶ ῥυθμοῖς τίσι πρὸς ἕκαστα. τρία γὰρ ἐστὶ περὶ ἃ σκοποῦσιν.

В трагедию и рапсодию [актерское искусство]⁶⁰ пришло поздно. Раньше поэты сами декламировали трагедии. Очевидно, что и для риторики необходим тот же [навык], что и для поэтики...

Он заключается в голосе, [поэтому] нужно [знать] как пользоваться им в каждом состоянии⁶¹, например, когда громким [голосом], а когда — тихим и средним, как [пользоваться различными] высотностями⁶², например высоким [голосом], низким и средним, а также какими ритмами в каждом [отдельном случае]. Таковы три [стороны декламации], о которых заботятся [актеры].

⁵⁸ См. § 1 настоящей главы.

⁵⁹ См. предположение, высказанное в самом начале данного параграфа.

⁶⁰ Эта вставка предвосхищает содержание следующего предложения.

⁶¹ В данном случае τὸ πάθος подразумевает не «состояние» декламатора, а «состояние» художественного образа, запечатленного в произносимом тексте.

⁶² Буквально: «тонами», то есть звуками разной высоты.

Следует обратить внимание на то, что философ говорит о поэтах, лишь декламирующих текст. Вряд ли ὑλεκρίνω здесь подразумевает весь комплекс навыков, которыми должен был обладать актер уже во времена Аристотеля (то есть — декламировать, петь и танцевать). Исследователи не обнаружили ни одного случая использования этого глагола в значении «петь»⁶³. Очевидно, в процитированном фрагменте Аристотель ведет речь о главном художественном средстве театрального действия — декламации. Ведь именно она в эпоху классики стала ведущей, тогда как пение и инструментальная музыка остались важными, но уже побочными методами. В таком аспекте и нужно рассматривать внимание философа и его современников к голосу актера и умению «настроить» его так, как того требует исполняемый образ (*Aristot. Rhet. III 1,140a, 15–22*):

καὶ ἔστι φύσεως τὸ ὑποκριτικὸν εἶ-
ναι, καὶ ἀτεχνότερον, περὶ δὲ τὴν λέξιν
ἔτεχνον. διὸ καὶ τοῖς τοῦτο δυναμένοις
γίγνεται πάλιν ἄθλα, καθάπερ καὶ τοῖς
κατὰ τὴν ὑπόκρισιν ῥήτορσιν...

ἤρξαντο μὲν οὖν κινήσαι τὸ πρῶτον,
ὡσπερ πέθυκεν, οἱ ποιηταί· τὰ γὰρ ὀνό-
ματα μιμήματά ἐστιν, ὑπῆρξε δὲ καὶ
ἡ φωνὴ πάντων μιμητικώτατον τῶν μορί-
ων ἡμῖν· διὸ καὶ αἱ τέχναι συνέστη-
σαν, ἧ τε ῥαψωδία καὶ ἡ ὑποκριτικὴ καὶ
ἄλλαι γε.

Анализ таких текстов вновь показывает противоречие в воззрениях их автора: утверждая, что театральные жанры произошли из песен, главным профессиональным навыком актера он признает не пение, а декламацию, и сразу переходит к ее анализу. Иными словами, его внимание привлекает только современный ему главный метод работы актера. Именно поэтому он основывается на этимологии слова ὁ ὑποκριτής («актер»), которое буквально означает «ответчик». Значит и «актерство» обозначается как ἡ ὑπόκρισις («ответ»), поскольку на ранних этапах развития функции актера внешне могли толковаться как ответы на реплики подразумеваемого другого действующего лица. Ведь длительный период на сцене все изображал только один актер. Причем, такая трактовка не противоречит даже той эпохе, когда сам поэт представлял трагедию и комедию. Ведь при передаче сюжета он вынужден был использовать не только повествования, но и диалоги.

Искусство актера дается от природы и [ему] невозможно научиться⁶⁴, однако для речи [необходимо] мастерство. Поэтому награды достаются тем, кто силен [в этом деле] и тем, кто при декламации приобщен к ораторским навыкам⁶⁵.

Первыми начали развивать [это искусство те], которые произвели его, — поэты. Речи — это подражания, а из всех наших органов голос являлся⁶⁶ наиболее способным к подражанию. Поэтому и возникли вместе рапсодия, декламация и другие [подобные виды искусства].

⁶³ См. LS. P. 1885–1886.

⁶⁴ Пришлось именно так, «описательно», перевести прилагательное сравнительной степени ἀτεχνότερον, буквально означающее «весьма неискusstvenное» и подразумевающее, что актерскому делу нельзя научиться без природных способностей, поскольку обучение этому «искусству» (ἡ τέχνη) в таком случае не приводит к желаемым результатам.

⁶⁵ Как представляется, именно такое содержание подразумевают τοῖς ῥήτορσιν.

⁶⁶ Все говорит о том, что прошедшее время глагола ὑπάρχω здесь не случайность, поскольку автор стремится перенести мысль читателя в древнюю эпоху зарождения декламации, осуществлявшейся силами самих поэтов, а не актеров.

Во всяком случае совершенно очевидно, что голос должного качества и умение регулировать его возможности рассматривались как главные достоинства, объединявшие актера не только с оратором, но и с певцом. Об этом вполне ясно высказался Плутарх (*Plut. Quast. conv. I 1, 623 a–c, § 2*):

Διὸ καὶ τοὺς ῥήτορας ἐν τοῖς ἐπιλόγοις
καὶ τοὺς ὑποκριτὰς ἐν τοῖς ὀδυρμοῖς
ἀτρέμα τῷ μελωδεῖν προσάγοντας ὁρώμεν
καὶ παρεντείνοντας τὴν φωνήν.

Поэтому мы видим, что ораторы в заключительных частях [своих речей] и актеры в жалобных [монологах] неторопливо переходят к пению и напрягают голос.

Да и сам Аристотель не мог не признавать, что профессиональные голосовые возможности актера должны быть приспособлены не только к обычной речи (*Aristot. Rhet. III 2, 1404b, 5–8*):

Τῶν δ' ὀνομάτων καὶ ῥημάτων σαφῆ μὲν
ποιεῖ τὰ κύρια, μὴ ταπεινὴν δὲ ἀλλὰ
κεκοσμημένην τᾶλλα ὀνόματα ὅσα
εἴρηται ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς.

Господство [обыденной речи] создает ясность выражений и фраз, а другие выражения, которые упоминаются в [сочинении] «О поэтике», [описывают речь] не обыденную, а разукрашенную⁶⁷.

Вряд ли следует сомневаться, что под «разукрашенной» речью в этом фрагменте понимается как ее соответствие содержанию произносимого, так и распевы текста. И здесь перед любым исследователем античных памятников драматургии встает сложнейшая задача: установить, что в текстах сохранившихся трагедий и комедий «разукрашивалось» посредством декламации стихов, а что — их распевом.

§ 4

Вокальные аспекты

Частичным источником информации по этому вопросу могут служить хоровые партии. Однако хор не всегда пел, а нередко и декламировал. Поэтому для верного понимания участия музыки в каждом произведении, созданном для античного театра, важно установить, какой текст декламировался, а какой пелся. Безусловно, некоторым подспорьем в данном случае являются приведенные прежде сообщения древних авторов о сформировавшейся структуре трагедий и комедий, где упомянуты и музыкальные «части»⁶⁸. Но это лишь положения «теории», возникшей в результате наблюдений над особенностями формы театральных представлений, которые оказались канонизированы античным искусствоведением. Вместе с тем хорошо известно, что в художественной практике зачастую отходят от установившихся нормативов, и Античность не могла быть в этом отношении исключением. Поэтому важной задачей является соответствующий анализ каждого памятника театрального искусства.

Наиболее сложная часть при решении такой задачи состоит в обнаружении способов, при помощи которых можно было бы отделить певшиеся

⁶⁷ Причастие *κεκοσμημένη* («разукрашенная») относится к подразумеваемому существительному *ἡ λέξις* («речь»), упомянутому в предшествующем предложении аристотелевского текста.

⁶⁸ См. § 2 настоящей главы.

тексты от декламировавшихся. К сожалению, такой цели прежде никто не ставил, поэтому описываемый здесь способ является первым опытом подобного рода, и его результативность должна быть многократно проверена. Кроме того, рано или поздно музыкальное антиковедение сможет найти другие, более эффективные пути для исследования данной проблемы. Сейчас же следует представить метод, который в настоящее время кажется наиболее целесообразным.

Поскольку его описание должно систематически иллюстрироваться текстами античных трагедий и комедий, то, предваряя дальнейшее изложение материала, целесообразно напомнить о той проблеме, которая кратко затрагивалась в одном из начальных разделов монографии⁶⁹.

Здесь даны переводы, цель которых не воплощение художественных особенностей подлинника на другом языке (что автор данной монографии считает недостижимым), а варианты, наиболее близкие по содержанию и структуре к источнику. Это может привести к результатам, которые нашему современнику покажутся по меньшей мере «несообразными», особенно при сравнении с традиционными русскоязычными версиями античных текстов, которые в действительности представляют собой лишь «свободные вариации» на темы, содержащиеся в первоисточниках. Чаще всего такая реакция может возникать при буквальном переводе с дословным сохранением последовательности каждой строки поэтического текста древнего автора, без «вольности» перемещения слов, ради соответствия стилистическим нормам современного языка. *Ведь для выявления поющегося текста необходимо сохранить порядок слов, поскольку любая их перестановка способна нарушить вероятную мелодическую линию.* При этом нужно помнить, что приводящиеся фрагменты вычленены из окружающего их контекста сочинения, что еще больше усложняет их восприятие, так как они теряют многие свои смысловые и эмоциональные детали, которые далеко не всегда можно объяснить в комментариях. Не нужно также забывать, сколько исторического времени отделяет нас от Античности и о связанных с этим последствиях. Иначе говоря, читателю в данном случае предлагается перевод, который условно можно назвать «механическим», использующимся ради основной задачи данного параграфа монографии: попытаться установить одну из возможных методик, с помощью которой можно было бы дифференцировать певшиеся тексты и декламирующиеся. Следовательно, при знакомстве с ней необходимо сопоставление не с русским переводом, который здесь иногда приводится лишь ради «ориентации» в драматургической ситуации, а с греческим текстом, который декламировался и пелся античными актерами⁷⁰.

Я хорошо понимаю, какие претензии могут быть предъявлены к излагаемой здесь идее как со стороны филологов, так и музыковедов. Однако, несмотря на это, считаю своим профессиональным долгом довести ее до сведения коллег.

Итак, тот, кто хотя бы поверхностно знаком с дошедшими до нас античными трагедиями и комедиями (конечно, не в переводах, а в подлинни-

⁶⁹ См. гл. II, § 6.

⁷⁰ Поэтому при дальнейшем изложении материала некоторые греческие тексты приводятся без перевода или сопровождаются опубликованными переводами, которые, как уже указывалось, являются лишь «свободными вариациями» на темы, запечатленные в текстах античных драматургов. Это делается лишь для того, чтобы напомнить общий эмоциональный аспект конкретной сцены, из которой заимствован распевавшийся греческий текст.

ке), не может не обратить внимания, что в абсолютном большинстве случаев предназначающиеся хору строки стихов явно короче, чем те, в которых излагаются диалоги действующих лиц. Это заметно буквально в каждом произведении древних драматургов. Более того, зачастую (но не всегда), когда актер ведет диалог с хором, можно наблюдать ту же тенденцию: нередко строки стихов как для актера, так и для хора значительно короче, чем в других диалогах, в которых участвуют только актеры. Такая отличительная черта не может быть случайностью и, судя по всему, она отражает признак, характерный для поющих текстов, предназначенных не только для исполнения хором, но и актерами. Хорошо известно, — и это доказывает вся постантичная художественная практика самых различных эпох, — ограниченные размеры поэтических строк значительно удобнее для их мелодизации, нежели длинные. В качестве самого распространенного примера можно указать на столь популярный вокальный жанр, как романс, сочиняющийся на стихи. Конечно, в истории музыки изредка имели место самые различные творческие свершения и даже попытки распевать прозаический текст. Но не они отражают магистральное направление во взаимоотношениях поэтического текста и музыки⁷¹. Поэтому, как представляется, отличие протяженности строк может служить одним из способов дифференциации текстов античных драматургов на декламирующиеся и поющиеся.

В качестве одного из примеров, иллюстрирующих описанную разницу, можно привести небольшой отрывок из трагедии Еврипида «Гераклиды». Ее основная тема — благородство афинского государства, вступившегося за детей Геракла, когда им угрожала опасность. Далее приводится текст (и его перевод) одной сцены, в которой участвует соратник Геракла фиванский герой Иолай, а также хор. Действие происходит у храма Зевса (*Eurip. Herac. 344–369*):

Иолай

Οὐκ ἂν λίπομι βωμόν, εὐχόμεσθα δὲ
 ἰκέται μένοντες ἐνθάδ' εὖ πράξει πόλιν·
 ὅταν δ' ἀγῶνος ταῦδ' ἀπαλαχθῆ καλῶς,
 ἴμεν πρὸς οἴκους. θεοῖσι δ' οὐ κακίοσι
 χρώμεσθα συμμάχοισιν Ἀργείων, ἄναξ·
 τῶν μὲν γὰρ Ἦρα προστατεῖ Διὸς δάμαρ,
 ἡμῶν δ' Ἀθάνα. φημί δ' εἰς εὐπραξίαν
 καὶ τοῦθ' ὑπόαρχεῖν, θεῶν ἀμεινόνων τυχεῖν·
 νικαμένη γὰρ Παλλὰς οὐκ ἀνέξεται.

Хор

Στροφή

Εἰ σὺ μέγ' ἀνχεῖς, ἕτεροι
 σοῦ πλέον οὐ μέλονται,
 ξεῖν' Ἀργόθεν ἐπελθόν·

⁷¹ В качестве одного примера, иллюстрирующего упомянутую ситуацию, можно сопоставить блестящее использование стихов А. С. Пушкина из трагедии «Борис Годунов» в одноименной опере М. П. Мусоргского с «омузыкаливанием» прозы Н. В. Гоголя из «Женитьбы», осуществленным тем же композитором. С точки зрения исторического эксперимента опыт «Женитьбы» М. П. Мусоргского был знаменательным явлением. Но теперь уже ясно, что несмотря на все его достоинства, не это направление оказалось ведущим в истории оперы XIX–XX веков, а то, которое нашло свое художественное воплощение в гениальной опере «Борис Годунов».

μεγαληγορίαισι δ' ἐμᾶς
 φρένας οὐ φοβήσεις.
 μήπω ταῖς μεγάλαισιν οὕτω
 καὶ καλλιχόροις Ἀθάναις
 εἶη, σὺ δ' ἄφρων ὅ τ' Ἄργει
 Σθενέλου τύραννος·
 ἀντιστροφή
 Ὅς πόλιν ἐλθὼν ἑτέραν
 οὐδὲν ἐλάσσον' Ἄργους,
 θεῶν ἰκτῆρας ἀλάτας
 καὶ ἐμᾶς χθονὸς ἀντομένους
 ξένος ὢν βιαίως
 ἔλκεις, οὐ βασιλεῦσιν εἷξας,
 οὐκ ἄλλο δίκαιον εἰπῶν.
 ποῦ ταῦτα καλῶς ἂν εἶη⁷².

Нетрудно подсчитать, что строки декламирующего Иолая содержат по 12–14 слогов, тогда как хора — от 6 до 8. Аналогичных примеров достаточно много. Например, в «Геракле обезумевшем» (Ἡρακλῆς μαινόμενος) Еврипида на смену актерской декламации в 12–14 слогов на строке приходят хоровые строфы, содержащие всего по 6–8 слогов (см. *Eurip.* HF 107–139). Как представляется, это свидетельство того, что автор стремился создать «условия» для распева данного текста. Неслучайно во времена Античности существовали достаточно определенные воззрения на этот счет (*Athen.* XIV 632c–d, § 32):

ὅτι δὲ πρὸς τὴν μουσικὴν οἰκειότα-
 τα διέκειντο οἱ ἀρχαῖοι δῆλον καὶ ἐξ
 Ὀμήρου· ὃς διὰ τὸ μεμελοποιηκέναι πᾶ-
 σαν ἑαυτοῦ τὴν ποίησιν ἀφροντιστὶ [τοῦς]
 πολλοὺς ἀκεφάλους ποιεῖ στίχους καὶ
 λαγαρύς, ἔτι δὲ μειούρους.

О том, что древние обстоятельно учи-
 тывали особенности музыки, видно
 также из [поэм] Гомера, который всю
 свою поэзию незадумываясь создавал
 [в виде] многих безглавых, усечен-
 ных и укороченных стихов.

Как известно, в античной теории поэзии «усеченным» (καταληκτικός) назывался стих, строки которого сокращались по сравнению с их традиционными формами. Так, если строка содержавшая более двух слогов, была сокращена на один, то такой стих именовался «усеченным на слог» (καταληκτικός παρὰ μίαν συλλαβήν), если же на две аналогичные части — то «усеченным на два слога» (καταληκτικός παρὰ δύο συλλαβάς). Употребляемые Афинеем термины указывают самые различные формы «сжатия» строки.

⁷² В «свободном» переводе И. Анненского (1855–1909) этот отрывок представлен так: «Иолай: Нет, очага позволь не покидать ... – Молящие, от алтаря взывая – К отцу богов, испросят счастья Вам! – Когда ж исход борьбы благополучным – Окажется — твой мы гости, царь! – Да, не слабей аргосских наши боги: – Им помогает Гера, что с отцом – Бессмертных ложе делит; нам — Афина, – И право ж, это счастье, что она: – Паллада без победы не уходит. ХОР. СТРОФА: Если кичлив ты, аргосец, – Нам от того не больше, – О, чужеземец, горя ... – Грозной своею речью – Не ужаснешь ты сердца... – Так да не будет великим – Хорами славным Афинам, – Как говорил ты... безумец – Ты и властитель аргосский. АНТИСТРОФА: В город пришел ты свободный, – Силой Микенам равный, – Чтob увлекать насильем – От алтаря молящих; – Сам чужеземец, в чести – Ты отказал властелинам. – Правды путем пренебрег ты! – Может ли быть у разумных – Слава деянью такому? (*Еврипид.* Трагедии. Том I. Москва, 1969. С. 187–188).

Так, «безглавым» (ἀκέφολος) именовался стих, в котором недоставало временной единицы длиной в один краткий слог, что по-гречески называлось «хронос протос» (ὁ χρόνος πρῶτος — буквально: «первичное время» или «начальная длительность»)⁷³, а по-латински — *moa*. Прилагательное «усеченный» (λαγάρως) ассоциировалось со стопой, суженной на один краткий слог, а обозначение «укороченная» (μείουρος) соотносилось с таким стихотворным размером, как гекзаметр, в котором первый слог в одной из двух стоп краткий, а не долгий. Иначе говоря, у Афиней собраны основные термины, обозначающие самые различные сокращения стихотворных строк. Это непосредственно указывает на вполне очевидное понимание одной из важнейших особенностей поэзии, пригодной для распева: наличие более кратких строк, чем это необходимо для декламации.

Именно по этой причине в античных памятниках драматургии декламирующиеся строки стихов хора намного длиннее, чем поющие, и кроме того их значительно меньше. Так, например, хор отвечает на монолог Алкесты, героини одноименной трагедии, лишь двумя строками по 12 слогов, то есть строками такой же продолжительности, как и декламационные в предыдущем примере⁷⁴ (*Eurip. Alc. 326–327*):

Θάρσει· πρὸ τούτου γὰρ λέγειν οὐχ ἄζομαι·
δράσει τάδ', εἴπερ μὴ φρενῶν ἀμαρτάνει.
(«Он уверяет. Я боюсь говорить об этом,
он исполнит их⁷⁵, если не утратит разум»).

Аналогичным образом хор отвечает двумя строками на монолог другого персонажа той же трагедии, и здесь вновь те же 12 слогов в каждой декламирующейся строке (*Ibid. 369–370*):

Καὶ μὴν ἐγὼ σοὶ πένθος ὡς φίλος φίλω
λυπρὸν συνοίσω τῆσδε· καὶ γὰρ ἀξία
(«И я, как друг с другом, печаль с тобой
сообща перенесу [и] скорбь, ибо она достойна [этого]»).

Ту же самую особенность текста можно обнаружить и в других случаях, когда он предназначается для исполнения актером, но содержит две группы строк — длинные и короткие. Так, в трагедии Еврипида «Елена» подобное положение можно наблюдать в одном из разделов партии главной героини, где первые три строки по 12–17 слогов сменяются следующим построением по 8–12 слогов в строке (*Eurip. Hel. 164–213*):

Ὅ μεγάλων ἀχέων καταβαλλομένα μέγαν οἶτον,
ποῖον ἀμιλλαθῶ γόνυ; ἢ τίνα μοῦσαν ἐπέλω,
δάκρυσιν ἢ θρήνος ἢ πένθεσιν; ἔξ.
Πτεροφόροι νεάνιδες,
παρθέναι Χθονὸς κόραι
Σειρήνες, εὐθ' ἔμοις γόοις
μόλοιτ' ἔχουσαι τὸν Λίβυον

⁷³ Подробнее о «хроносе протосе» см. том I, гл. IV, § 1 «в».

⁷⁴ Для выяснения обсуждаемой проблемы не играет решающей роли функция цитируемых фрагментов в драматургии произведения, поэтому здесь не упоминается о взаимоотношениях содержания приводящихся отрывков с сюжетами трагедий.

⁷⁵ Подразумевается исполнение Гераклом воли царя Адмета по возвращению из подземного царства мертвых живой Алкесты, дочери одного из правителей Фессалии и невесты Адмета.

λωτὸν ἢ σύρριγγας· αἴλινον, κακοῖς
 τοῖς ἐμοῖσι σύνοχα δάκρυα,
 πάθεισι πάθεα, μέλεσι μέλεα·
 μουσεῖά τε θρηνήμασι ξυνοφδὰ
 πέμψειε Φερσέφασσα
 φόνια, // χάριτας ἴν' ἐπὶ δάκρυσι
 παρ' ἐμέθεν ὑπὸ μέλαθρα νύχια παιάνας
 νέκυσιν ὀλομένοις λάβη.

(«О, великим скорбящим складывается великая судьба,
 каким воплем мне защищаться? Либо уподобиться некой Музе,
 [когда] оплакивают либо треном⁷⁶, либо плачем⁷⁷. Ах. Увы.

Крылатые девы,
 девственные дочери земли,
 Сирены, о если бы к моим печалям
 иметь ливийский
 лотос или сиринги, [озвучив] "элинос"⁷⁸ [и воспевая] бедствия
 мои с сопутствующими слезами, [облегчить]
 страдания страждущим, несчастья несчастным.
 [Их] оплачут поющие хоры,
 [ибо] Персефона⁷⁹ посылает
 мрачные [песни] для плача харит⁸⁰,
 и под звуки пеанов указала ночные жилища
 погибшим мертвецам».

При такой текстовой ситуации становится ясно, что первые три строки декламировались, а остальные распевались. Вполне возможно, что для перехода от исполнения начальных строк к последующим использовались присутствующие в источнике междометия ἔ («ах») и ἔ («увы»), которые очень удобны для мелодического распева.

Почти то же самое, но с некоторыми очевидными отличиями можно наблюдать в партии главного героя другой трагедии Еврипида (*Eurip. Ion. 82–101*). Здесь вначале идет декламационное вступление с несистематизированным количеством слогов в каждой строке (от 4 до 12 слогов):

Ἄρματα μὲν τάδε λαμπρὰ τεθρίπων
 ἥλιος ἤδη λάμπει κατὰ γῆν,
 ἄστρα δὲ φεύγει πῦρ τόδ' ἀπ' αἰθέρος
 εἰς νύχθ' ἱεράν,
 Παρνησιάδες δ' ἄβατοι κορυφαὶ
 καταλαμπόμεναι τὴν ἡμερίαν
 ἀψίδα βροτοῖσι δέχονται.
 σμύρνης δ' ἀνύδρου καπνὸς εἰς ὀρόφους
 Φοίβου πέτεται.

Те сияющие запряжки колесниц,
 сразу солнце светит на землю,

⁷⁶ Об этом жанре см. гл. II, § 4.

⁷⁷ ἢ πένθεσις, от глагола πένθεω — «оплакивать», «сокрушаться». Однако в источниках жанр с таким названием не зафиксирован. Поэтому ἢ πένθεσις в данном случае должен рассматриваться только как синоним ὁ θρήνος.

⁷⁸ Об этом песнопении см. гл. II, § 4 и там же сноску 49.

⁷⁹ О харитах см. гл. V, § 1.

⁸⁰ О них см. гл. I, сноску 99.

скользит огонь светил от эфира
до великой тьмы.
Парнасские заповедные высоты,
освещаемые днем,
дают смертным свод [света].
Запах безводной смирны до храма
Феба простирается.

А затем наступает черед явно более кратких строк, весьма удобных для распевания:

Θάσσει δὲ γύνη τρίποδα ζάθεον
Δελφίς, αἰίδους Ἑλλησι βοάς,
ὡς ἂν Ἀπόλλων κελαδήσῃ.
ἀλλ' ὦ Φοίβου Δελφοὶ θέραπες,
τὰς Κασταλίας ἀργυροειδεῖς
βαίνετε δίνας, καθαραῖς δὲ δρόσοις
φαιδρυνάμεναι στείχετε ναοῦς·
στόμα τ' εὐφημον φρουρεῖτ' ἀγαθόν,
φήμας τ' ἀγαθὰς
τοῖς ἐθέλουσιν μεντεύεσθαι
γλώσσης ἰδίας ἀποφαίνειν.

Женщина восседает на божественном треножнике дельфийском, эллинам она поет предсказания, которые, быть может, возгласил Аполлон. Восходите в храмы дельфийские жрецы⁸¹ Феба [где] серебристых Касталий⁸² водоворот совершается прозрачными омываемыми водами.

Форма рассмотренных фрагментов вызывает некоторую отдаленную ассоциацию с вполне конкретным жанром новоевропейской оперы, где перед арией нередко звучит речитатив. Несмотря на всю условность этого сравнения неоднородных жанров двух совершенно различных исторических эпох, нельзя полностью исключать, что весьма важная для театрального героя искренняя передача собственных чувств и мыслей могла предваряться небольшим вступительным разделом. Конечно, если в новоевропейской опере такое вступление является все же пением, но «речитативным», то в древней трагедии оно исполнялось декламационно.

Не исключено, что предлагаемый способ анализа текста способен помочь установить даже потенциальный дуэт поющих попеременно актера и хора.

В приводящемся далее фрагменте часто звучит возглас «Ио» (ἰώ), который в различных ситуациях мог иметь неодинаковые смысловые оттенки⁸³. Нельзя не обратить внимания на то, что этот возглас в небольшом по-

⁸¹ Буквально: «слуги».

⁸² Касталия — источник на Парнасе.

⁸³ При других обстоятельствах он превращался даже в некое скорбное восклицание. Так, например, после убийства героини трагедии «Алкеста» хор восклицает (*Eurip. Alc.* 741): Ἰὼ ἰώ, σχετλία τόλμης («Ио, Ио, ужасы преступности»). В античной литературе можно встретить также и обращение к Аполлону, сопровождающееся подобным призывом «Ио, Ио Пеан» (Ἰὼ ἰώ Παῖάν), который в таких случаях означал мольбу о помощи. Вообще происхождение этого возгласа связано не только с куль-

ющемся тексте повторяется несколько раз. Кроме того, он содержит в себе потенциальную возможность «фиоритурного распева»⁸⁴. Вряд ли создатели музыки античных трагедий не использовали такой вариант. Ведь древней музыкальной культуре были хорошо известны подобные приемы музицирования, именовавшиеся либо как «ломаные мелосы» (τὰ μέλη κεκλασμένα)⁸⁵, либо как «теретисмы» (τὰ τερετίσματα)⁸⁶. Поэтому при желании представить реальное художественное воплощение далее цитирующегося текста нужно учитывать весь комплекс этих данных (*Eurip. Bac.* 575–582):

Дионис:

Ἴώ

κλύετ' ἐμᾶς κλύετ' αὐδᾶς,
ἰὼ Βάκχαι, ἰὼ Βάκχαι.

(«Ио

Услышьте нас, услышьте пение
Ио Вакханки, Ио Вакханки»).

Хор

τίς ὄδε, τίς πόθεν ὁ κέλαδος ἀνά μ' ἐκάλεσεν Εὐίου;

(«Кто здесь, откуда это звучание надо мной, [которое] призвало Эвия»⁸⁷).

Дионис

ἰὼ ἰώ, πάλιν αὐδῶ,
ὁ Σεμέλας, ὁ Διὸς παῖς.

(«Ио, Ио, но вновь звучание,
сын Семелы, [сын] Зевса»).

Хор

ἰὼ ἰὼ δέσποτα δέσποτα,
μόλε νῦν ἡμέτερον εἰς

том Диониса. Так, например, хотя филология отрицает связь ἰώ с глаголом ἰάομαι («исцелять», «искупать»), по смыслу такая этимология не противоречит значениям этого восклицания. Действительно, приведенное обращение к «целителю» Аполлону или широко распространенный призыв Диониса «Ио-Вакх» (Ἴο-Βάκχος) находятся в том же смысловом русле, которое предполагает глагол ἰάομαι. Здесь Ἴώ превратилось в Ἴό, подобно тому, как в устной традиции начальное слогосочетание указанного глагола ἰάο без особого труда могло превратиться в ἰώ. Кроме того, в мифологии имя «Ио» (Ἴώ) носила дочь аргосского царя Инаха, пережившая драматическую судьбу. Поэтому появление такого возгласа в трагических ситуациях могло косвенно способствовать созданию определенного эмоционального напряжения.

⁸⁴ См. сноску 91.

⁸⁵ См. гл. V, § 1 и 5.

⁸⁶ «Теретисма» (τὸ τερετίσμα, от глагола τερετίζειν — «щебетать», как цикада или ласточка). Древние эллины верили, что цикады и ласточки издают однотипные звуки. В специальной литературе это слово чаще всего употребляется во множественном числе: τερετίσματα — «теретисмата». Климент Александрийский пишет о тех, кто «блуждает вне [церкви] с безбожными бряцаниями и *теретисматами*, зараженные [пагубой] авлодии и рукоплесканий, пьянства и всякого сброда» — ἔξωθεν δὲ ἄρα μετὰ τῶν ἀθέων ἀλύουσι κρουμάτων καὶ τερετισμάτων ἐρωτικῶν, αὐλωδίας τε καὶ κρότου, καὶ μέθης, καὶ παντὸς ἀναπιπλάμενοι συρφετοῦ. — *Clem. Alex. Paedag.* III 11 // PG 8, col. 660). См. также том I, гл. V, § 2.

⁸⁷ «Эвий» (как и «Вакх») — одно из прозвищ Диониса, происшедшее от призывного возгласа εὐᾶ («эва») или εὐοῖ («эвэ»).

θίασον, ὦ Βρόμιε Βρόμιε.
 Πέδου χθονὸς ἔνοσι πότνια.
 («Ио, ио, — владыка, владыка,
 прийди ныне в наше
 сборище, о Бромий, Бромий,
 владычица земля объединяет всех»).

В произведениях Эсхила обнаруживаются те же приемы, и в этом можно убедиться по отрывкам партии Ксеркса в его дуэтах с хором из трагедии «Персы». В одном фрагменте звучат такие распевующиеся слоги (*Aesch. Pers. 973–976*):

ἰὼ ἰὼ μοι, τὰς ὠγυγίους κατιδόντες στυγνὰς Αθάνας πάντες ἐνὶ πιτύλῳ, ἐῆ ἐῆ, τλάμονες ἀσπαίρουσι χέρσῳ	Ио ио мне, Истребляющие древнейших [воинов] Афины, уничтожающие всех одним ударом, еэ, еэ, они погибают в содрогающей- ся земле.
--	---

В других разделах трагедии подобные слогиобразования исполняются не только актером, но и хором. Вот один из примеров подобного рода (*Ibid. 1005–1006*):

Ксеркс ἐῆ ἐῆ, ἰὼ ἰὼ Хор ἰὼ ἰὼ, δαιμόνων θέντων ἄελπτον κακόν.	Еэ, еэ, ио, ио Ио, ио, когда боги убивают неожиданную беду.
---	---

Не менее интересен и другой аналогичный отрывок, расположенный почти в самом конце той же трагедии «Персы». В нем должен был использоваться распев не только на слогах «ио» (ἰὼ) и «еэ» (ἐῆ), но и на других слогиобразованиях — «иоа» (ἰωά)⁸⁸, «а» (ἄ ἄ или ἅ) и «э-ай» (αἰαἰ). (*Ibid. 1066–1070*):

Ксеркс Βοἶα νυν ἀντίδουπά μοι. Хор οἰοῖ οἰοῖ. Ксеркс αἰακτὸς ἐς δόμους κίε. Хор αἰαἰ αἰαἰ. Ксеркс ἰὼ Περσίς αἰα. Хор ἰὼ δυσβάυκτος. Ксеркс ἰωὰ δὴ κατ' ἄστυ. Хор ἰωὰ δῆτ' ἀν' αἶαν. Ксеркс Γοᾶσθ' ἄβροβάται. Хор ... Ксеркс ἰὼ Περσίς αἰα. Хор ἰὼ δυσβάυκτος. Ксеркс ἐῆ ἐῆ, τρισκάλμοισι βάρισι φθιτοί.	Ныне откликнись на мой вопль. Э-ой э-ой Скорбящий уйди из отчизны. э-ай, э-ай Ио персидская земля, Ио тот, кто очень скромен Иоа [каждому] гражданину Иоа, конечно [каждому] на земле Рыдай [всякий] идущий ... ⁸⁹ Ио персидская земля Ио тот, кто очень скромен Еэ, еэ, погибшие на судне трехрядном.
---	---

⁸⁸ В древнегреческом языке это слово встречается не только как междометие, но и в качестве существительного — ἡ ἰωά («дым», «туман»).

⁸⁹ По сообщению издателя, в рукописях эта строка уничтожена. См.: *Aeschyli Tragoediae*. Edidit H. Weil. Lipsiae, 1889. P. XXXI.

Хор	ἐὴ ἐὴ, πέμψω τοί σε δυσθρόοις γόοις.	Еэ, еэ, я провожаю тебя голосистыми рыданиями.
-----	---	---

Возможно, распев тех же слогов присутствует и в другой трагедии Эсхила, где они появляются в дуэте Антигоны и Исмены (*Aesch. Septem. 965–969*):

Антигона	ἐή	Еэ
Исмена	ἐή	Еэ
Антигона	μαίνεται γόοισι φρήν.	Душа бушует в рыданиях,
Исмена	ἐν δὲ καρδία στένει.	сердце в теснине.
Антигона	ἰὼ ἰὼ πάνδυρτε σύ.	Ио ио, ты, вечно рыдающая,
Исмена	ἰὼ ἰὼ πάνδυρτε σύ.	Ио ио, ты, вечно рыдающая,
Антигона	σὺ δ' αὐτὴ καὶ πανάθλιε	Ты также глубоко несчастна.

В этом фрагменте, кроме буквального повторения одной строки, что также свидетельствует о допустимости певческого исполнения текста, есть еще одна особенность, способная подтвердить «музыкальный статус» данной части трагедии: вслед за процитированным отрывком, через некоторое количество строк вновь повторяется та же строка (*Ibid. 986–988*). Это вызывает смысловые параллели с той частью формы новоевропейских песнопений, которые называются «припевом», когда для систематизации музыкальной структуры требовалось либо буквальное повторение какого-нибудь фрагмента, либо его варианта.

После расширенной «коды», также построенной на «перекличке» Антигоны и Исмены, звучал финал, исполняемый совместно двумя героинями:

Антигона	ἰὼ ἰὼ ποῦ σφε θήσομεν χθονός;	Ио ио, где приготовим могилу ⁹⁰ ?
Исмена	ἰὼ οὐπὲρ γε τιμώτατον.	Ио, [там], где почетнее всего.
Совместно	ἰὼ πῆμα πατρὶ πατρὶ πάρευνον.	Ио. Несчастье для лежащего рядом с отцом.

Не менее активно этот же прием распева слогов должен был использоваться и в комедиях. Так, хор птиц у Аристофана довольно часто должен «доказывать» зрителю, что он действительно представляет собой птиц и поэтому подражает «птичьему пению». Эти часто повторяющиеся слоги — явные свидетельства распевов, представлявших собой нечто наподобие новоевропейских оперных «фиоритур», но конечно образованных в соответствии с особенностями древнего музыкального мышления⁹¹ (*Aristoph. Av. 737–752*):

Μοῦσα λοχμαία, τιο-τιο-τιο-τιο-τιο-τιο-τιγξ, ποκίλη, μεθ' ἧς ἐγὼ νάλασί τε καὶ κορυφαῖς ἐν ὄρεϊαίς, τιο-τιο-τιο-τιο-τιγξ,	Муза, скрывающаяся в роще, тио-тио-тио-тио-тио-тио-тинкс, многоликая, благодаря которой я [живу] в гористых и лесистых ущельях, тио-тио-тио-тио-тинкс,
---	--

⁹⁰ Буквально: «землю [для погребения]».

⁹¹ Итал. *floritura*. Конечно, это обозначение использовано в качестве условной параллели с оперой XVIII–XIX веков только ради того, чтобы наш современник мог хотя бы приблизительно представить себе распевы, звучавшие в античном театре. Конечно, при этом не следует отождествлять «фиоритуры», созданные в эпохи, отдаленные друг от друга более чем двадцатью столетиями.

ἰζόμενος μελίας ἐπὶ φυλλοκόμου,
τιο-τιο-τιο-τιο-τιγξ,
Δι' ἐμῆς γένυος ξουθῆς μελέων
Πανὶ νόμους ἱεροὺς ἀναφαίνω

σεμνά τε μητρὶ χορεύματ' ὀρεία,

То-то-то-то-то-то-то-то-тиγξ,
ἔνθεν ὥσπερ ἡ μέλιττα
Φρύνιχος ἀμβροσίων μελέων ἀπεβόσκετο
καρπύου,
ἀεὶ φερῶν γλυκεῖαν ᾠδάν.
τιο-τιο-τιο-τιο-τιγξ.

По своему музыкальному «наполнению» распев рефрена «тио-тио-тио-тио-тинкс» мог повторяться буквально или с вариационными изменениями. В этом случае все зависело от творческой фантазии создателя музыки и вокально-музыкальных возможностей хора.

Аналогичный прием использован в другом месте той же комедии, но здесь хор имитирует уже пение лебедей⁹⁴ (Ibid. 769–784):

τοιάνδε κύκνοι,
τιο-τιο-τιο-τιο-τιο-τιο-τιο-τιγξ,
συμμιγῆ βοῆν ὁμοῦ
πτεροῖσι κρέκοντες ἰακχον Ἐπόλλω,

τιο-τιο-τιο-τιο-τιο-τιγξ,
ὄχθῳ ἐφεζόμενοι παρ' Ἐβραν ποταμόν,
τιο-τιο-τιο-τιο-τιο-τιγξ,
Διὰ δ' αἰθέριον νέφος ἦλθε βοά·

Πτήξε δὲ ποικίλα φυλά τε θηρῶν,

κύματά τ' ἔσβεσε νήνεμος αἴθρη,

восседая на густолиственном ясене,
тио-тио-тио-тио-тинкс,
распевая золотой своей мордочкой,
я провозглашаю священные номы
Пану [и]

танцую для почитаемой горной Ма-
тери⁹²

то-то-то-то-то-то-то-то-тинкс,
откуда подобно пчеле
Фриних объел урожаем амвросиевых
мелосов⁹³,

вечно содержащих сладкую песнь,
тио-тио-тио-тио-тинкс.

Так лебеди [поют]

тио-тио-тио-тио-тио-тио-тинкс

совместно дружное пение,

издавая крыльями: «иакха Апол-
лон»⁹⁵,

тио-тио-тио-тио-тинкс,

[и] сидя на холме у реки Емброн⁹⁶

тио-тио-тио-тио-тинкс.

[Это] пение пришло через высокопа-
рящую тучу.

[Оно] устрало разнообразное пле-
мя зверей,

[но] утихли волны [и наступило] без-
ветренное чистое небо

⁹² Фригийское божество — Великая Мать Кибела.

⁹³ Амбросия (ἡ ἀμβροσία) — напиток богов.

⁹⁴ В другом фрагменте той же комедии звучит подражание пению жрицы-предсказательницы, пророчествовавшей в храме Аполлона в Дельфах: «Ито-ито-ито — [это] Пифий пение» (ἴτω ἴτω, ἴτω δὲ Πυθιάς βοά. — *Aristoph. Av.* 857).

⁹⁵ «Иакх» (Ἰακχος) — культовое имя Вакха-Диониса (см. том I, гл. II, § 2). Возглас и распев «иакх» использовался как выражение экстаза и восторга в обрядах, посвященных этому богу. Как мы видим, совмещение «иакхос» с именем Аполлона свидетельствует о проникновении одних и тех же ритуальных элементов в различные культы.

⁹⁶ Река с таким названием не зарегистрирована в источниках. Не исключено, что это ономастическое образование плод творческой фантазии Аристофана, в основе которой лежит глагол ἐμβροντάσσει — «быть пораженным молнией». Если это действительно так, то данный текст нужно понимать следующим образом: река «Емброн» отсутствует теперь, поскольку когда-то она была поражена молнией.

То-то-то-то-то-то-то-то-тиγξ,
Πᾶς δ' ἐπεκτύπησ' Ὀλυμπος·
Εἴλε δὲ θάμβος ἄνακτας·
Ὀλυμπιάδες δὲ μέλος Χάριτες
Μοῦσαι τ' ἐπωλόλυξαν.
τιο-τιο-τιο-τιγξ.

то-то-то-то-то-то-то-то-тинкс.
Откликнулся весь Олимп [и]
изумление потрясло властителей:
олимпийские Музы-Хариты
[начали] мелос ликования:
Тιο-тио-тио-тио-тинкс.

Все приведенные материалы не должны создавать впечатления, что спектакли античного театра были подобны новоевропейской опере. Они только свидетельствуют о важном месте музыки в их драматургии. Это также подтверждается и тем, что на древних сценах звучали вокальные жанры, которые были популярны в музыкальной практике вне театров. Так, например, одна из комедий Аристофана завершается «гимением» (ὁ ὑμέναιος, от ὑμέναιος — «свадебный») — древнеэллиническим свадебным песнопением. Оно связано с сюжетной канвой комедии, где в результате всяких перипетий земледелец Тригей женится и радостно призывает свою жену (*Aristoph. Pax. 1329–1336*):

Δεῦρ', ὦ γύναι, εἰς ἀγρόν,
χῶπως μετ' ἐμοῦ καλή
καλῶς κατακείσει.

Сюда, о жена, [пойдем] в поместье,
прекрасная, чтобы вместе со мной,
красиво возлечь.

А хор поддерживает его призыв традиционным свадебным возгласом:

Ἵμήν, Ἵμέναι' ὦ.

Гимен, о Гименей!

Корифей же хора словно завидует Тригею:

ὁ τρισμάκαρ, ὡς δικαίως
τάγαθὰ νῦν ἔχεις.

Счастливец, по праву
Ныне ты обладаешь благами.

А хор продолжает свой обычный свадебный клич:

Ἵμήν, Ἵμέναι' ὦ.

Гимен, о Гименей!

Ἵμήν, Ἵμέναι' ὦ.

Гимен, о Гименей!

Гименей не единственный вокальный жанр, звучавший в античном театре. Есть свидетельства, указывающие на использование инструментальных жанров. В Энциклопедии «Суда» в статье, посвященной *эксодийным номам*, то есть номам, звучавшим во время *эксоды*, сказано:

Ἐξόδιοι νόμοι ἀυλήματα, δι' ὧν ἐξήσαν
οἱ χοροὶ καὶ ἀυλήτα.

Эксодийные номы — это авлемы⁹⁷, в сопровождении которых хоры и авлеты покидали [оркестру]

Платон зарегистрировал этот факт (*Plat. Leg. II 673b*):

Τὸ δὲ τῆς μουσικῆς, ὃ νῦν δὴ σχεδὸν
ἡμῖς διεληλυθέναι τῆς χορείας εἶπομεν
καὶ διαπεπεράνθαι.

Что же касается музыки, то мы уже говорили, что ныне она составляет и занимает почти половину хорового искусства.

Более того, существовала даже точка зрения, явно преувеличивающая значение музыки в трагедиях (*Ps.-Arist. XIX 31*):

Διὰ τί οἱ περὶ Φρόνιχον ἦσαν μᾶλλον
μελοποιοί; — Ἦ διὰ τὸ πολλαπλάσια εἶ-

Отчего Фриних и его современники
были скорее создателями мелосов? —

⁹⁷ О сольных пьесах для авлосов, именовавшихся «авлемами», см. гл. II, § 5.

οαι τότε τὰ μέλη ἐν ταῖς τραγωδίαις τῶν
μέτρων.

Из-за того ли, что тогда мелосы в тра-
гедиях были многократно важнее
стихов?

Безусловно, это гиперболическое утверждение, но для его возникновения должны были существовать вполне реальные обстоятельства. И это весьма знаменательно.

Однако весь процесс развития античного театра подтверждает, что пение всегда было его неотъемлемой чертой. Например, уже в более позднюю эпоху, когда популярность приобрели новые комедийные жанры — *atellana*⁹⁸, *mimus*⁹⁹, *togata*¹⁰⁰, *palliata*¹⁰¹, возникли также новые актерские амплуа. Действительно, буфонадные сюжеты и гротескные персонажи, вошедшие в театральный обиход, потребовали несколько иной направленности работы артистов по сравнению с той, которая требовалась в классических комедиях, например Аристофана. Появились такие персонажи, как «лисиод» и «магод». О них сохранилось слишком мало сведений, чтобы можно было делать детальные выводы о специфике их профессиональной работы. Но уже этимология этих терминов говорит сама за себя.

Так, слово *λυσιδός* («лисиод») возникло из соединения *ἡ λύσις* (здесь: «разложение», «распад») и *ὁ ῥόδός* («певец»), то есть буквально: «распущенный певец», «певец свободного нрава», исполнявший даже непристойные песенки. А название *ὁ μαγδός* («магод») — результат слияния *ὁ μάγος* («маг», «чародей») и того же существительного *ὁ ῥόδός* («певец»). Иначе говоря, оба амплуа первоначально появились как разновидности действующих лиц, для которых пение было важной частью сценической работы. Имеющиеся немногочисленные свидетельства говорят о том, что и в дальнейшем оно продолжало оставаться их неотъемлемой чертой: «они поют одни и те же мелосы, и во многом другом они так же подобны» (*τὰ αὐτὰ δὲ μέλη ᾄδουσιν, καὶ ἄλλα πάντα δ' ἐστὶν ὅμοια*. — *Athen.* XIV 620f, § 13). В том же источнике можно прочесть: «тот, кто называется магод, обладает тимпанами и кимвалами» (*ὁ δὲ μαγδός καλούμενος τύμπανα ἔχει καὶ κύμβαλα*. — *Ibid.* XIV 621c, § 14), то есть ударными инструментами. Трудно сказать, насколько справедливо предположение, что они своим звучанием сопровождали пение актеров, но в отношении их участия в танцах не приходится сомневаться.

Следовательно, лисиоды и магоды — еще один аргумент (но не последний), свидетельствующий о важном месте музыки в античном театре на протяжении всей его истории.

Более того, многие сохранившиеся сведения об актерах и руководителях театральных хоров говорят о том, что зачастую их функции выполняли профессиональные певцы. Так, например, уцелел остаток эпитафического памятника, освещающий одно из языческих богослужений в Дельфах, которое в честь предсказательницы Пифии¹⁰², передававшей людям пророчества Аполлона, было названо «Пифаида» (*ἡ Πυθαΐδα*). Как и многие аналогичные культовые ритуалы, Пифаиды совмещались с представлением трагедий

⁹⁸ По названию городка осков *Atella*, где зародился этот жанр. *Oski* — одна из групп умбрийского (*Umbri*) племени, жившего в Италии, в местности, расположенной между Этрурией и Адриатическим морем.

⁹⁹ О нем см. далее.

¹⁰⁰ Название произошло от римской национальной одежды — *toga*.

¹⁰¹ От лат. *pallium* — «плащ», «верхняя одежда».

¹⁰² О ней см. гл. VI, § 1.

и комедий, а нередко и музыкальных конкурсов. Та Пифаида, от которой сохранился указанный памятник, датированный 127 годом до н. э., проводилась аналогичным образом. Там были отмечены четыре певца, каждый из которых характеризуется как сольно «поющий пеан» (σόμενος τὸν παιᾶνα) и одновременно как «трагедийный актер» (ὡς τραγῳδός) или «комедийный актер» (ὡς κωμῳδός)¹⁰³:

Дамон, сын Биона, афинянин (Δάμων Βίωνος, Ἀθηναῖος);
Аполлодор, сын Никанора, афинянин (Ἀπολλόδωρος Νικάνωρος Ἀθηναῖος);
Аполлодор, сын Хрисиппа, афинянин (Ἀπολλόδωρος Χρυσίππου Ἀθηναῖος);
Сарапион, сын Агелая, скамбонидец¹⁰⁴ (Σαραπίων Ἀγελάου, Σκαμβωνίδης).

Кроме них там же упоминается ряд имен музыкантов, выступавших в качестве певцов (οἱ ᾠδοί) и дидаскалов трагедийного хора (χοροδιδάσκαλοι τραγικῶν)¹⁰⁵:

Клеон, сын Евмела, афинянин (Κλέων Εὐμήλου Ἀθηναῖος);
Тимоксен, сын Археника, афинянин (Τιμόξενος Ἀρχενίκου, Ἀθηναῖος);
Филот, сын Теоклея, афинянин (Φιλώτας Θεοκλέους, Ἀθηναῖος);
Эвмед, сын Евгитона, афинянин (Εὐμήδης Εὐγείτονος Ἀθηναῖος).

Это вполне естественно, так как именно певец, имеющий вокальный опыт, мог начать работу с хором по подготовке конкретного певческого репертуара того или иного спектакля. Конечно, для этого нужны были также очень важные навыки иной музыкальной специальности, именующейся в новоевропейском профессиональном обиходе «хормейстерством». Нужно думать, что такие практические знания приобретались в процессе работы с хоровым коллективом. Опыт же профессионального певца мог в данном случае послужить неким начальным «трамплином» для вхождения в профессию, которая в древности именовалась «дидаскал трагедийного хора».

Особо следует отметить зарегистрированного в указанном эпитафическом документе Филиона, сына Филомела, афинянина (Φιλίων Φιλομήλου, Ἀθηναῖος), который в течение своей жизни работал не только певцом-солистом (ᾠδός), «помощником дидаскала трагедийного хора» (τραγικός ὑποδιδάσκαλος) и даже самим «дидаскалом т[рагедийного] хора» (χοροδιδάσκαλος τραγικός)¹⁰⁶.

Такова картина, запечатленная только в памятнике об одной Пифаиде. А их история сохранила достаточное количество, чтобы на основании содержащихся в них данных составить общую картину участия профессиональных музыкантов в античном театральном искусстве. Так, некоторые имена запечатлелись в аналогичном эпитафическом свидетельстве, посвященном описанию такой же Пифаиды, но проходившей уже в 97 году до н. э. Здесь можно обнаружить указание на певца и актера Филоника, сына Гермона, афинянина (Φιλόνικος Ἑρμῶνος, Ἀθηναῖος)¹⁰⁷, а также певца и дидаскала трагедийного хора Никократа, сына Теопомпа, афинянина (Νεικοκράτης Θεοπόμπου Ἀθηναῖος)¹⁰⁸. В том же источнике упомянут кифарод, работавший

¹⁰³ См. Στέφανης. № 583, 253, 254, 2219.

¹⁰⁴ То есть уроженец дема Скамбонидов (Σκαμβωνίδαи); дем (ὁ δῆμος) — часть филы (см. гл. IV, сноску 63).

¹⁰⁵ Στέφανης. № 965, 1461, 2423, 2573.

¹⁰⁶ Ibid. № 2511.

¹⁰⁷ Ibid. № 2537.

¹⁰⁸ Ibid. № 1843.

дидаскалом трагедийного хора: Эвий, сын Эвия, афинянин (Εὔβιος Εὐβίου Ἀθηναῖος)¹⁰⁹.

Таким образом, становится очевидно, что без профессиональных музыкантов античный театр не существовал.

Однако всеми собранными здесь наблюдениями его музыкальные аспекты не ограничиваются. Ведь до сих пор анализировались лишь вокальные стороны древних спектаклей. Но существует еще одна их грань, которая немислимаа без инструментальной музыки.

§ 5

Инструментальные аспекты

Одна из комедий Аристофана фактически начинается с беседы двух рабов. Один говорит другому (*Aristoph. Equit.* 8–10):

δεῦρο δὴ πρόσελθ', ἵνα

подойди сюда, чтобы

ξυναυλίαν κλαύσωμεν Οὐλύμπτον νόμον.

мы [якобы] в сопровождении авлоса
возрыдали ном Олимпа

После этого они своими голосами подражают звучанию авлоса, очевидно имитируя авлему, которая, по бытовавшим во времена Аристофана представлениям, была создана Олимпом. Они распевали 12 раз один и тот же слог «ми», но с различными акцентами, именующимися в классической филологии *accentus acutus* («острое ударение») и *accentus circumflexus* («облегченное ударение»)¹¹⁰: μὲ μῆ μὲ μῆ μὲ μῆ μὲ μῆ μὲ μῆ μὲ μῆ. Конечно, эта сцена могла озвучиваться либо своеобразным ансамблем двух рабов в сопровождении авлоса либо только актерами. Во всяком случае этот фрагмент — одно из многих свидетельств популярности инструментальной музыки в античном театральном искусстве.

Действительно, все источники единогласны в том, что хор выступал в трагедиях и комедиях, как правило, в сопровождении авлоса или авлосов. Таково было общеизвестное положение, зафиксированное даже в позднем свидетельстве (*De trag.* 12):

Μετὰ πλείστης δὲ σπουδῆς τὰς περιόδους
πρὸς αὐλὸν ἦδον οἱ τραγικοί χοροί, καὶ
προσηύλουσιν αὐταῖς οἱ κρᾶτιστοι αὐλη-
ταί,

Трагедийные хоры с величайшей
серьезностью пели периоды в сопро-
вождении авлосов и наилучшие ав-
леты сопровождали их [своей игрой].

Очевидно, в данном случае подразумевается «период» как единица структуры текста, известная в античной теории метрики и риторики как небольшое словесное построение, но содержащее завершенную мысль¹¹¹. Вот как понимал такой «период» Аристотель (*Aristot. Rhet.* III 9, 1409a. 37–1409b, 7):

Λέγω δὲ περίοδον λέξιν ἔχουσαν ἄρ-
χὴν καὶ τελευτὴν αὐτὴν καθ' αὐτὴν καὶ

Я называю периодом оборот речи¹¹²,
сам по себе имеющий начало и конец,

¹⁰⁹ Ibid. № 926.

¹¹⁰ Как уже указывалось (см. гл. II, сноску 71), классическая филология вынуждена признать, что разница в реальном звучании этих акцентов современной науке неизвестна.

¹¹¹ См.: Денисов Я. Основания метрики у древних греков и римлян. М., 1888. С. 49–57.

¹¹² Именно в таком смысле здесь использовано существительное ἡ λέξις (буквально: «слово», «речь»).

μέγεθος εὐσύνοπτον. ἤδεῖα δ' ἡ τοιαύτην
καὶ εὐμαθής, ἤδεῖα μὲν διὰ τὸ ἐναντίως
ἔχειν τῷ ἀπεράντῳ, καὶ ὅτι αἰεὶ τι οἶεται
ἔχειν ὁ ἀκροατὴν καὶ πεπεράνθαι τι αὐτῷ.

и величина [которого] легко усваивается. Такая [речь] приятна и легко понимаема. [Она] приятна из-за того, что противоположна бесконечной и потому что всегда слушателю кажется, что какая-то [часть ее] для него завершилась.

Согласно теории риторики период состоял из «колонов» (τὸ κῶλον — «часть», а в грамматике он рассматривался как часть периода). В том же источнике можно прочесть (Ibid. III 9, 1409b, 13–17):

Περίοδος δὲ ἡ μὲν ἐν <κῶλοις¹¹³>, ἡ δ' ἀφελής ... ἀφελῆ δὲ μόνοκῶλον.

Один период [может состоять] из [нескольких] колонов, а другой — простой... Простой период — одноколоновый.

Отсюда следует, что сложный период мог состоять из двух или трех колонов¹¹⁴.

Соединив в единое целое информацию анонимного автора и Аристотеля, можно вновь убедиться, что сложившиеся в древности представления о распеваемом тексте всегда подразумевали достаточно краткие словесные построения (а это еще раз подтверждает результаты анализа, представленные в предыдущем параграфе при дифференциации декламирующихся и поющих текстов).

Во всех этих случаях почти всегда звучал авлос, участие которого, естественно, не указано в сохранившихся текстах. Да и практически невозможно представить столь продолжительное хоровое пение без сопровождения музыкального инструмента, что чревато самыми различными «отклонениями» от первоначального ладотонального строя. Естественно, что авлос сопровождал как пение актеров, так нередко и их декламацию. Ксенофонт рассказывает, «как актер Никострат декламировал тетраметры в сопровождении авлоса» (ὄσπερ Νικόστρατος ὁ ὑλοκριτῆς τετράμετρα πρὸς τὸν αὐλὸν κατέλεγε. — Xenoph. Sympos. IV 3).

Более того, в процессе развития театрального искусства появлялись новые сценические жанры и возникали новые актерские амплуа, некоторые из которых были самым тесным образом связаны с умением владеть авлосом. Хорошо известно, что к IV–III векам до н. э. стал популярен такой фольклорный жанр, как «мим» (ὁ μῖμος, от μιμεῖσθαι — «подражать», «воспроизводить»), отличавшийся вульгарностью сюжетов и текстов, в которых зачастую встречались жаргонные слова и скабрзные выражения. Особенно большое распространение он получил во времена Римской империи, где мимы рассматривались как «театр для плебеев». Плутарх, рассказывая о деятельности римского военного диктатора Луция Корнелия Суллы

¹¹³ В классическом издании сочинений Аристотеля явная ошибка — ἐν κῶλον, поэтому в цитируемом тексте дается вариант ἐν κῶλοισ.

¹¹⁴ Весьма условно такое структурное образование античной поэзии, как *период*, состоящий из *колонов*, можно условно сравнить с *периодом*, принятым в российской музыковедческой учебной дисциплине, именуемой «Анализ музыкальных форм». Здесь *период* также рассматривается как часть формы, выражающей законченную музыкальную мысль и состоящую из более мелких построений, названных «предложениями» (составные части *периода*), «фразами» (разделы «предложения») и «мотивами» (образующими «фразы»).

(I век до н. э.), пишет, «что будучи молодым и [еще] неизвестным он [бурно] проводил время и распутничал с мимами и шутами¹¹⁵» (ὅστε νέον μὲν ὄντα καὶ ἄδοξον ἔτι μετὰ μίμων καὶ γελοιοποιῶν διαιτᾶσθαι καὶ συνακολασταίνειν. — *Plut. Sull.* 2). Среди этих мимов возникла новая профессия, получившая наименование «мимавл» (ὁ μίμαυλος). Этот термин произошел от соединения ὁ μίμος («мим») и ὁ ἀυλός («авлос»). Данное амплуа подразумевало актера, сопровождавшего свое выступление игрой на авлосе. По свидетельству Афинейя, в сочинении автора III века Клеарха (Κλέαρχος) упоминаются имена двух мимавлов (*Athen.* X 452f, § 78):

...Κλέων ὁ μίμαυλος ἐπικαλούμενος, ὅσπερ καὶ τῶν Ἰταλικῶν μίμων ἀριστος γέγονεν αὐτοπρόσωπος ὑποκριτής· καὶ γὰρ Νυμφοδώρου περιῆν ἐν τῷ μνημονευμένῳ μίμῳ.

...прозванный «мимавлом» Клеон, как актер [выступавший] с собственным лицом¹¹⁶, [стал] наилучшим среди италийских мимов, ибо он превзошел [даже] Нимфодора [также прославившегося] в упомянутом миме¹¹⁷.

Кроме того, на античных театральных подмостках танцы нередко также сопровождалась авлосами. Поэтому Аристотель сравнивает некоторых неудачных актеров с плохими авлетами (*Aristot. Poet.* 26, 1461b, 30–31):

...οἷον οἱ φαῦλοι ἀυληταὶ κυλιόμενοι, ἂν δίσκον δέη μιμεῖσθαι, καὶ ἔλκοντες τὸν κορυφαῖον, ἂν Σκύλλαν ἀυλῶσιν.

...[когда они¹¹⁸], словно кружащиеся плохие авлеты, как бы подражают [летающему] диску, вовлекая [в свои движения] корифея хора, будто авлируют «Скиллу».

Нашему современнику нелегко понять это сравнение плохих авлетов и танцующих авлетов. Скорее всего, перед нами реакция на бессмысленную и непонятную суету на сцене, сопровождаемую музыкой, характер которой также отличается качествами, не способствующими удовлетворению эстетических запросов. Трудно сказать, о каком танце идет речь, что же касается музыки, возможно, здесь подразумевается программная инструментальная пьеса — своеобразный музыкальный «портрет» Скиллы (или Сциллы). Согласно мифу она представляла собой шестиглавое чудовище с тремя рядами острых зубов. О ней упоминает Гомер, описывая мрачные и опасные места, встречающиеся на пути странствующего Одиссея: «Там в [глубокой пещере]¹¹⁹ обитает исторгающая страх Скилла» (ἐνθα δ' ἐνὶ Σκύλλῃ ναίει δεινὸν λελακυῖα. — *Homer. Od.* XII 85). Она ассоциировалось не только с опасным и жутким существом, действия которого вызывали ужас, но в сознании эллинов, воспитанных на мифологических мотивах, внешность Скиллы являла собой отвратительное зрелище. Такой образ мог быть успешно и ярко воплощен авлосом с его «кричащим» звуком, особенно неприятным в верхнем регистре. Если же к этому добавить и соответствующую мелодическую линию, созданную для музыкальной характеристики столь мерзкого существа, то в соединении с бессмысленным круговращением авлетов такой

¹¹⁵ Буквально: «с теми, кто создает смех».

¹¹⁶ То есть без маски.

¹¹⁷ Очевидно, подразумевается локальная разновидность этого жанра, получившая название «италийского мима».

¹¹⁸ То есть актеры, не оправдывающие ожиданий зрителей.

¹¹⁹ Ο κοῖλον σπέος ведется речь на предыдущей строке.

«ансамбль» способен был вызвать только отрицательную реакцию у зрителей. Очевидно, все эти сопоставления, по мысли Аристотеля, могли создать у читателей его трактата ассоциации с профессиональной беспомощностью актеров.

Не вызывает сомнений, что подобный метод описания выступлений состоявшихся актеров мог быть вызван знакомыми Аристотелю ситуациями в реальной театральной жизни, в которой самое активное участие принимало инструментальное сопровождение спектаклей. Это лишь одно из многих свидетельств, убеждающих в том, что музыкальные инструменты были обязательными аксессуарами античных театров.

Апулей также упоминает о театральном представлении, на котором одна из девушек танцевала под «звучащие на тибии различные мелодии Ионии»¹²⁰ (*varios modulos Iastia concinente tibia*. — *Apul. Metamor.* X 31). Там же можно прочесть, что «тибист играл в воинственном дорийском [стиле], смешивая звучность низких звуков с высокими, наподобие [звучания] тубы, что способствовало энергии подвижной пляски» (*tibicen Dorium canebat bellicosum, et permiscens bombis gravibus tinnilus acutos in modum tubae saltationis agilis vigorem suscitabat*. — *Ibid.*).

Здесь же следует вновь вспомнить об уже отмечавшейся авлосовой сольной интерлюдии, которая именовалась «месавлий» (τὸ μεσαύλιον) и исполнялась между песнями» (μεταξὺ τῶν μελῶν)¹²¹. Значит, инструментальная музыка звучала на античных подмостках не только как аккомпанирующая, но нередко и как солирующая.

Таким образом, большинство источников свидетельствует о том, что «главным» музыкальным инструментом античного театра был авлос.

Как же обстояло дело в отношениях между театральными жанрами и таким популярным инструментом, как «кифара»? Весьма скудные сведения говорят о том, что она использовалась крайне редко. Так, например, на пьедестале несохранившейся статуи из Дельф, датирующейся II веком до н. э., уцелели выгравированные сведения не только об авлете с острова Самос, который упомянут там как Сатир, сын Евмена (Σάτιρος Εὐμένους). Среди прочего надпись сообщает об участии этого музыканта в исполнении «песни с хором [в честь] Диониса и *кифарисмы* из “Вакханок” Еврипида» (ᾄσμα μετὰ χορῶν Διόνυσου καὶ κιθάρισμα ἐκ Βακχῶν Εὐριπίδου)¹²². Редко встречающийся в источниках термин «кифарисм» (τὸ κιθάρισμα, от κιθαρίζω — буквально: «играть на кифаре») — название пьесы для струнного инстру-

¹²⁰ В опубликованном русском переводе это дано так: «под звуки различных мелодий, исполнявшихся на флейте в ионийском ладу» (*Апулей. Метаморфозы // Апулей. Апология или речь в защиту самого себя от обвинения в магии. Метаморфозы в XI книгах. Флориды. Переводы М. А. Кузмина и С. П. Маркиша. М., 1993. С. 292*). Как уже неоднократно отмечалось, таких ладов в античной музыке не было (как и инструмента, подобного флейте). В том же указанном издании присутствует такой комментарий к процитированному фрагменту: «Древние греки и римляне различали в музыке несколько тонов или ладов» (νόμοι) (там же. С. 407). Во-первых, термин ὁ τόμος, согласно авторитетным античным источникам, обозначал не лад, а три иные категории — «звук», «интервал тона» и «тональность». (см. том I, гл. IV, § 1 «в» и § 3 «г»). Во-вторых, термин νόμος никогда не обозначал «лад», поскольку для этой важнейшей категории музыкального мышления всегда использовался термин τὸ γένος, а ὁ νόμος имел совершенно иное значение (см. гл. IV, § 1 и 2).

¹²¹ См. § 2 настоящей главы.

¹²² Στέφανης. № 2240.

мента. Сюда же следует добавить отрывок из весьма позднего анонимного сочинения (возможно, даже созданного в византийские времена) о том, что «Еврипид и Софокл использовали в трагедиях кифару, а Софокл в «Фамире» — и лиру» (καὶ κιθάρα δὲ ἐν ταῖς τραγωδίαις ἐχρήσατο καὶ Εὐριπίδης καὶ Σοφοκλῆς, Σοφοκλῆς δὲ καὶ λῦρα ἐν τῷ Θαμυρῶ. — De trag. 12). Однако никаких других свидетельств, кроме этих двух сообщений о кифаре в театре, не удалось обнаружить. Поэтому участие струнных инструментов в античных спектаклях можно считать крайне редким.

Это же подтверждается и сведениями о музыкантах, осуществлявших инструментальное сопровождение трагедий и комедий.

О них сохранилась информация, запечатленная на эпиграфическом документе, датирующемся приблизительно 260–252 годами до н. э. Здесь выписаны участники спектаклей, представленных на так называемых Амфиктионовых сотериях¹²³. Все они авлеты¹²⁴:

Диофант Хиосский (Διόφαντος Χίος);
Ксантипп, сын Мерагена, беотиец (Ξάνθιππος Μοιραγένου Βοιωτίας);
Левкипп, сын Филонида, беотиец (Λεύκιππος Φιλωνίδου, Βοιωτίας);
Лисандр, сын Декситея (Λύσανδρος Δεξιθέου);
Орсилай, сын Гермеона, беотиец (Ὀρσίλαος Ἑρμαίωνος Βοιωτίας);
Пантакл, сын Даалка, сикионец (Παντακλῆς Δαάλκου Σικυώνιος);
Хариад, сын Хариада, афинянин (Χαριάδης Χαριάδου, Ἀθηναῖος);
Клитий, сын Мендая, навкратиец¹²⁵ (Κλύτιος Μενδαίου Ναυκρατίης);
Мелон, сын Мелона, гераклеец¹²⁶ (Μέλων Μέλωνος Ἡρακλειώτης);
Филоксен, сын Геллана, тегеец¹²⁷ (Φιλόξενος Ἑλλάνος, Τεγεάτης);
Филиск, сын Филона, беотиец (Φιλίσκος Φίλωνος Βοιωτίας).

В самых разнообразных источниках не удалось обнаружить ни одного упоминания о музыкантах, участниках театральных представлений, играющих на струнных инструментах. Скорее всего, для этого было много причин, среди которых пока очевидными являются две. Во-первых, истоки театра были связаны с культом Диониса, неотъемлемым инструментом которого был авлос. Во-вторых, античный театр не был закрытым помещением, а располагался на «открытом воздухе» и звучание струнного инструмента могло быть недостаточным для подобной акустической ситуации, тогда как более громкий авлос с успехом выполнял свои функции.

§ 6

Свидетельства профессионализма

Все материалы, приведенные в предыдущих параграфах этой главы, свидетельствуют не только о музыке как об обязательном художественном аспекте античного театра, но и об одной ее важной черте — профессионализме музыкантов. При анализе источников невозможно найти ни одного сообщения, указывающего на то, что в театре музыкой занимались любите-

¹²³ Об «амфиктионах» см. гл. VIII, § 1, а о «сотериях» — там же, § 4.

¹²⁴ См. Στέφανος. № 785, 1897, 1541, 1574, 1961, 1994, 2507, 2600, 1471, 1637, 2544, 2507.

¹²⁵ О Навкратиде (Ναύκρατις) см. том I, гл. II, сноску 57.

¹²⁶ Наименование «Гераклея» (Ἡρακλεία) носили многие города, располагавшиеся в Южной Фессалии, во Фракии, в Македонии, на южном побережье Сицилии и в Вифинии. Из какого города этот музыкант — неизвестно.

¹²⁷ Тегея (Τεγέα) — город в Юго-Восточной Аркадии.

ли, для которых она была побочным занятием, а не основной профессией. Нетрудно понять: если бы этого не требовал сам музыкальный контекст театра, то контингент исполнителей мог быть самым разнообразным с точки зрения его профессионального оснащения. Действительно, звучание в театре различных музыкальных жанров создавало такие условия, при которых нужно было не только знать особенности каждого, но и уметь воплощать их при музицировании. Кроме того, уже были отмечены непростые и весьма длительные распевы отдельных слогов, предполагающие сложные мелодические последовательности, активно использовавшиеся в музыкальном оформлении спектаклей. Преодоление трудностей их исполнения, как звуковысотных, так и ритмических, могло быть доступно только мастерам своего дела. Эти обстоятельства предполагают отличное владение не только актерским голосом, но и ансамблевым методом аккомпанеента, а также общие профессиональные навыки.

Все подобные наблюдения подтверждаются дошедшими до нас предельно краткими и отрывочными сведениями, например о ладотональных особенностях античной театральной музыки, зачастую характеризовавшейся достаточно сложными художественными средствами. Чтобы убедиться в этом, нужно ознакомиться хотя бы с некоторыми свидетельствами о своеобразии музыкального материала, звучавшего в античном театре.

Так, например, при сообщении о трех «периодах» хорового пения, принятых нередко в трагедиях¹²⁸, в источнике можно прочесть, что «один период [был] хроматическим, другой — энгармоническим, третий — напряженно [диатоническим]¹²⁹» (ὁ μὲν τὴν χρωματικὴν περίοδον, ὁ δὲ τὴν ἐναρμόνιον, ὁ δὲ τὴν σὺντονον. — De trag. 12). Таким образом, каждому поющему в хоре нужно было уметь «перестраиваться», чтобы «чисто» интонировать в любом из ладов, а дидакалу хора подготовить хористов к столь не простому «модулированию».

Для познания уровня профессионализма театрального хорового искусства большое значение имеет один из параграфов трактата Псевдо-Арис-

¹²⁸ О термине «период» в контексте музыкально-хорового исполнения см. § 5 данной главы.

¹²⁹ Судя по всему, компилятор этого текста заимствовал его из какого-то более раннего источника, а сам имел весьма смутные представления об упомянутых в нем важных категориях музыкального мышления. Поэтому в его пересказе многое искажено (хотя не исключено, что это искажение присутствовало уже в тексте, оказавшемся в распоряжении автора трактата «О трагедии»). Упомянув прилагательные «двух окончаний», χρωματικός и ἐναρμόνιος, он подразумевал существительное ἀρμονία. Вместе с тем в античной музыкальной науке не существовало такого понятия, как ἀρμονία σὺντονος (здесь: «напряженная гармония»). Прилагательное σὺντονος в таких случаях выступало в качестве определения одной из разновидностей какого-либо лада (τὸ γένος). Так, например, в одном из авторитетных музыкально-теоретических источников сказано: «Главная [особенность] лада существует словно в двух отличиях — по большей расслабленности и по большей напряженности» (Τοῦ δὲ γένους πρώτη μὲν ἐστὶν ὡς εἰς δύο διαφορά, κατὰ τὸ μαλακώτερον καὶ κατὰ τὸ σὺντονώτερον. — Ptolem. Harm. I 12). Объясняя, что в этом отношении хроматика занимает некое «срединное» место среди трех ладов (диатоники, хроматики и энгармонии), Птолемей пишет: «среди остальных [ладов] энгармония более расслабленная, чем она, а диатоника — более напряженная» (Τῶν δὲ λοιπῶν ἐναρμόνιον μὲν τὸ μαλακώτερον αὐτοῦ, διατονικὸν δὲ τὸ σὺντονώτερον. — Ibid.; подробнее об этом см. том I, гл. IV, § 3 «Г»). Именно поэтому в данном здесь переводе в квадратных скобках упомянута диатоника.

тотеля, дающий возможность хотя бы в общем понять эту проблему (*Ps.-Arist. XIX 48*):

Διὰ τί οἱ ἐν τραγωδίᾳ χοροὶ οὐθ' ὑποδαριστὶ οὐθ' ὑποφρυγιστὶ ἄδουσιν; — Ἡ ὅτι μέλος ἥκιστα ἔχουσιν αὐταὶ αἱ ἀρμονίαι, οὐδὲ μάλιστα τῷ χορῷ; ἦθος δὲ ἔχει ἢ μὲν ὑποφρυγιστὶ πρακτικόν, διὸ καὶ ἐν [τε] τῷ Γηρυόνη ἢ ἔξοδος καὶ ἢ ἐξόπλισις ἐν ταύτῃ πεποιήται, ἢ δὲ ὑποδαριστὶ μεγαλοπρεπὲς καὶ στάσιμον, διὸ καὶ κιθαρωδικωτάτῃ ἐστὶ τῶν ἀρμονιῶν. ταῦτα δ' ἄμφω χορῷ μὲν ἀνάρμοστα, τοῖς δὲ ἀπὸ σκηνῆς οἰκειότερα. ἐκεῖνοι μὲν γὰρ ἡρώων μιμηταί· οἱ δὲ ἡγεμόνες τῶν ἀρχαίων μόνοι ἦσαν ἥρωες, οἱ δὲ λαοὶ ἄνθρωποι, ὧν ἐστὶν ὁ χορός. διὸ καὶ ἀρμόζει αὐτῷ τὸ γοερὸν καὶ ἡσύχιον ἦθος καὶ μέλος· ἀνθρωπικὰ γάρ. ταῦτα δὲ ἔχουσιν αἱ ἄλλαι ἀρμονίαι, ἥκιστα δὲ αὐτῶν ἢ φρυγιστὶ· ἐνθουσιαστικὴ γὰρ καὶ βακχική. ... κατὰ μὲν οὖν ταύτην πάσχομένον τι παθητικοὶ δὲ οἱ ἀσθενεῖς μᾶλλον τὴν δυνατῶν εἰσὶ, διὸ καὶ αὐτῇ ἀρμόττει τοῖς χοροῖς· κατὰ δὲ τὴν ὑποδαριστὶ καὶ ὑποφρυγιστὶ πράττομεν, ὃ οὐκ οἰκειόν ἐστι χορῷ. ἔστι γὰρ ὁ χορὸς κηδευτῆς ἀπρακτοῦ· εὐνοίαν γὰρ μόνον παρέχεται οἷς πάρεστιν.

Отчего в трагедии хоры не поют ни по-гиподорийски, ни по-гипофригийски? — Потому ли, что эти гармонии имеют крайне мало мелодичности, которая очень необходима хору? Гипофригийская [гармония] обладает активным характером, поэтому в ней созданы эксод и [сцена] одевания оружия в «Гериионе»¹³⁰. Гиподорийская же [гармония имеет] величественный и спокойный [характер], поэтому она является самой кифародической из гармоний. Значит, обе [гармонии] не соответствуют хору, а больше подходят [исполнению] со сцены, ибо они подражают героям. А у древних только предводители были героями, а хор — это людские толпы¹³¹. Поэтому ему¹³² соответствует печальный и спокойный характер, [что отличает] человеческие [характеры]. Этими [качествами] обладают и другие гармонии, но среди них, менее всего — фригийская, ибо она исступленная и вакхическая. ...¹³³ Следовательно, посредством ее [воздействия] мы некоторым образом страдаем. Пассивные же [гармонии] более слабые, чем сильные, поэтому такая [гармония] пригодна для хоров. Но при гиподорийской и гипофригийской мы действуем¹³⁴, что не подобает хору, ибо хор — бездеятельный наблюдатель, так как он только внушает благорасположение к тем, которые выступают [на сцене].

Для верного понимания приведенного текста необходимо усвоить особенности двух упомянутых в нем важнейших смысловых параметров: один связан с музыкально-теоретическим аспектом, а второй — с эстетикой античной драматургии.

¹³⁰ В качестве автора какого-то драматургического произведения, называвшегося «Гериион», Афиней упоминает имя некоего Эфиппа (Ἐφίππος. — *Athen. IX 370c*, § 10), не зафиксированное в других источниках.

¹³¹ Буквально: «Человеческие же толпы — где находится хор».

¹³² То есть хору.

¹³³ Здесь очевидно в рукописях пропуск, однако издатель никак не комментирует это место. См.: *Jan. K. P.* 110.

¹³⁴ Не исключено, что автор этого текста, используя такую форму глагола, ассоциировал себя и таких, как он, с героями трагедий, отделяя их от хора, в котором он видел «подражание» безликой толпе.

При постижении первой из указанных сторон обсуждаемого фрагмента нужно обратить внимание на то, что термином ἡ ἄρμονία («гармония») здесь обозначается категория, которая в раннем музыкознании определялась как ὁ τόνος, а в позднем — ὁ τρόπος, то есть «тональность». Поскольку в античной науке о музыке феномен тональности был самым тесным образом связан с регистром¹³⁵, то, следовательно, в процитированном параграфе Псевдо-Аристотеля речь идет именно об этих аспектах музыкального материала. Причем нужно иметь в виду: если определение конкретной высотности в рамках тональной системы было уделом лишь гармоников, то регистровым сферам уделялось максимум внимания как музыкантами-исполнителями, так и слушателями¹³⁶. Для этого существовали вполне определенные причины.

Как известно, античная музыка была лишена таких средств художественного воздействия, как высокотехнические и акустически мощные инструменты, обладающие многими регистрами. Она не располагала громадными оркестрами, сложным гармоническим и полифоническим многоголосием, а также другими аналогичными особенностями, которые являются приметам новоевропейской музыки последних столетий. Древняя культура обходилась несравненно более простыми возможностями художественной выразительности. Благодаря этому слушатели воспитывались на достаточно скромных средствах музыкального языка, а это накладывало отпечаток на особенности слухового восприятия. В результате современники соответствующим образом реагировали на тот небольшой (по сравнению с более поздними историческими эпохами) объем звуковых ресурсов. Из-за такой ограниченности каждый из них приобретал особое смысловое значение, не всегда доступное нам. Одни из первых по важности функций занимали высота звучания и регистр.

Не будем также забывать, что дифференциация звукового пространства на регистры была радикально отличной от той, которая используется в современной музыке. Так как в древности инструментальные и вокальные возможности в этом отношении были весьма ограниченными, каждый регистр оказывался достаточно узким (опять-таки, при сопоставлении с новоевропейскими музыкальными нормами). Это обстоятельство точно отражено в античной теории тональностей¹³⁷. Да и некоторые сохранившиеся сведения, описывающие явления музыкальной практики, не прошли мимо этого явления (*Ps.-Plut. De mus.* 1133, § 6):

Ὅτι γὰρ ἐξῆν τὸ παλαιὸν οὕτω ποιεῖσθαι τὰς κιθαρῳδίᾳς ὡς νῦν, οὐδὲ μεταφέρειν τὰς ἄρμονίας καὶ τοὺς ῥυθμούς· ἐν γὰρ τοῖς νόμοις ἐκάστῳ διετήρουν τὴν οἰκείαν τάσιν διὰ καὶ ταύτην ἐπωνυμίαν εἶχον·

В древности не разрешалось создавать кифародии как ныне: не [допускалось] изменять гармонии и ритмы, так как в каждом из номов соблюдалась особая *высотность*¹³⁸; поэтому

¹³⁵ Подробнее об этом см. далее.

¹³⁶ Этот вопрос уже частично затрагивался. См. гл. VII, § 3 и 4.

¹³⁷ Данная проблема освещена в одном из предшествующих разделов монографии (том I, гл. IV, § 3 и 4). Но поскольку ее касается источник, связанный с историей театральной музыки, целесообразно хотя бы кратко напомнить основную суть этой темы.

¹³⁸ В существующем русском переводе все искажено: «...[не разрешалось] менять лады и ритмы, напротив в номх выдерживался свойственный каждому из них звуко-ряд» (*Плутарх. О музыке. С. 38*).

νόμοι γὰρ προσηγορεύθησαν, ἐπειδὴ οὐκ ἐξήν παραβῆναι καθ' ἕκαστον νενομισμένον εἶδος τῆς τάσεως.

[эти произведения] носили такое наименование: они были названы «номами»¹³⁹, так как нельзя было нарушать каждый допускаемый¹⁴⁰ [для конкретного нома] *вид высотности*.

Среди самых различных причин, способствовавших формированию в Античности тональной системы и ее ономастики, стало также стремление разделить звуковое пространство на регистры. В результате получилось так, что наряду с основными пятью тональностями, занимавшими средний регистр, возникли две другие аналогичные группы: верхний регистр «оккупировали» те же тональности, к названиям которых был приставлен предлог «гипер» (ὑπερ — «над», «сверху»), а в нижнем регистре они именовались с предлогом «гипо» (ὑπο — «под», «снизу»). Итак, пятнадцать тональностей расположились в звуковом пространстве следующим образом¹⁴¹:

высокий регистр –	гиперлидийская гиперэолийская гиперфригийская гиперионийская гипердорийская
средний регистр –	лидийская эолийская фригийская ионийская дорийская
низкий регистр –	гиполидийская гипоэолийская гипофригийская гипоионийская гиподорийская

Таков один аспект музыкально-теоретического материала, который необходимо учитывать при анализе обсуждаемого фрагмента Псевдо-Аристотеля.

Второй связан с эстетическим освоением взаимоотношений участников сценического действия. Согласно сложившимся в древности представлениям, истоки которых восходят к мифологическим традициям, действующие лица трагедии являлись активными героями, влиявшими на ход событий. Так как первоначально, при зарождении театра, это были боги (Дионис,

¹³⁹ «Номы» (οἱ νόμοι) — буквально: «законы». О создании музыкального жанра, носившего то же название, см. гл. IV, § 1.

¹⁴⁰ О таком значении глагола νοέω см. LS. P. 1177.

¹⁴¹ Здесь дается тот порядок античных тональностей, который принят сейчас в музыкальном антиковедении. Однако представляется, что с точки зрения исторической эволюции музыкального мышления, «следы» которой запечатлены в памятниках музыкознания, такая последовательность требует серьезных уточнений (подробнее об этом см. том I, гл. V, § 7). Однако для понимания анализируемого сейчас фрагмента Псевдо-Аристотеля это обстоятельство несколько не мешает использовать систему тональностей в таком виде.

а затем и другие олимпийцы), то естественно, именно они совершали поступки, служившие основой сюжетов трагедий. Потом, когда постепенно их место на подмостках начали занимать смертные, эти функции переместились к главным действующим лицам. Конечно, они были не столь свободны в своих деяниях, как боги, но все же во многом регулировали складывающуюся сюжетную ситуацию (безусловно, если на то был сигнал «свыше»). Что же касается хора, то он являлся пассивным участником спектакля, поскольку его задача сводилась к нескольким драматургическим функциям: либо к комментированию событий, либо к их оценке, либо к «беседе» с героями, когда и те, и другие имели возможность донести до зрителя свои чувства.

Учитывая эти два аспекта — музыкальный, касающийся системы тональностей и регистров звучания, а также драматургический контраст потенциальных возможностей действующих лиц трагедии и хора, — нужно сопоставить эти выводы с содержанием вышеприведенного фрагмента Псевдо-Аристотеля. Высказанная в нем идея, явно широко распространенная в древности, сводится к следующему.

Тональности низкого регистра, представленные в тексте гипофригийской и гиподорийской, могут использоваться только действующими лицами, а не хором. По мысли автора приведенного текста, это связано с тем, что данные тональности присущи активным, а не пассивным персонажам. Такая позиция связана с общепринятыми в древности традициями восприятия различных регистров.

Все говорит о том, что низкий регистр воспринимался как олицетворение спокойного и величественного состояния духа, а высокий, наоборот, — как воплощение напряженности и динамики. Такой вывод следует из анализа источников. В том же трактате Псевдо-Аристотеля поставлено несколько вопросов, связанных с этой проблемой. Один из них гласит: «Отчего более гармонично [движение] сверху вниз, чем снизу вверх?» (Διὰ τί εὐαρμόστότερον ἄλλο τοῦ ὀξέος ἐπὶ τὸ βαρὺ ἢ ἄλλο τοῦ βαρέος ἐπὶ τὸ ὀξύ; — *Ps. Arist. Probl. XIX 33*). В другом содержится некая «подсказка» для ответа: «Потому ли что низина более благородна и более благозвучна, чем высота?» (ὅτι τὸ βαρὺ ἄλλο τοῦ ὀξέος γενναίωτερον καὶ εὐφώνωτερον; — *Ibid.*). Это отражало одну из важнейших особенностей музыкального мышления того времени. Боэций приводит цитату из несохранившейся книги Цицерона «О своих советах» («*De consiliis suis*»)¹⁴², в которой рассказывается знаменитая легенда о том, как Пифагор успокоил разбушевавшихся юношей посредством смены регистров музыки, которую играл сопровождавший ватагу молодежи авлет, и поэтому «их бешеная разнузданность успокоилась из-за медленности мелодии и низкого звучания» (*tarditate modorum et gravitate canentis* — *Boet. De instit. mus. I 1*).

Не исключено, что столь разное отношение к регистрам связано со спецификой психофизиологии древнего человека, музыкальный слух которого еще не был знаком со звучанием широких по диапазону певцов и музыкальных инструментов. Как свидетельствуют специалисты, это был результат неодинаковой реакции клеток мозга на различные регистры звучания¹⁴³.

¹⁴² Полностью этот фрагмент процитирован в одной из предыдущих глав монографии. См. том I, гл. VI, § 2.

¹⁴³ Павлов П. И. Двадцатилетний опыт объективного изучения высшей нервной деятельности (поведения) животных. М., 1951. С. 387; Блинова М. П. Физиологические основы ладового чувства // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 1. Л., 1962. С. 89.

Он и стал фундаментом для рефлексов, повлиявших на эстетическое восприятие звуковых регистров. Не случайно гимны в честь богов и воинские марши, а также вся торжественная музыка, согласно источникам, исполнялись в низком регистре. Такое «уважительное» отношение к нему было распространено во всех областях, связанных с дифференциацией звуко-акустических явлений. Даже музыкальная космология, основы которой заложили еще пифагорейцы¹⁴⁴, не могла пройти мимо столь важного аспекта звукового восприятия мира. Поэтому низкий звук музыкальной системы «гипата» (ὕπατη, hypate)¹⁴⁵ нередко ассоциировался с одним из самых главных космологических объектов и косвенно — с наиболее «достойным» государственным чиновником (*Boet. De instit. mus. I 20*):

Inque his quae gravissima quidem erat, vocata est hypate quasi maior atque honorabilior, unde Iovem etiam hypaton vocant. Consulem quoque eodem nuncupant nomine propter excellentiam dignitatis. Eaque Saturno est adtributa propter tarditatem motus et gravitatem soni.

Та из них¹⁴⁶, которая была самой низкой, названа *гипатой*, словно большая и более почтенная, ведь и Юпитера называют «гипатос»¹⁴⁷. Консула также называют тем же именем из-за превосходства в достоинстве. И она же¹⁴⁸ приписана Сатурну из-за медленности [его] движения и низкого звучания.

Таким образом, в обсуждаемом фрагменте Псевдо-Аристотеля о звуковысотных особенностях музыкального языка, бывшего неотъемлемой частью художественного воплощения образов в античной трагедии, засвидетельствовано одно из важнейших средств музыкального оформления спектакля.

Все это еще раз подтверждает необходимость подлинного профессионализма для музыкантов, работавших в данной области. Это в полной мере относится к актерам, совмещавшим декламацию с пением, к музыкантам-инструменталистам, участвовавшим в театральных представлениях, и самое главное — к тем, кто сочинял музыку для театра.

Кто же были эти композиторы?

§ 7

Театральные композиторы

Чтобы осветить этот вопрос, необходимо сначала ознакомиться с тем, как отвечали на него современники¹⁴⁹.

¹⁴⁴ О знаменитой пифагорейской концепции «гармонии сфер» см.: *Герцман Е.* Пифагорейское музыкознание. С. 171–175.

¹⁴⁵ Очевидно, передаваемая Бозэцием в этом отрывке традиция идет еще из тех времен, когда «гипата» была самым низким звуком музыкальной системы. Как известно, впоследствии ниже был добавлен еще один звук — «прослаμβονόμενος» — «добавочный»).

¹⁴⁶ То есть из «струн» (νεγvi). Как уже указывалось, в античном музыкознании музыкальная система по многим причинам ассоциировалась с лирой, а ее звуки системы — со струнами лиры. См. том I, гл. IV (passim).

¹⁴⁷ Среди многих своих значений греческое прилагательное ὑπάτος подразумевает также «главный», «верховный», «лучший».

¹⁴⁸ Гипата.

¹⁴⁹ Источники, причастные к этой проблеме, излагают касающийся ее материал не обособленно, а вместе с другими сведениями, прямо или косвенно связанными с вопросом об авторстве. Поэтому в процессе анализа античных текстов приходится попутно исследовать и несколько иные аспекты данной тематики.

Приводящийся далее компилятивный документ, фрагменты которого заимствованы из разных источников¹⁵⁰, затрагивает, среди прочего, и эту проблему. Здесь она освещается так, как ее понимали в античном обществе (De trag. 5)¹⁵¹:

Ἡ δὲ παλαιὰ τραγικὴ μελοποιία γένηται μὲν τῷ ἐναρμονίῳ ἐχρήσατο ἀμιγεῖ καὶ μικτῷ γένηται τῆς ἁρμονίας καὶ διατόνων, χρώματι δὲ οὐδεὶς φαίνεται κεχρημένος τῶν τραγικῶν ἄχρις Εὐριπίδου μαλακὸν γὰρ τὸ ἦθος τοῦ γένους τούτου.

Древняя трагическая мелопея пользовалась чистым и смешанным энгармоническим ладом гармонии, а также [различными видами] диатоник. Никто из трагиков, вплоть до Еврипида, не пользовался хроматикой, ибо эθος этого лада изнеженный.

Такое сообщение означает применение обоих ладов, энгармонического и диатонического, в различных акустических формах: «изнеженной» (μαλακόν) и «напряженной» (σύντονον). Кроме того, диатоника была возможна также в двух других разновидностях — «ровной» (ὀμαλόν) и «тоновой» (τονιάτον)¹⁵². Согласно же тексту хроматика не использовалась из-за «расслабляющего» и «изнеженного» характера. Наконец, последняя информация процитированного фрагмента сводится к тому, что хроматика не допускалась в трагедию «до Еврипида» (ἄχρις Εὐριπίδου).

Как следует понимать комплекс всех этих сведений?

Раздел, посвященный различным акустическим формам одних и тех же ладов, находится в полном соответствии с теоретическими положениями античного музыкознания и потому достаточно убедителен. Иное впечатление производит сообщение о вполне сознательном отказе использовать в трагедии хроматический лад, поскольку он якобы вызывал ненужную реакцию расслабленности и способствовал усилению «изнеженности». А это, по сложившимся в древности воззрениям, мешало формированию столь необходимой мужественности. Отбросим последнее из перечисленных утверждений как очевидный результат умозрительных заблуждений и сосредоточимся на фактах, которые на первый взгляд могут показаться вполне реалистическими.

Прежде всего, трудно представить музыкальную культуру, в которой осознанно не использовался бы определенный лад в конкретном жанре. Для нашего современника абсурдность такой ситуации станет очевидной, если он сопоставит аналогичное положение, установленное для тех же категорий музыкального мышления, но в новой реальности. Например, из двух новоевропейских «классических» ладов (мажора и минора) по каким-то причинам в определенном жанре «решено» не использовать один из них¹⁵³. Здесь

¹⁵⁰ Это станет очевидно при дальнейшем знакомстве с текстом документа.

¹⁵¹ Для удобства анализа этот текст поделен на соответствующие фрагменты.

¹⁵² Подробнее об этом с указанием конкретных интервальных величин см. том I, гл. IV, § 3 «ж».

¹⁵³ Подобный «эксперимент» мысленно можно проделать хотя бы с широко известным «похоронным маршем» из фортепианной сонаты № 2 (ор. 35) b-moll Ф. Шопена. Допустим, было решено в этом и подобных ему произведениях отказаться от мажорного лада как «светлого» и якобы не соответствующего тематической направленности данного жанра. Однако средняя часть этого произведения Ф. Шопена, написанная в Des-dur, полностью аннулирует предполагаемую установку. Подобных примеров бесчисленное множество и они доказывают, что аналогичные «нравственно-эстетические» концепции не имеют ничего общего с практикой искусства.

дело не в отличиях музыкального мышления различных эпох, а в воздействии произведения на слушателя не обособленными ладовыми формами, а одновременно всем комплексом художественных средств. Так было во все времена. Но концепция, на которой основывался анонимный автор анализируемого текста, не учитывает это важное обстоятельство, что демонстрирует и следующий фрагмент с аналогичными утверждениями (Ibid.):

Τῶν δὲ τόνων πλεῖστον μὲν ἡ παλαιὰ
κέχρηται τῷ τε Δωρίῳ καὶ τῷ Μιξολυδίῳ,
τῷ μὲν ὡς σεμνότητος οἰκείῳ, τῷ δὲ Μι-
ξολυδίῳ ὡς συνεργῶ πρὸς τοὺς οἴκτους.

Среди тональностей в древности часто пользовались дорийской и миксолидийской: одной — как пригодной для торжественности, а другой, миксолидийской, — помощницей при жалобах.

Значит, такие сообщения нужно воспринимать как одно из заблуждений, получивших распространение в античной эстетике. Поэтому при желании понять особенности древнего музыкального творчества их не следует учитывать.

Более того, история музыки доказала, что различный по эмоциональному воздействию на слушателя музыкальный материал может создаваться в одном и том же ладу, и наоборот — единые по характеру и образам произведения зачастую сочиняются в разных ладовых формах. Правда, обсуждаемая теория, возникшая на заре музыкальной эстетики, даже в Античности подвергалась критике. И это еще один аргумент, что ее следует рассматривать только как одну из неудавшихся попыток, осуществленную в далеком прошлом, чтобы понять причины сильного эмоционального воздействия музыки на человека. К тому же, анализируемое воззрение противоречит повсеместно принятой в древности теории «подражания» в искусстве¹⁵⁴. Действительно, если следовать концепции «мимесиса» («подражания») и даже ошибочно влиянию хроматического лада, то посредством их совместно-го действия в театре можно было представлять какой-либо «изнеженный» образ, не способный по своей «слабости» противостоять натиску обстоятельств. Таких образов в античной драматургии достаточно много.

Итак, совершенно очевидно, что на основе «теории этоса» не следует пытаться понять реальную музыкальную практику древней художественной цивилизации.

Теперь нужно обратить внимание на заключительную часть процитированного фрагмента анонимного автора, в которой утверждается, что «до Еврипида» (ἄχρις Εὐριπίδου) никто в трагедиях не пользовался хроматическим ладом. С одной стороны, такое сообщение находится в уже рассмотренном смысловом ракурсе, все дефекты которого очевидны. Но, с другой стороны, оно дает явно расплывчатую информацию, поскольку ее можно трактовать двояко: либо хроматический лад был введен в трагедию во времена Еврипида, либо он сам начал использовать его. Если подразумевался первый вариант — то это предполагает одно решение вопроса об авторстве музыки, звучавшей при исполнении трагедий Еврипида. Но если имеется в виду вторая версия, то это означает, что сам драматург сочинял музыку для своих трагедий. Отсутствие однозначности данного сообщения вынуждает обратиться к другим свидетельствам подобного рода.

¹⁵⁴ См. гл. VII, § 1.

Одно из них находится в том же источнике и расположено сразу же вслед за процитированным выше отрывком (Ibid.):

Τοῦ δὲ Φρυγίου καὶ Λυδίου Σοφοκλῆς ἤψατο πρῶτος. Κέχρηται δὲ τῷ Φρυγίῳ διθυράμβικότερον. ὁ δὲ Ὑποφρύγιος καὶ ὁ Ὑποδώριος σπάνιοι παρ' αὐτῇ εἰσιν ... διθυράμβῳ προσήκοντες.

Первым прикоснулся к фригийской и лидийской [гармониям] Софокл. Однако фригийской он пользовался [только как] более дифирамбической. Редки [в применении] по сравнению с ней гипофригийская и гиподорийская...¹⁵⁵

Прежде чем пытаться по этой информации понять роль Софокла в указанных музыкальных новшествах, нужно обратить внимание на особенности применения здесь терминов «фригийская» и «лидийская». Если рассматривать их как названия тональностей¹⁵⁶, то содержание текста предстает весьма парадоксальным, поскольку невозможно допустить, что до Софокла в музыкальном материале трагедий не использовались какие-то конкретные тональности. Ведь такое сообщение равносильно утверждению, например, что до Бетховена не применяли тональность *fis-moll* или какую-либо другую. В результате первая мысль, возникающая по этому поводу, основана на предположении, что речь идет не о тональностях, а о фригийском и лидийском стилях (οἱ τρόποι), сформировавшихся в музыкальном искусстве этих племен и широко распространенных в античную эпоху. Однако надежда на справедливость такого толкования моментально улетучивается после знакомства с окончанием данного отрывка, где упоминаются названия «гипофригийская» и «гиподорийская», являющиеся продолжением описания той же проблемы. Но ведь Древняя Эллада не знала гипофригийской и гиподорийской народностей. Поэтому становится ясно, что перед нами еще одно заблуждение анонимного автора, плохо ориентировавшегося в категориях музыкального мышления.

Чтобы лучше это осознать, целесообразно напомнить: существование тональной системы в любой музыкальной цивилизации предполагает участие всех ее составных единиц. Поэтому практически невозможна ситуация, когда одна группа тональностей используется, а другая «бездействует». Кроме того, каждая из тональностей в Античности являлась формой музыкального осмысления определенного сегмента звукового пространства. К тому же, все тональности, самым активным образом взаимодействуя между собой, «проникают» в звуковое пространство друг друга. Поэтому исключение одной тональности из столь сложной системы, составные элементы которой взаимно «перекрещиваются», просто невозможно. То же самое необходимо сказать и о ладовой системе, функционирующей в какой-либо му-

¹⁵⁵ В данном месте лакуна, и она не дает возможности понять взаимоотношение предыдущего текста с тем, который изложен далее: διθυράμβῳ προσήκοντες («относящиеся к дифирамбу»). Поэтому окончание цитаты опущено, но это никак не влияет на результаты проводящегося анализа.

¹⁵⁶ Здесь не учитывается распространеннее (не только в филологии, но и в историческом музыкознании) ошибочное мнение, согласно которому данные термины являются названиями ладов. Такое утверждение — результат профессионального невежества. Но, к сожалению, оно настолько популярно, что, очевидно, еще не скоро выйдет из научного обихода. Чтобы по возможности ускорить этот процесс, здесь не первый раз указывается на ошибочность подобной точки зрения (см. также гл. IV, сноску 91, а также том I, гл. II, сноску 83).

зыкальной цивилизации. Она представляет собой результат определенного исторического этапа объективной эволюции музыкального мышления, и все ее ладовые разновидности «работают» одновременно. Фантазия же, что один из ладов можно не допускать в практику или в какой-то художественный жанр, — не наивность, а свидетельство полного непонимания главных особенностей важнейших средств музыкального языка. Разумеется, тональности и лады не создаются композиторами или музыкантами-исполнителями (пусть даже гениальными), являясь лишь следствием объективного развития музыкального мышления. Но чтобы это понять, необходимо обладать хотя бы элементарными знаниями, пусть даже в пределах античной науки о музыке, достаточно определенно описывавшей тональную и ладовую системы. Поэтому все говорит о том, что автор обсуждаемого анонимного текста или того источника, из которого он был заимствован, не владел соответствующим комплексом таких сведений¹⁵⁷.

Вот в таком контексте процитированного фрагмента и появляется утверждение, что «Софокл первый прикоснулся» (Σοφοκλῆς ἤψατο πρῶτος) к фригийской и лидийской тональностям. Здесь так же, как и в предыдущем случае, семантика глагола ἤπτω («прикоснуться», «находиться в связи») мешает определенному пониманию отношения Софокла к музыкальному материалу, представленному в этих тональностях.

Фактически в том же ракурсе в обсуждаемом источнике читается имя Агафона, младшего современника Еврипида (вторая половина V — начало IV века до н. э.): «Агафон первый ввел в трагедию гиподорийскую и гипофригийскую тональности» (Πρῶτος δὲ Ἀγάθων τὸν Ὑποδῶριον τόνον εἰς τραγῳδίαν εἰσήνευκε καὶ τὸν Ὑποφρύγιον. — De trag. 5). Даже отбросив фантастическое предположение об «изобретении» Агафоном этих тональностей, читателю данного и предыдущего фрагментов трудно понять: какое отношение Софокл и Агафон имеют к музыке в их трагедиях и являются ли они ее создателями?

Вообще при полном доверии ко всем античным источникам и к содержащимся в них сообщениям без соответствующего анализа создается удивительное представление о древнегреческих драматургах: чуть ли не каждый из них считал своим долгом ввести в свои трагедии по паре тональностей.

Более того, оказывается, Агафон отличился не только на поприще новых тональностей, но и тем, что внедрил в музыку трагедии конкретный лад. Во всяком случае такова была существовавшая в древности точка зрения, высказанная одним из участников интеллектуальной беседы, изложенной в сочинении Плутарха (*Plut. Quast. conv.* III 1, 645 e, § 1):

Θαυμάζω δὲ καὶ Ἐράτωνα τοῦτον Ἐρατώ- Я удивляюсь этому самому Эрато- τὰς μὲν ἐν τοῖς μέλεσι παραχρῶσειс ну¹⁵⁸, питающему отвращение к хро-

¹⁵⁷ К сожалению, он не единственный, обладающий такими качествами, и сообщения, присутствующие в тексте ряда авторов, крайне затрудняют проникновение в особенности важных аспектов античной музыки. Этот недостаток, в свою очередь, усиливается, когда сообщения древних дилетантов попадают в исследование новоевропейских историков и филологов, которые считают возможным без профессиональной музыковедческой оценки полученной информации делать далеко идущие выводы, касающиеся музыкальной культуры.

¹⁵⁸ Эратон — другой участник беседы.

βδελυττόμενον καὶ κατηγοροῦντα τοῦ
καλοῦ Ἀγάθωνος, ὃν πρῶτον εἰς τραγω-
δίαν φασὶν ἐμβαλεῖν καὶ ὑπομίξει τὸ
χρωματικόν, ὅτε τοὺς Μυσοὺς ἐδίδασκεν.

матизированным мелосам и обвиня-
ющего в этом прекрасного Агафона,
который первый, [как] говорят, ввел
в трагедию хроматику и использовал
[ее], когда ставил «Мисийцев»¹⁵⁹.

Но в рассмотренном выше источнике (De trag. 15) приоритет по введе-
нию хроматики приписывается Еврипиду. Кому же верить и как выяснить
истину?

Прежде всего, нужно понять: если даже условно (!), временно отступая
от логических норм истории музыки, согласиться с возможностью «внедре-
ния» в музыкальную практику или в какой-либо жанр «новой» тональ-
ности или лада, то практически это может осуществить только композитор.
Следовательно, необходимо установить, в какой функции участвовали
в «имплантации» тональностей и ладов упомянутые в источниках Еврипид,
Софокл и Агафон. Если они сами сочиняли музыку для своих трагедий,
то тогда их деятельность приобретает одну направленность, а если они ру-
ководили постановками при участии какого-то композитора, — то другую.

В связи с этим необходимо отметить, что античные источники перепол-
нены сообщениями о «музыке Еврипида». Укажу только на некоторые из
них.

Так, Плутарх в одном из своих сочинений повествует как после разгро-
ма афинского войска в 415 году до н. э., во время войны с Сицилией, многие
афиняне попали в плен. Те из них, которым впоследствии удалось вернуть-
ся в Афины, рассказывали интересную историю (Plut. Nic. 29):

Τότε γοῦν φασὶ τῶν σωθέντων οἴκα-
δε συχνοὺς ἀσπάσασθαι τὸν Εὐριπίδην
φιλοφρόνως, καὶ διηγείσθαι τοὺς μὲν,
ὅτι δουλεύοντες ἀφείθησαν ἐκδιδάξαντες
ὅσα τῶν ἐκείνου ποιημάτων ἐμνηστοντο,
τοὺς δ' ὅτι πλανώμενοι μετὰ τὴν μάχην
τροφῆς καὶ ὕδατος μετέλαβον τῶν μελῶν
ἔσαντες.

Говорят, что тогда многие среди спас-
шихся [и вернувшихся] домой дру-
желюбно приветствовали Еврипида
и развлекали [всех рассказами о том
как], будучи рабами, освобождались,
обучая [хозяев] тому, что запомни-
лось из его¹⁶⁰ сочинений, [и] о том как
[некоторые], блуждая после сраже-
ния, получали пищу и воду за распе-
ваемые песни [из трагедий Еврипида].

Афиней приводит фрагмент из несохранившейся комедии Аксионика
(Ἀξιόνικος), комедиографа IV века до н. э., в которой автор упоминает двух
персонажей, влюбленных в музыку Еврипида (Athen. IV 174b, § 76):

Οὕτω γὰρ ἐπὶ τοῖς μέλεσι τοῖς Εὐριπίδου
ἄμφω νοσοῦσιν, ὥστε ἄλλ' αὐτοῖς δοκεῖν
εἶναι μέλη γιγγραντὰ καὶ κακὸν μέγα.

Таким образом, на *музыке Еврипида*,
они оба [настолько] помешались, что
другие им кажутся
*гинграсовыми*¹⁶¹ мелосами и большим
оскорблением [своего вкуса].

¹⁵⁹ «Мисийцы» — трагедия Агафона.

¹⁶⁰ То есть Еврипида.

¹⁶¹ «Гинграс» (ὁ αὐλὸς γίγγρας — слово неизвестного происхождения) — авлос не-
большого размера, имевший, очевидно, пронзительный звук и использовавшийся
при исполнении пьес траурного характера. Поллукс пишет, что «гинграс — малень-
кий *авлосик*, издававший жалобное звучание» (γίγγρας δὲ μικρὸς τις αὐλίσκος γοῶδης
καὶ θρηνητικὴν γωνὴν ἀφιεῖς — Polluc. IV 76). Упоминание гинграса в негативном

Завершить этот ряд свидетельств можно фрагментом из уже неоднократно цитировавшегося анонимного сочинения (De trag. 15):

Εὐριπίδης πρῶτος πολυχорδία ἐχρήσατο
ἐκαλεῖτο ὑπὸ τῶν μουσικῶν (τῶν) πα-
λαιῶν ἀνάτρητος ὁ τρόπος οὗτος τῆς με-
λοποιίας.

Еврипид первый использовал *полихордию* [и этот] стиль был назван древними музыкантами «насквозь просверленной мелопеей».

Для понимания данного сообщения необходимо уяснить, что «полихордия» (ἢ πολυχорδία — буквально: «многострунность») — термин, иногда употребляемый в античных источниках для описания новаторских тенденций музыкального языка. Как правило, это происходило в тех случаях, когда традиционные формы ладов при своем развитии изменялись и им на смену приходили новые образования с увеличенным количеством звуков, но в прежнем ладовом объеме. «Полихордию» условно можно сравнить либо с новоевропейскими хроматическими образованиями, по числу звуков превосходящими диатонические формы, либо с теми звукорядными последовательностями, которые нередко ныне именуется «полиладовыми» или «политональными»¹⁶². Это обстоятельство способствовало тому, что в древних дилетантских представлениях «полихордия» ассоциировалась с увеличением струн в струнных инструментах и отверстий — в трубках духовых. Отсюда и возникло выражение «насквозь просверленная мелопея».

В античных источниках «полихордии» противопоставляется «олигохордия» (ἢ ὀλιγοχорδία — буквально: «малострунность»), рассматривавшаяся как свидетельство сохранности древних традиций (*Ps.-Plut.* 1135d, § 12):

τὴν γὰρ ὀλιγοχорδίαν τε καὶ τὴν ἀπλό-
τητα καὶ σεμνότητα τῆς μουσικῆς παν-
τελῶς ἀρχαϊκὴν εἶναι συμβέβηκεν.

Оказалось, что *олигохордия*, простота и скромность музыки — полностью архаичные [явления].

Поэтому поклонники старины, хорошо зная новые тенденции, категорически от них отказывались (*Ibid.* 1137a, § 18):

Οὐδὲ δι' ἄγνοιαν οἱ περὶ Ὀλυμπον καὶ
Τέρπανδρον καὶ οἱ ἀκολουθήσαντες τῇ
τούτων προαιρέσει περιεῖλον τὴν πολυ-
χорδίαν τε καὶ ποικιλίαν.

Не из-за незнания приверженцы Олимпа и Терпандра, а также последователи их направления отказывались от *полихордии* и разнообразия.

Если прежнюю информацию о связи деятельности Еврипида с музыкой можно трактовать по-разному, то упоминание «полихордии» как будто совершенно очевидно говорит о музыкально-профессиональной направленности творческой работы драматурга. Вместе с тем и это сообщение также двулико: ведь в таком случае может идти речь лишь о «полихордии» музыкального ма-

ракурсе, очевидно, связано с тем, что эта разновидность авлоса обладала примитивными возможностями по сравнению с развитыми его видами. Согласно источникам «гинграс» финикийского происхождения: «Финикийцы, как говорит Ксенофонт, пользовались авлосами величиной в пядь [и] подобными *гинграсам*, с высоким и печальным звучанием» (γίγγραινοισι γὰρ οἱ Φοίνικες, ὡς φησὶν ὁ Ξενοφῶν, ἐχρῶντο αὐλοῖς σπιθαμιαίοις τὸ μέγεθος, ὅξυ καὶ γοερὸν φεγγομένοις. — *Athen.* IV 174f, § 76).

¹⁶² Одна из разновидностей «полихордии» — звукорядные образования, именовавшиеся в Античности «смешанным мелосом» (μέλος μικτόν). Их мелодическая линия представляла собой соединение диатонического, хроматического и энгармонического ладов. См. том I, гл. IV, § 1 «в». Кроме того весьма условно древнюю «полихордию» можно сопоставить с увеличением количества звуков в новоевропейском хроматическом образовании по сравнению с его диатонической формой.

териала в трагедиях Еврипида, создателем которого мог быть как драматург, так и некий композитор. То же самое можно сказать и об упоминавшихся выше популярных песнях, звучавших на представлениях его трагедий.

Поэтому, когда в одной из комедий Аристофана Эсхил упрекает Еврипида в «плагиате», поскольку тот якобы прославился, «собирая критские монодии» (Κρητικὰς μὲν συλλέγων μονωδίας. — *Aristoph. Ran.* 849–850), то это критика, опять-таки, в адрес музыки, созданной для трагедий Еврипида, но отсутствует указание на ее автора¹⁶³. Иначе говоря, здесь мы сталкиваемся с тем же феноменом, который уже много раз обсуждался в предыдущих главах данной монографии, когда слава и известность поэтов приводила к тому, что их авторству приписывали также музыку, на которую распевались поэтические тексты¹⁶⁴.

Существует много сторонников однозначного понимания этого вопроса, для которых совершенно очевидно, что сами драматурги были и создателями музыки для своих трагедий. Это все филологическое сообщество, у которого существует, очевидно, решающий аргумент для защиты своей позиции: сохранившиеся сведения о том, что Софокл и Еврипид приобщались к музыке (τα μελη. — *Vita Eur.* 15), а также, что они учились играть на лире или кифаре¹⁶⁵. Но нельзя забывать: умение играть на каком-либо музыкальном инструменте не является обязательным условием способности к композиторскому творчеству. Хотя в эпоху Античности весьма часто исполнители были одновременно и композиторами. Однако речь идет о профессиональных музыкантах, к которым невозможно отнести ни одного из перечисленных драматургов. Кроме того, даже тогда далеко не все музыканты-инструменталисты являлись авторами исполняемых ими произведений. Поэтому нет оснований утверждать, что великие драматурги являлись и авторами музыки, звучавшей в их трагедиях.

Конечно, если бы сохранились конкретные и убедительные доказательства по этой проблеме, то они бы внесли в нее ясность. Сейчас же мы можем располагать только более поздними свидетельствами. Но они совершенно однозначны и, как представляется, отражают *не только типичное, но и реальное положение, касающееся непосредственно авторства музыки в античном театре.*

Речь идет о временах Римской империи и о «дидаскалиях» к некоторым постановкам комедий Теренция (195/185–159 годы до н. э.). Греческий термин ἡ διδασκαλία, происшедший от глагола διδάσκω («обучать», «наставлять»), имел бесконечно много значений и использовался в различных областях жизни. Поэтому его семантика «приспосабливалась» к каждой

¹⁶³ Аналогичным образом следует воспринимать насмешки Аристофана над звучавшим в той же еврипидовой трагедии распевом «флаттотрат» (φλαττόθρατ), состоящим из бессмысленного набора слогов (*Ibid.* 1286–1305). Автор музыки этих «фиоритур» фактически остается неизвестным. Подробнее об аристофановской критике Еврипида см. § 5 данной главы.

¹⁶⁴ См. гл. I (*passim*), гл. IV (*passim*).

¹⁶⁵ Одно из таких «косвенных» сообщений было приведено в § 4 текущей главы, согласно которому «Еврипид и Софокл использовали в трагедиях кифару, а Софокл в «Фамире» — и лиру» (καὶ κιθάρα δὲ ἐν ταῖς τραγωδίαις ἐχρήσατο καὶ Εὐριπίδης καὶ Σοφοκλῆς, Σοφοκλῆς δὲ καὶ λῦρα ἐν τῷ Θάμυρᾳ. — *De trag.* 12). А глагол «использовали» (ἐχρήσατο), подразумевавший участие инструмента в постановке трагедий, давал повод считать, что их авторы умели играть. Все это находится вне научно обоснованных доказательств.

конкретной ситуации¹⁶⁶. В данном случае «дидаскалия» — это запись о постановке конкретной пьесы, в которой перечисляются все, кто имел отношение к этому творческому акту, начиная от государственных чиновников и кончая композитором. Сохранились несколько таких дидаскалий, посвященных комедиям Теренция¹⁶⁷.

Одна из них представляет создателей комедии «Свекровь» («Несуга») (*Terent. Com. P. 237*):

ΓΡΑΕΧΑ. ΜΕΝΑΝΔΡΥ. ΑΧΤΑ. ΛΨΔΙΣ.
ΜΕΓΑΛΕΝΣΙΒΥΣ. Σ. ΙΥΛΙΟ. ΧΑΕΣΑΡΕ.
ΧΝ. ΧΟΡΝΑΛ. ΔΟΛΑΒΕΛΛΑ. ΑΕΔ. ΧΥΡ.
ΜΟΔΟΣ. ΦΕΧΙΤ. ΦΛΑΧΧΥΣ. ΧΛΑΥΔΙ.
ΤΙΒΙΣ. ΠΑΡΙΒ. ΤΟΤΑ ΑΧΤΑ. ΠΡΙΜΟ. ΣΙΝΕ.
ΠΡΟΛΟΓΟ. ΧΝ. ΟΧΤΑηΙΟ. Τ. ΜΑΝΛΙΟ.
ΧΟΣ. ΡΕΛΑΤΑ. ΕΣΤ. ΙΤΕΡΥΜ. ΛΥΧΙΟ.
ΕΜΙΛΙΟ. ΠΑΥΛΟ. ΛΥΔΙΣ. ΦΥΝΕΡΑΛΙΒΥΣ.
ΝΟΝ. ΕΣΤ. ΠΛΑΧΙΤΑ. ΤΕΡΤΙΟ. ΡΕΛΑΤΑ.
ΕΣΤ. Θ. ΦΥΛηΙΟ. Λ. ΜΑΡΧΙΟ. ΑΕΔ. ΧΥΡ.
ΕΓΙΤ. ΛΥΧΙΥΣ. ΣΕΡΓΙΥΣ. ΦΑΧΤΑ. ΕΣΤ.
ΘΥΙΝΤΑ.

[Комедия] греческая, [в традиции] Менандра¹⁶⁸. Дана на Мегалийских играх¹⁶⁹ при кур[ульных] э[дилах]¹⁷⁰ Сексте Юлии Цезаре [и] Гн[ее] Корнелии Долабелле. Мелодии для равных тибий сочинил Флакк, [раб] Клавдия. Целиком [комедия] представлена в первый раз без пролога, при Гн[ее] Октавии [и] Т[ите] Манлии. Исполнена вторично [в честь] Луция Эмилия Павла, на погребальных играх. Не понравилась. Третий раз повторена при кур[ульных] эд[илах] Квинте Фульвии [и] Луции Марции. Пятый раз поставил [комедию] Луций Сергий.

Дидаскалия к комедии Теренция «Братья» (*Adelphi*) следующего содержания (*Ibid. P. 285*):

ΓΡΑΕΧΑ. ΜΕΝΑΝΔΡΥ. ΑΧΤΑ. ΛΥΔΙΣ.
ΦΥΝΕΡΑΛΙΒΥΣ. ΛΥΧΙΟ. ΑΕΜΙΛΙΟ. ΠΑΥ-
ΛΟ. ΘΥΟΣ. ΦΕΧΕΡΕ. Θ. ΦΑΒΙΥΣ. ΜΑΞ-
ΥΜΥΣ. Π. ΧΟΡΝΕΛΙΥΣ. ΑΦΡΙΧΑΝΥΣ.
ΕΓΕΡΕ. Λ. ΑΤΙΛΙΥΣ. ΠΡΑΕΝ. Λ. ΑΜΒΙΝΙ-
ΥΣ. ΤΥΡΠΙΟ. ΜΟΔΟΣ. ΦΕΧΙΤ. ΦΛΑΧΧΥΣ.
ΧΛΑΝΔΙ. ΤΙΒ. ΣΕΡΡΑΝΙΣ. ΤΟΤΑ ΦΑΧ-
ΤΑ. ΣΕΕΤΑ. Μ. ΚΟΡΝΕΛΙΟ. ΧΕΤΝΕΓΟ.
Λ. ΓΑΛΛΟ. ΧΟΣ.

[Комедия] греческая, [по традиции] Менандра. Дана на погребальных играх [в честь] Луция Эмилия Павла, которые провели К[винт] Фабий Максим [и] П[ублий] Корнелий Африканский. Играли [актеры] Л[уций] Атилий Праен [и] Л[уций] Амбивий Турпион. Мелодии сочинил Флакк [раб] Клавдия, [для] серранских тибий¹⁷¹. Целиком [комедия] создана шестой [в консульство] М[арка] Корнелия Цетега [и] Л[уция] Галла Кос...

¹⁶⁶ К сожалению, в сохранившихся текстах древних лексикографов этот термин представлен почти моносемантическим: «Дидаскалия — совет, наставление» (*Διδασκαλία: παραίνεσις, νουθεσία. — Hesych. s. v.*) или «Дидаскалий — обучение, а дидаскаليون — это знание» (*Διδασκαλείον: τὸ σχολεῖον. Διδασκάλιον δέ, αὐτὸ τὸ μάθημα. — Suid. s. v.*). В античных же источниках *διδασκαλία* представлена и как «разъяснение», и как «официальная информация». См. *LS. P. 421*.

¹⁶⁷ Их латинские тексты даны прописными буквами по аналогии с формой письма эпиграфических памятник, в которых сохранились рассматриваемые дидаскалии.

¹⁶⁸ Менандр — древнегреческий комедиограф рубежа IV–III веков до н. э., оказавший большое влияние на последующее развитие этого жанра.

¹⁶⁹ «Мегалия» — островок близ Неаполя.

¹⁷⁰ «Кур[ульные] эдилы» — одна из разновидностей местных властей (магистратов).

¹⁷¹ *Serganus* — видоизмененное прилагательное (*Sarganus*) от *Sarga* — древнего названия Финикии. Очевидно, в цитируемом источнике речь идет о разновидностях тибий, сделанных в Финикии. Вполне возможно, что это уже упоминавшийся популярный в Финикии «гинграс». См. сноску 161.

Остальные дидаскалии аналогичного содержания. А поскольку нас сейчас интересует главным образом информация, касающаяся авторства музыки, то далее приводятся только соответствующие фрагменты остальных сохранившихся дидаскалий.

Так, в дидаскалии о постановке «Андроски» (*Andria*)¹⁷² сказано: «Мелодии сочинил Флакк, [раб] Клавдия, для равных тибий» (*MODOS. FECIT. FLACCUS. CLAUDI. TIBIIS. PARIB. — Teren. Com. P. 7*). Отсюда следует, что несколько тибий, сопровождавших спектакль, были одинаковой длины, а это свидетельство того, что у них был общий объем звукового диапазона.

Почти то же самое повторено в дидаскалии, сообщающей о комедии Теренция «Евнух» (*Eunuchus*): «Мелодии сочинил Флакк, [раб] Клавдия, для двух правых тибий» (*MODOS. FECIT. FLACCUS. CLAUDI. TIBIIS. DUABUS. DEXTRIS. — Ibid. P. 63*).

Вполне возможно, что оборот «две правые тибии» — отражение как инструментальной терминологии, использовавшейся в музыкантском обиходе, так и особенностей самих инструментов. Хорошо известно, что в древности был весьма популярен «двойной авлос» (ὁ δίαιυλος, ὁ δίδυμος ἀύλος, или ὁ δικάλαμος), то есть инструмент, состоящий из двух трубок, соединявшихся в одном мундштуке. Но поскольку воздух в них вводился одним музыкантом через амбушюр¹⁷³, то совершенно ясно, что у этих трубок были разные возможности: посредством одной правой исполнялась мелодическая линия, а левой — аккомпанемент в виде протяженных звуков. А так как в музыкальной практике существовали многочисленные и различные авлосы-тибии (лишь по названиям их насчитывается более 30) с неодинаковыми техническими и художественными возможностями, то не исключено, что терминология, использовавшаяся по отношению к двойному авлосу, распространилась и на «одинарные» инструменты. В результате те из них, на которых можно было исполнять «ведущий» музыкальный материал, стали именоваться «правыми тибиями», а способные только для более скромного аккомпанемента — «левыми».

Конечно, теоретически возможно допустить, что более приспособленной для исполнения мелодической линии была левая трубка, а правая — для аккомпанемента. Тогда вариант с двумя правыми трубками, упомянутый в дидаскалии, посвященной комедии «Евнух», бессмысленен с точки зрения музыкальной практики, поскольку вряд ли могла появиться надобность в двух «аккомпанирующих» инструментах с ограниченными возможностями. Поэтому именно свидетельство об указанной дидаскалии способствовало изложенному здесь предположению.

Если оно верно, то дуэт тибистов, сопровождавших комедию «Евнух», представлял собой не «солиста» и «аккомпаниатора», а двух совершенно равных по своим художественным возможностям ансамблистов, которые могли играть как вместе, так и порознь.

Попутно следует отметить, что в грекоязычных источниках подобная терминология отсутствует. Поэтому можно допустить, что она использовалась только в обиходе римского театра.

¹⁷² Прозвище жительницы самого северного из Кикладских островов — «Андроса» (*Andros*).

¹⁷³ Как известно, «амбушюр» (франц. *embouchure*) — способ сложения губ исполнителя на некоторых духовых инструментах.

О комедии, названной «Сам себя карающий» (*Heauton timorumenos*)¹⁷⁴, можно прочесть (*Ibid.* P. 125):

ΜΟΔΟΣ. ΦΕΧΙΤ. ΦΛΑΧΧΥΣ. ΧΛΑΥΔΙ.
ΤΙΒΗΣ. ΑΧΤΑ. ΠΡΙΜΥΜ. ΤΙΒΗΣ. ΙΝΠΑ-
ΡΙΒΥΣ. ΔΕΙΝΔΕ. ΔΥΑΒΥΣ. ΔΕΕΤΡΙΣ.

Мелодии сочинил Флакк, [раб] Клавдия. Первый раз представленные для двух равных тибий, затем для двух правых.

И, наконец, дидаскалия о комедии, озаглавленной по имени ее героя «Формион» (*Phormio*), сообщает (*Ibid.* P. 181):

ΜΟΔΟΣ. ΦΕΧΙΤ. ΦΛΑΧΧΥΣ. ΧΛΑΥΔΙ.
ΤΙΒΗΣ. ΑΧΤΑ. ΠΡΙΜΥΜ. ΤΙΒΗΣ. ΙΝΠΑ-
ΡΙΒΥΣ.

Мелодии сочинил Флакк, [раб] Клавдия. Первый раз представленные для двух равных тибий.

Итак, перед нами совершенно очевидные и задокументированные свидетельства о том, кто являлся автором музыки для комедий Теренция. История не сохранила сведений о рабовладельце Клавдии, но имя его раба Флакка как композитора осталось на ее скрижалях. Кроме того, в приведенных источниках не указано, кто во время спектакля исполнял музыку, сочиненную Флакком. Ведь это мог быть либо сам композитор, либо другой музыкант. Но составителей дидаскалий, как мы видим, это не интересовало. Более того, несмотря на то, что в некоторых случаях исполнение музыки осуществлялось несколькими тибистами, это также не привлекало внимания авторов дидаскалий. Таково было типичное отношение не только к музыкантам-рабам, но и к самой профессии музыканта, которая рассматривалась как нечто побочное и не столь важное.

Приведенные сообщения дидаскалий целесообразно сопоставить с другой, но аналогичной и уже обсуждавшейся информацией о рабах поэтов Алкмана и Гиппонакта, воплощавших в песнях стихи своих хозяев (*Athen.* XIV 624b)¹⁷⁵. Следовательно, такова была общая тенденция. Конечно, не нужно думать, что все музыкальное оформление античного театра всегда выполнялось исключительно рабами. Ничто не мешало свободнорожденным гражданам работать в этой области. Однако есть основания считать, что по сложившемуся мнению, все они занимались делом столь незначительным, что о них можно было не сообщать. Ведь их работа оценивалась лишь как некий «придаток» или сопутствующее, вспомогательное «украшение» к творчеству поэта-комедиографа или трагедиографа. Вспомним уже упоминавшуюся аристотелевскую квалификацию музыки в трагедиях только как «главной среди украшений» (*μέγιστον τῶν ἡδυσμάτων*)¹⁷⁶. Теперь можно смело утверждать, что такова была общепринятая точка зрения.

Иначе говоря, здесь мы сталкиваемся с ранее отмеченной тенденцией, когда авторы музыки оказывались в тени славы знаменитых поэтов, чьи стихи распевались как в песнях¹⁷⁷, так и в театре. Таким образом, сумма всех рассмотренных материалов позволяет сделать один главный вывод: *имена композиторов, создававших музыку для спектаклей античных театров, по многим причинам были «потеряны» историей, и их уже никогда нельзя будет извлечь из небытия.*

¹⁷⁴ В опубликованном русском переводе — «Самоистязатель». См.: Теренций. Комедии. Перевод с латинского А. В. Артюшкова. М., 1985. С. 109–190.

¹⁷⁵ См. гл. III, § 5.

¹⁷⁶ См. § 1 настоящей главы.

¹⁷⁷ См. гл. III (*passim*).

ГЛАВА X МУЗЫКАЛЬНЫЙ ОБИХОД

§ 1

Внешняя панорама

Рассмотренные в отдельных главах особенности использования музыки в религиозной и воинской областях, а также в образовании и в театре не являются автономными сферами, а лишь отличаются явно выраженным своеобразием. Однако во все исторические периоды существует весьма широкое по размерам пространство, в котором не только «перекрещиваются» указанные автономные участки, но и активно функционируют единые музыкальные проявления. Это очень точно подметил Плутарх, описывая уклад жизни эллинов времен законодателя Ликурга (*Plut. Licurg. 24*):

Χοροὶ δὲ καὶ θαλία καὶ εὐωχία καὶ διατριβαὶ περὶ τε θήρας καὶ γυμνάσια καὶ λέσχας τὸν ἅπαντα χρόνον ἐπεχωρίαζον, ὅτε μὴ στρατευόμενοι τύχοιεν.

Когда же получалось состоять на военной службе, то все [это] время проводилось в общении: хоры, празднества, пиры, развлечения на охоте, тусовки¹ и компании.

Музыка в таких мероприятиях занимала не последнее место. Например, столь распространенный музыкальный жанр, как «гименей», постоянно звучал на свадьбах во всех слоях общества. Такой же «общедоступной» была колыбельная песня, сопровождавшая жизнь младенцев и их родителей. О ней упоминает Афиней: «А песни тех, кто кормит грудью, называются колыбельными»² (αἱ δὲ τῶν τιθευουσῶν ῥοδαὶ καταβαυκαλήσεις ὀνομάζονται. — *Athen. XIV 618e, § 10*). Столь же общими были жанры, под звуки которых провожали людей, завершивших свой земной путь. Отражая быт эллинов, Платон писал, что каждый из них «при несчастных случаях и печалях пользуется *тренами*» (ἐν ξυμφοραῖς τε καὶ πένθεσι καὶ θρηνοῖς ἐχομένην. — *Plat. Resp. III 395e*)³.

¹ Несмотря на всю непривычность этого современного жаргонного слова при переводе античного источника, оно как нельзя лучше передает значение τὰ γυμνάσια в данном контексте. Ведь самое распространенное из зарегистрированных значений этого существительного — различного рода «упражнения», начиная от физических и кончая самыми разными соревнованиями и дискуссиями. Скорее всего, автор цитируемого фрагмента подразумевал здесь нечто иное. Об этом свидетельствует семантика всего лексического окружения τὰ γυμνάσια. Но если в данном случае трактовать его все же как «упражнение», то следовало бы дать понять читателю, что речь идет об «упражнениях», совершаемых в форме самых различных контактов в период свободного времяпрепровождения.

² Буквально, «убаюкивающая».

³ Напомню, что название «трен» (ὁ θρηῆνος) произошло от глагола θρηνέω («стенать», «скорбеть», «оплакивать»).

Цицерон почти то же самое только другими словами пишет о римлянах, упоминая о необходимости пропеть песнь, именованную «нения» и являющуюся латинским вариантом греческого *трена* (Cic. De leg. II 62):

...honoratorum virorum laudes in cōtione memorentur, easque etiam <et> cantus ad tibicinem prosequatur, cui nomen neniae, quo vocabulo etiam <apud> Graecos cantus lugubres nominantur.

...[нужно], чтобы прославления почтенных мужей вспоминались на [похоронных] собраниях и чтобы [на них также звучала] песня в сопровождении тибистов, которой [дано] название «нения», — словом, которым <у> греков называются скорбные песни.

Конечно, знаменитый оратор ввел в заблуждение своих соотечественников, поскольку траурная песня у греков именовалась «треном» (см. только что процитированный отрывок из *Plat. Resp.* III 395e), тогда как *Nenia* — имя древнеримской богини погребальных песен-плачей. Более того, в Древней Элладе, очевидно, существовали разновидности песен этого траурного жанра. Поэтому и появился собирательный термин «тренодия» (ἡ θρηνηδία)⁴, подразумевавший все песнопения подобного рода. Плутарх даже пытался анализировать особенности воздействия произведений этого жанра (*Plut. Quast. conv.* III 8, 657a, § 2):

ἡ θρηνηδία καὶ ὁ ἐπικηδεῖος αὐλὸς ἐν ἀρχῇ πάθος κινεῖ καὶ δάκρυον ἐκβάλλει, προάγων δὲ τὴν ψυχὴν εἰς οἶκτον οὕτω κατὰ μικρὸν ἔξαιρεῖ καὶ ἀναλίσκει τὸ λυπητικόν.

Тренодия и погребальный авлос в начале вызывают страдание и извергают слезы, но постепенно, вводя душу в скорбь, изгоняют и устраняют печаль.

Все это черты того музыкального обихода, мимо которого не мог пройти ни один человек вне зависимости от области его деятельности: армейской или религиозной, образовательной или театральной и других. Причем, нужно учитывать, что все общемузыкальные «акции» проводились на обширном географическом пространстве, где жили самые различные народности, обладавшие собственной культурой. В результате именно эта сфера представляла собой некий смысловой центр, а потому является важнейшей при реконструкции общей картины античной музыкальной цивилизации. Некоторые источники донесли до нас разрозненные сведения, помогающие лишь частично понять всю художественно-звуковую палитру эпохи.

Начать обозрение этой сложной перспективы целесообразно с того, что в сознании современников существовало мнение о музыкальных и немусикальных народах, живших рядом друг с другом. Например, Геродот сообщает: «Аргосцы слыли в музыке первыми среди эллинов» (Ἀργεῖοι ἤκουον μουσικὴν εἶναι Ἑλλήνων πρῶτοι. — *Herod.* III 131). Нужно думать, что такая оценка была связана с общим культурным уровнем развития народа. Таким же образом много столетий спустя Полибий, передавая бытовавшее уже в его время иное мнение, основывался на тех же критериях. С этой точки зрения весьма показателен целый раздел его исторического исследования (*Polyb.* IV 20):

Μουσικὴν γάρ, τὴν γε ἀληθῶς μουσικὴν, Μουσικήν, [α] я действительно [имею

пᾶσι μὲν ἀνθρώποις ὄφελος ἀσκεῖν, в виду] музыку, поскольку занимать-

⁴ Термин «тренодия» (ἡ θρηνηδία) произошел от соединения двух существительных: ὁ θρηνηος («трэн») и ὁ ᾠδή («песнь»).

Ἄρκάσι δὲ καὶ ἀναγκαῖον. Οὐ γὰρ ἡγήτεον, μουσικῆν, ὡς Ἐφορός φησιν ἐν τῷ προοίμῳ τῆς ὅλης πραγματείας, οὐδαμῶς ἀρμόζοντα λόγον αὐτῷ ῥίψας, ἐπ' ἀπάτη καὶ γοητεία παρεισῆχθαι τοῖς ἀνθρώποις· οὐδὲ τοὺς παλαιοὺς Κρητῶν καὶ Λακκοδαίμωνίων αὐλὸν καὶ ῥυθμὸν εἰς τὸν πόλεμον ἀντὶ σάλπιγγος εἰκῆ νομιστέον εἰσαγαγεῖν· οὐδὲ τοὺς πρώτους Ἄρκάδων εἰς τὴν ὅλην πολιτείαν τὴν μουσικῆν παραλαβεῖν ἐπὶ τοσοῦτον, ὥστε μὴ μόνον παισὶν οὖσιν, ἀλλὰ καὶ νεανίσκοις γενομένοις ἕως τριάκοντ' ἐτῶν, κατ' ἀνάγκην σύντροφον ποιεῖν αὐτήν, τᾶλλα τοῖς βίοις ὄντας ἀσθητοτάτους...

Ὅμοίως γε μὴν καὶ παρ' ὅλον τὸν βίον τὰς ἀγωγὰς τὰς ἐν ταῖς συνουσίαις, οὐχ οὕτω ποιοῦνται διὰ τῶν ἐπεισάκτων ἀκροαμάτων, ὡς δι' αὐτῶν, ἀνὰ μέρος ἄδειν ἀλλήλοις προστάττοντες. Καὶ τῶν μὲν ἄλλων μαθημάτων ἀρνηθῆναι τι μὴ γινώσκειν, οὐδὲν αἰσχροὺν ἡγοῦνται τὴν γε μὴν ᾧδὴν οὐτ' ἀρνηθῆναι δύνανται, διὰ τὸ κατ' ἀνάγκην πάντας μανθάνειν· οὐθ' ὁμολογοῦντες ἀποτρίβεσθαι, διὰ τὸ τῶν αἰσχροῶν παρ' αὐτοῖς νομίζεσθαι τοῦτο. Καὶ μὴν ἐμβατήρια μετ' αὐλοῦ καὶ τάξεως ἀσκοῦντες, ἔτι δ' ὀρχήσεις ἐκπνοοῦντες, μετὰ κοινῆς ἐπιστροφῆς καὶ δαπάνης κατ' ἐνιαυτὸν ἐν τοῖς θεάτροις

ся [ею] полезно всем людям, а аркадцам — обязательно. Не нужно считать, что музыка, как говорит Эфор⁵ во вступлении ко всему [своему] учению (что никак не нарушает согласованности его речи⁶), была введена в человеческий обиход⁷ для обмана и шарлатанства. Не [нужно также думать, что] древние критяне и лакедемоняне необдуманно постановили ввести в сражение вместо сальпинги авлос и танец⁸. [Следовательно, народ] аркадцев не первый столь активно⁹ привлекал музыку ко всей государственной жизни, а поэтому не только для всех [взрослых], но и [недавно] родившихся молодых, [которым] еще до 30 лет, делают обязательным совместное с ней¹⁰ воспитание...¹¹

При посещении в течение всей жизни [самых разных] художественных акций¹² [стало очевидным, что у аркадцев] признается не столько [искусство] иностранных исполнителей, сколько самих [соплемянников], предпочитающих петь, чередуясь друг с другом. Отказаться от других умений не считается чем-то [позорным и] непристойным, однако невозможно отказаться от пения, из-за того, что все обязательно учатся [музыке]. Не соглашающиеся [же с этим] отталкивают [от себя окружающих], поскольку это считается у них¹³ [дей-

⁵ О нем см. гл. VI, сноску 36.

⁶ В опубликованном русском переводе, выполненном еще в XIX веке, эта фраза представлена почему-то так: «...обмолвившийся недостойным его суждением» (см.: *Полибий*. Всеобщая история. Перевод Ф. Г. Мищенко. Т. I, М., 1890. С. 428).

⁷ Буквально: «людям».

⁸ В упомянутом русском переводе XIX века (см. сноску 6) это сообщение искажено: «заменяли для войны трубу флейтою и ритмом». Это еще раз доказывает, что для переводчиков-филологов подмена инструментов, зафиксированных в источниках, обычное явление. Кроме того, такой перевод вынуждает читателя задуматься над абсурдной проблемой: как можно один инструмент заменить другим при участии ритма? Жаль, что во втором издании трактата Полибия, осуществленном спустя столетие, это недоразумение сохранилось (см.: *Полибий*. Всеобщая история. Издание второе. Отв. ред. А. Я. Тыжов. Т. I. СПб., 1994. С. 362).

⁹ В данном случае получился именно такой перевод ἐπὶ τοσοῦτον.

¹⁰ То есть с музыкой.

¹¹ Пропущенный здесь фрагмент процитирован в гл. VII, § 1.

¹² Именно такой перевод ἡ ἀγωγή предполагает дальнейший текст этого фрагмента.

¹³ То есть у аркадцев.

ἐπιδείκνυνται τοῖς αὐτῶν πολίταις οἱ
νέοι.

ствиями] непристойных [людей]. Они также тренируются в эмбатериях под [звуки] авлоса и [с соблюдением] строя¹⁴. А еще юноши обучаются танцам [и] ежегодно при общем внимании и затратах показывают их гражданам в театрах.

Представляется, что этот текст не требует никаких комментариев, поскольку в нем ясно и подробно изложено описание постоянного внимания общества к музыке, являвшейся неотъемлемой частью общей культуры.

Именно это обстоятельство способствовало тому, что на общеантичном информационном поле были хорошо известны музыкальные стили различных народностей, которые могли сосуществовать в репертуаре музыкантов. Подобная тенденция нашла отражение в источниках, как например у Апулея (*Apul. Flor.* 4):

Tibicen quidam fuit Antigenidas, omnis voculae melleus modulator, et idem omnibus modis peritus modificatur; seu tu lydium querulum, seu phrygium religiosum, seu dorium bellicosum.

Жил некий тибист Антигенид, тонкий¹⁵ исполнитель каждого звука, опытный мастер, [владевший] всеми стилями¹⁶. Если ты [пожелаешь, то услышишь] жалобный лидийский, либо священный фригийский, либо воинственный дорийский.

Среди многих разнообразных стилей наибольшую популярность получили только некоторые, и очевидно для этого были свои причины. Естественно, что существовали преграды для распространения тех, которые отличались особым своеобразием. Это обстоятельство могло препятствовать восприятию музыки данного стиля в среде другого народа, воспитанного на радикально отличавшихся музыкальных традициях. В таких случаях слуховая перцепция, формировавшаяся в иной «интонационной среде», могла не принимать своеобразие чуждого ей стиля. Скорее всего, именно на это хотел обратить внимание Аристотель, когда рассматривал такое «отторжение». Конечно, он анализировал его не в интонационном ракурсе, о существовании которого он не мог знать, а в связи с индивидуальностью каждого человека (*Aristot. Polit.* VIII 7, 7, 1342a, 23–28):

¹⁴ Явно подразумевается не музыкальный строй (ἡ ἁρμονία), а воинский (ἡ τάξις), поскольку, как уже указывалось (см. гл. V, § 2), «эмбатерий» — жанр, который условно можно сравнить с новоевропейским маршем.

¹⁵ Буквально: «сладкий».

¹⁶ В связи с текстом этого фрагмента приходится очередной раз напомнить, что среди европейских переводчиков уже несколько столетий распространена «повальная болезнь»: когда они видят термины «дорийский», «фригийский», «лидийский» и им подобные, то везде после перевода возникает термин «лад» (*англ.* mode, *франц.* mode, *итал.* modo). Хотя все свидетельства говорят о том, что древние ладовые формы именовались «диатоникой», «хроматикой» и «энгармонией». В русском переводе процитированного фрагмента Апулея то же самое: «...все лады были знакомы ему» (*Апулей. Флориды. Перевод С. П. Маркиша // Апулей. Аполлология. Метаморфозы. Флориды. М., 1993. С. 322*). Приходится только удивляться, что это «инфекционное заболевание» коснулось не только филологов, но и музыковедов (см. том I, гл. II, сноску 83).

εἰσὶ δὲ ὡς περ αὐτῶν αἱ ψυχαὶ παρεστραμμέναι τῆς κατὰ φύσιν ἕξεως, οὕτω καὶ τῶν ἁρμονιῶν παρεκβάσεις εἰσὶ καὶ τῶν μελῶν τὰ σύντονα καὶ παρακεχρωσμένα, ποιεῖ δὲ τὴν ἡδονὴν ἕκάστοις τὸ κατὰ φύσιν οἰκείον, διόπερ ἀποδοτέον ἕξουσίαν τοῖς ἀγωνιζομένοις πρὸς τὴν θεατὴν τὸν τοιοῦτον τοιοῦτω τινὶ χρῆσθαι τῷ γένει τῆς μουσικῆς.

Подобно тому как их¹⁷ души отклоняются от естественного состояния, так существуют и отклонения стилей, а также особенности¹⁸ и окрашенность мелосов. А поскольку у каждого удовольствие получается в зависимости от [его] собственной природы, то профессионалам необходимо представлять возможность использовать для [каждого] слушателя некий соответствующий ему род музыки¹⁹.

Таким образом, Аристотель несколько перестраивает проблему и сводит ее к одной простой причине: для каждого человека должна звучать музыка, отвечающая его характеру. По мнению философа, именно по этой причине одни стили были распространены в древней Элладе, а другие лишены такой популярности. В конечном же счете он фиксирует самые востребованные из них (*Aristot. Polit. IV 3, 4, 1290a, 21–22*):

ἐκεῖ τίθενται εἶδη δύο, τὴν δωριστὶ καὶ φρυγιστὶ, τὰ δ' ἄλλα συντάγματα τὰ μὲν Δωρία τὰ δὲ Φρυγία καλοῦσιν.

Там²⁰ устанавливаются [лишь] два вида: по-дорийски и по-фригийски; другие же [эти] разновидности [стиля] называют дорийскими и фригийскими.

Это высказывание весьма знаменательно для аристотелевского понимания одного из аспектов эволюции слушательского восприятия.

Как известно, и об этом не раз упоминалось на страницах данной монографии, в архаичные времена фригийская музыка, радикально отличавшаяся от дорийской, с трудом воспринималась «истинными эллинами»²¹. Но по прошествии определенного исторического времени постепенно состоялось «примирение» и, как мы видим, согласно свидетельству Аристотеля фригийский стиль оказался столь же популярным, как и дорийский. Правда, есть основания считать, что фригийские музыканты не пошли по пути «сворачивания» национальных традиций ради популярности, а наоборот — продолжали и развивали их. В результате во фригийском стиле сохранились черты, рассматривавшиеся как «оргиастические» (ὄργιαστικοί), способствующие «исступленности» слушателей. Но во времена Аристотеля уже далеко не всеми именно так воспринималась музыка фригийского стиля.

¹⁷ То есть слушателей музыки, а также зрителей театральных представлений и состязаний.

¹⁸ К сожалению, все зарегистрированные значения прилагательного σύντονος («напряженный», «стремительный», «мощный» и др.) никак не согласуются с весьма неопределенным контекстом данного предложения. Именно это обстоятельство заставило дать при переводе столь неконкретный термин.

¹⁹ Следует признать, что окончание этого фрагмента достаточно сложно передать близко к тексту. Это, очевидно испытали и другие переводчики. Например, заключительные слова процитированного отрывка в одной из английских версий даны так: «Each man is given pleasure by what fits his nature, and this is why contestants should be given licence to use this category of music when dealing with that sort of spectator» (*Barker GMW. Vol. I. P. 180*).

²⁰ То есть в музыкальной жизни, выражающейся различными стилистическими направлениями.

²¹ См. гл. I, § 3; гл. II, § 5; гл. VII, § 2.

Как можно понять по сообщениям, многие стали признавать его своеобразие и оценивали по соответствующим критериям. Это была образованная и культурная часть общества. Однако на остальных фригийский стиль продолжал производить такое же впечатление, как и в предшествующие эпохи, и вводил людей в экстаз. Интересно, что эта особенность дифференциации слушателей запечатлена в источниках и сопровождается объяснением причин различного восприятия (*Luc. Nigr.* 37):

...ἄρ οἱ τοῦ Φρυγίου αὐλοῦ ἀκούοντες οὐ πάντες μαίνονται, ἀλλ' ὅποσοι αὐτῶν τῆ ῥέα λαμβάνονται.

...ибо не все слушающие [музыку] фригийского авлоса беснуются, а [только] те из них, [которые] охватываются Реей.

Согласно мифологии Рея — жена могущественного Крона и мать всех его детей. На каком-то историческом этапе развития этот культ сливается с поклонением малоазийской богине Кибеле, обряды которой нередко носили оргиастический характер.

Как представляется, за таким объяснением скрывается разделение слушателей на две группы — музыкально развитую и совершенно иную, остающуюся на исторически более раннем уровне интонационного восприятия. Это вполне естественно, так как подобные контрастные явления существовали во все времена. Если в приведенном только что свидетельстве отражена эпоха времен Римской империи, то Платон регистрирует фактически те же самые противоположные тенденции в эпоху классической Эллады. Философ вкладывает свои наблюдения в уста одного из участников диалога, произносящего речь о «пиршествах ничтожных и базарных людей» (τοῖς συμποσίοις τοῖς τῶν φαύλων καὶ ἀγοραίων ἀνθρώπων). Следовательно, здесь речь идет не только о слушателях музыки, а об обществе в целом (*Plat. Protag.* 327 c–d):

καὶ γὰρ οἳτοι, διὰ τὸ μὴ δύνασθαι ἀλλήλοισι δι' ἑαυτῶν συνεῖναι ἐν τῷ πότῳ μηδὲ διὰ τῆς ἑαυτῶν φωνῆς καὶ τῶν λόγων τῶν ἑαυτῶν ὑπὸ ἀπαιδεύσεως, τιμίας ποιοῦσι τὰ αὐλητρίδας, πολλοῦ μισθοῦμενοι ἄλλοτρίαν φωνὴν τῇ τῷ αὐλῶν, καὶ διὰ τῆς ἐκείνων φωνῆς ἀλλήλοισι σύνεισιν· ὅπου δὲ καλοὶ κάγαθοὶ συμπόται καὶ πεπαιδευμένοι εἰσίν, οὐκ ἂν ἴδοις οὔτ' αὐλητρίδας οὔτε ὀρχηστρίδας οὔτε ψαλτρίδας, ἀλλ' αὐτοὺς αὐτοῖς ἱκανοὺς ὄντας συνεῖναι ἄνευ τῶν λήρων τε καὶ παιδιῶν τούτων διὰ τῆς αὐτῶν φωνῆς,

Все они²² в результате собственной невоспитанности [и] неспособности общаться между собой во время попойки ни своей речью, ни суждениями, они ценят авлетисток, хорошо оплачивая чужой голос авлосов, и [словно] общаются между собой их звучанием. Но там, где сотрапезники достойные, благородные и воспитанные [люди, там] ты не увидишь ни авлетисток, ни танцовщиц, ни псалтрый²³. Достойные сами общаются без этих побрякушек и забав, [без]

²² То есть упомянутые «ничтожные и базарные люди».

²³ В русском переводе вместо псалтрый упомянуты арфистки (*Платон. Протагор. Перевод Вл. С. Соловьева // Платон. Сочинения в трех томах. Т. I. М., 1990. С. 435*), хотя этого термина Античность не знала. А между псалтрием и арфой столько же общего, сколько между авлосом и флейтой. Если последних объединяет только то, что они духовые, то первым — их принадлежность к группе струнных инструментов. Вообще же отождествлять такие инструменты, отражающие совершенно различные исторические этапы музыкальной культуры, — свидетельство полной некомпетентности. Это все равно что сопоставлять знаменитый «греческий огонь», а точнее — «жидкий огонь» (ὕγρος πῦρ), времен византийской империи с современными артиллерийскими установками.

λέγοντάς τε καὶ ἀκούοντας ἐν μέρει
ἑαυτῶν κοσμίως, κἄν πάνυ πολὺν οἶνον
πίωσιν.

То же самое разделение отметил, но уже в свое время, Лукиан. Однако в отличие от Платона он говорит о двух группах зрителей, одна из которых посещает представления «низких» жанров римского театра, получивших названия *atellana*, *mimus*, *togata*, *palliata*²⁵. В таких спектаклях звучала самая разнообразная музыка, характеризовавшая героев этих пьес: обжор, болтунов, дураков, шарлатанов, развратников и развратниц, участвующих в непристойных сюжетах, включавших в себя скабрёзные тексты. Интересно обратить внимание, что в далее цитирующемся фрагменте Лукиана это «порочное» искусство влияет даже на людей, получивших достойное воспитание и образование. Другая группа слушателей предпочитала более серьёзные жанры — инструментальную музыку в исполнении ансамбля авлетов и традиционные песнопения под кифару (*Luc. De salt.* 2):

Ἄνῆρ δέ τις ὢν, ... καὶ ταῦτα παι-
δεία σύντροφος καὶ φιλοσοφία τὰ μέτ-
ρια ὠμιληκῶς, ἀφέμενος, ... τοῦ περὶ τὰ
βελτίω σπουδάζειν καὶ τοῖς παλαιοῖς
συνεῖναι, κάθηται καταυλούμενος, θη-
λυδρίαν ἄνθρωπον ὁρῶν ἐσθῆσι μαλα-
καῖς καὶ ἄσμασιν ἀκολάστοις ἐναβρυ-
νόμενον καὶ μιμούμενον ἐρωτικὰ γύναια,
τῶν πάλαι τὰς μαχλοτάτας...

...καὶ ταῦτα μυρίων ἄλλων ὄντων ἀκουσ-
μάτων καὶ θεαμάτων σπουδαίων, εἰ τού-
των τις δέοιτο τῶν κυκλικῶν ἀυλητῶν
καὶ τῶν κιθάρᾳ τὰ ἔννομα προσαδόντων.

Как мы видим, источники достаточно полно характеризуют неоднородный уровень общей и музыкальной культуры.

Нетрудно обратить внимание, что многие авторы при обсуждении этого вопроса упоминают пиры (см. процитированные отрывки из *Plat. Protag.* 327c; *Plut. Licurg.* 24). Здесь нет ничего странного, так как застолье было важной частью жизни античного общества и многие его тенденции можно обнаружить, анализируя источники, описывающие такое времяпрепровождение. Не случайно во многих знаменитых диалогах Платона постоянно заходит речь о событиях, происходящих за пиршественным столом. А Плу-

звучания их [инструментов], благо-
пристойно поочередно высказываясь
и слушая друг друга²⁴, даже если вы-
пили весьма много вина.

...всякий муж, и получивший [соот-
ветствующее] воспитание и в опре-
деленной степени даже причастный
философии, усердно работающий над
лучшим [в себе], понимающий [му-
дрые] древности, становится тем, кто
услаждает [свой] слух авлированием
[и] смотрит на женоподобного чело-
века²⁶ в мягкошерстных одеждах,
кичащегося распутными песнями,
а также изображающего влюбленных
бабенок, [которые] согласно древним
[воззрениям], самые похотливые²⁷...

...для слушающих же и наблюдаю-
щих добродетельные зрелища суще-
ствует тысяча других [занятий], если
кто-то в них нуждается: кругообраз-
ный [ансамбль] авлетов, а также тра-
диционные²⁸ песнопения под кифару.

²⁴ Стилистика русского языка вынудила местоимение ἑαυτῶν перевести оборотом «друг друга».

²⁵ См. гл. IX, § 4.

²⁶ Это реакция на то, что в античном театре женские роли исполняли мужчины.

²⁷ Речь идет о римских скабрёзных комедиях.

²⁸ Буквально: «установленные».

тарх даже назвал одно из важнейших своих сочинений «Девять книг застольных проблем» (Συμπλοσιακῶν προβλήματων βιβλία Θ). Во вступительном разделе трактата он, перечислив имена Платона, Ксенофонта, Аристотеля, Эпикура и других философов, сказал (*Plut. Quast. conv. 612e, Intr.*):

Ὡς ἀξιόν τινος σπουδῆς πεποιημένου
ἔργον ἀναγράψασθαι λόγους παρὰ πότον
γενομένου.

Они признали в качестве достойного дела некое стремление записать речи, произносившиеся во время попойки.

В уцелевшем фрагменте (epitoma)²⁹ первой книги трактата Афиней «Пирующие мудрецы» (Δειπνοσοφισταί), сохранившемся в византийских рукописях, также признается важность подобных бесед (*Athen. I 1*):

ὑπόκειται δὲ τῷ λόγῳ Λαρήνσιος Ῥωμαίος, ἀνὴρ τῇ τύχῃ περιφανής, τοὺς κατὰ πᾶσαν παιδείαν ἐμπειροτάτους ἐν [τοῖς] αὐτοῦ δαιτυμόνας ποιούμενος.

В [этой] книге известный [своей] судьбой римлянин Лауренсий собрал [речи] самых знающих во всякой образованности участников трапезы.

Их серьезная беседа ведется за пиршественным столом, а ее участники характеризуются как «присутствующие на пиру застольные мудрецы» (οἱ δ' ἐν τῷ δείπνῳ δῆθεν ἐπιδημήσαντες δειπνοσοφισταί. — *Ibid. I 2*)³⁰. Для автора сочинения весь его текст представлялся неким «отчетом» о содержании застольных дискуссий. С этой же точки зрения «эпитомщик» оценивает и работу самого Афиней (*Ibid. I 1*):

Τοιοῦτον ὁ θαυμαστός οὗτος τοῦ λόγου οἰκονόμος Ἀθήναιος ἥδιστον λογόδειπνον εἰσηγεῖται.

Сам удивительный распорядитель слова Афиней представляет именно такое замечательное словесное пиршество.

Таким образом, во всех приведенных фрагментах проявляется отношение современников к застолью как важному времяпрепровождению, а таких сочинений достаточно много в античном наследии и все они отражают важную тенденцию эпохи. Ведь за пиршественным столом не только дискутировались актуальные вопросы, когда участники таких собраний вели себя «раскрепощенно», искренне проявляя многие привычки и наклонности, которые при других обстоятельствах либо скрывались, или были не столь очевидны. Поэтому трапезные беседы, связанные с музыкой и музыкантами, также небесполезны для исследования музыкальной культуры эпохи.

Прежде всего, на пирах звучали песнопения, исполняемые главным образом пирующими. Плутарх, описывая начальную часть такого собрания, дает следующую информацию (*Plut. Quast. conv. IX 1, 736e, § 2*):

Διὸ πρῶτον ἐκέλευσεν ᾄσαι τὸν Ἐρατοῦνα πρὸς τὴν λύραν ᾄσαντος δὲ τὰ πρῶτα τῶν Ἑργῶν.

Поэтому [хозяин пира] прежде всего предложил [одному из его участников], Эратону, спеть в сопровождении лиры, [и] тогда [тот] начал пение из «Работ [и дней] Гесиода».

Не будем забывать, что именно на пирах родился такой певческий жанр, как «сколий» (τὸ σκόλιον, от прилагательного σκολιός — «извилистый»,

²⁹ «Эпитома» (epitome, греч. ἐπιτομή — «извлечение», «отрывок» «краткое изложение»). Благодаря таким «эпитомам» для последующих поколений сохранились фрагменты или отрывки утраченных сочинений.

³⁰ В данном отрывке осталась непереуведенной частица δῆθεν («а именно»), поскольку она относится к последующему перечислению участников трапезы.

«изогнутый») — застольная песня, часто упоминаемая в античной литературе. Согласно источникам название жанра произошло от пиршественной традиции: когда один, спевший какую-то песнь или ее часть под звуки лиры или кифары, передавал инструмент следующему участнику вокального музицирования, но не соседу, а возлежащему «через одного». Поэтому путь инструмента от одного к другому исполнителю был «извилистым» и «изогнутым». В некоторых описаниях в этих случаях фигурирует не музыкальный инструмент, а миртовая ветвь, предназначенная очередному певцу в качестве награды за участие в музыкальном украшении пиршества (*Plut. Quast. conv. I 1 615b, § 5*):

Ἄλλοι δὲ φασι τὴν μῦρσίνην οὐ καθεξῆς βαδίζειν, ἀλλὰ καθ' ἕκαστον ἀπὸ κλίνης ἐπὶ κλίνην διαφέρεσθαι. τὸν γὰρ πρῶτον ἄδοντα τῷ πρώτῳ τῆς δευτέρας κλίνης ἀποστέλλειν. ἐκεῖνον δὲ τῷ πρώτῳ τῆς τρίτης, εἶτα τὸν δεύτερον ὁμοίως τῷ δευτέρῳ, καὶ τὸ ποικίλον καὶ πολυκαμπὲς ὡς ἔοικε τῆς περιόδου σκολιὸν ὠνομάσθη.

Другие же говорят, что миртовая ветвь обходила [пирующих] не по порядку, а переносилась каждому от застольного ложа к ложу, ибо каждый поющий посылал [ее] первому второго ложа, а тот первому третьего [ложа], затем таким же образом второй — второму. И [это] разнообразие и извилистость движения [миртовой ветви], как представляется, были названы «сколием» [то есть «извилистым»].

Почти такая же информация сохранилась не полностью в одном из византийских источников и связывается с именем философа IV века до н. э., ученика Аристотеля, Дикеарха Мессинского³¹ (*Fragm. hist. gr. S. 248, № 43*):

Σκολιόν, ἢ παροίνιος ᾠδή. Ὡς μὲν Δικαί-
αρχος ἐν τῷ Περὶ μουσικῶν ἀγῶνων, ὅτι
τρία γένη ἦν ᾠδῶν, τὸ μὲν ὑπὸ πάντων
δόμενον, καθ' ἓνα ἐξῆς, τὸ δὲ ὑπὸ τῶν
συνετωτάτων, ὡς ἔτυχεν τῇ τάξει, ὃ δὴ
καλεῖσθαι διὰ τὴν τάξιν σκολιόν...

Сколиий — застольная песня. Как говорит Дикеарх в [трактате] «О музыкальных агонах», существовало три рода [этих] песен: один — поющийся всеми по единой последовательности, другой — [исполняемый только] самыми благоразумными, по обычной [извилистой] последовательности, потому что из-за [этого] порядка [жанр] называется «сколием»...

На этом текст обрывается, и поэтому мы лишены сведений о третьей разновидности жанра сколия. Согласно этому фрагменту очевидно, первая последовательность исполнения песни предполагала обычную очередность, тогда как вторая — «через» одного. Таким образом, допускалось, что после пиршественных возлияний «каждый второй» не был уже «благоразумным» (*συνετός*) и не был в состоянии петь. Остается только догадываться, какова была третья последовательность, осуществлявшаяся после дальнейшего этапа застолья.

Что же касается содержания этого песнопения, то оно могло быть самым различным — от прославления возлюбленной до восхваления плотских радостей жизни. По свидетельству Прокла (*Procl. Chrest. P. 350*):

τὸ δὲ σκόλιον μέλος ἦδετο παρὰ τοὺς πότους· διὸ καὶ παροίνιον ἐστ' ὅτε καλοῦσιν.

сколический мелос пелся во время попойек, поэтому иногда [его] называют разгульным.

³¹ Мессина — город в Сицилии.

Небольшой штрих, дополняющий обстановку, в которой звучал сколий, можно найти у Гесихия. Характеризуя такое понятие, как στρογγύλον («извилистое», «крученое»), непосредственно связанное с пиршественным исполнением этого песнопения, он дополняет: «поцелуй чего-то конкретно либо сколий» (φίλημα τι ποιόν. ἢ σκολίον). Можно только мысленно представить, как происходило целование во время «песенного экстаза» и после обильных возлияний. Чтобы глубже почувствовать эту разгульную атмосферу, в качестве контраста целесообразно вспомнить, как позже в среде ранних христиан поцелуй стал символом братской любви: «приветствуйте друг друга святым целованием» (ἀσπάσασθε ἀλλήλους ἐνὲ φίληματι ἀγίῳ. — Epistola prima ad Corinthienes 16, 20).

Все это подтверждает высказанную мысль о пиршестве как активно действующей области музыкальной жизни Античности. Поэтому Плутарх изложил даже развернутую эстетическую концепцию, отражающую представления современников о музыкальных аспектах застолья. Она настолько важна, что ее необходимо процитировать полностью, несмотря на масштабные размеры.

В главе упомянутого выше сочинения «Девять книг застольных проблем», называющейся «Что воспринимаемое слухом нужно использовать во время обеда»³² (Τίσι μάλιστα χρηστέον ἀκρόμασι παρὰ δεῖπνον), историк пишет (*Plut. Quast. conv. VII 8, 712f–d, § 4*):

ἀλλ' ἢ γε κιθάρα πάλαι που καὶ καθ' Ὅμηρον ἔτι τοῖς χρόνοις γνωρίμη τῆς δαιτός ἐστι, καὶ μακρὰν οὕτω φιλίαν καὶ συνήθειαν οὐ πρέπει διαλύειν, ἀλλὰ δεῖσθαι τῶν κιθαρωδῶν μόνον, ὅπως τὸν πολὺν θρήνον καὶ γόον ἐξαιρῶσι τῶν ῥόδων, εὐφημα καὶ πρέποντα θαλιάζουσιν ἀνθρώποις ἄδοντες. τὸν δ' αὐτὸν οὐδὲ βουλομένοις ἀπόσασθαι τῆς τραπέζης ἔστιν· αἱ γὰρ σπονδαὶ ποθοῦσιν αὐτὸν ἅμα τῷ στεφάνῳ καὶ συνεπιφθέγγεται τῷ παιᾶνι τὸ θεῖον, εἴτ' ἀπελίγανε καὶ διεξῆλθε τῶν ὠτων καταχεόμενος φωνὴν ἠδεῖαν ἄχρι τῆς ψυχῆς ποιοῦσαν γαλήνην ὥστ', εἴ τι τῶν ἀσηρῶν καὶ πεφροντισμένων ὁ ἄκρατος οὐκ ἐξέσειεν οὐδὲ διέλυσε, τοῦτο τῇ χάριτι καὶ πραότητι τοῦ μέλους ὑποκατακλινόμενον ἡσυχάζειν, ἂν γε δὴ καὶ αὐτὸς τὸ μέτριον διαφυλάττη μὴ παθαινόμενος μηδ' ἀνασοβῶν καὶ παρεξιστὰς βόμβύξι καὶ πολυχорδίας τὴν διάνοιαν ὑγρὰν ὑπὸ τῆς μέθης καὶ ἀκροσφαλῆ γεγεννημένην.

Согласно Гомеру кифара еще с давних времен известна на пиру и столь великую [их] дружбу и союз не следует расторгать. [Нужно] только указать кифародам, чтобы они удалили из песен погребальное и плачевное, распевая пирующим людям [лишь] то, что отличается благопристойностью. Но участвующим в трапезе не нужно [также] отказываться от авлоса. Ведь его требуют [и] возлияния с венком [и] одновременно он озвучивает священнодействие с [пением] пена, а еще он достигает слуха и занимает [его], распространяя сладостное звучание, создающее спокойствие души. Если неразбавленное вино не разгоняет и не освобождает [ее] от тяжелых и мучающих [забот], то [все это] замолкает, уступая первенство красивому и спокойному мелосу, если сам [авлос] сохраняет надлежащую меру, не усиливая волнение,

³² Буквально: «Какие воспринимаемые слухом [звучащие категории] нужно использовать за обедом». В опубликованном русском переводе подразумевается только музыка: «Какая музыка предпочтительная за обедом» (*Плутарх. Застольные беседы. Перевод Я. М. Боровского. М., 1990. С. 129*). Но Плутарх в данном случае понимал τὰ ἀκρόματα намного шире. Это и беседы, отдельные речи, длительные споры и т. д.

ἥς γὰρ τὰ θρέμματα λόγου μὲν οὐ συνήησι
διάνοιαν ἔχοντας, σιγμοῖς δὲ καὶ ποπ-
πυσμοῖς ἀμελέσιν ἢ σύριγξι καὶ στρόμ-
βοις ἐγείρουσι καὶ κατευνάζουσι πάλιν
οἱ νέμοντες, οὕτως, ὅσον ἔνεστι τῇ ψυχῇ
φορβαδικὸν καὶ ἀγελαῖον καὶ ἀζύνητον
λόγου καὶ ἀνήκουον, μέλεσι καὶ ῥυθμοῖς
ἐπιβάλλοντες καὶ κατακυλοῦτες εὖ τίθεν-
ται καὶ καταπραΰνουσιν.

οὐ μὴν ἀλλ' εἰ δεῖ τό γ' ἐμοὶ φαινόμενον
εἰπεῖν, οὐτ' ἂν ἀυλοῦ ποτε καθ' αὐτὸν
οὔτε λύρας μέλει χωρὶς λόγου καὶ ᾠδῆς
ἐπιτρέψαμι τὸ συμπόσιον, ὥσπερ ῥέυμα-
τι φέρειν ὑπολαμβάνοντι· δεῖ γὰρ οὕτως
ἐθίζειν καὶ σπουδάζοντας καὶ παίζοντας,
ὥστε καὶ τὰς ἡδόνας ἐκ λόγου λαμβάνειν
καὶ τὰς διατριβὰς ἐν λόγῳ ποιεῖσθαι· τὸ
δὲ μέλος καὶ τὸν ῥυθμὸν ὥσπερ ὄψον ἐπὶ
τῷ λόγῳ καὶ μὴ καθ' αὐτὰ προσφέρεσθαι
μηδὲ λιχνεύειν.

ὡς γὰρ ἡδονὴν ἐν οἴνῳ καὶ ὄψῳ τῇ
χρεῖα τῆς τροφῆς συνεισιοῦσαν οὐδεὶς
ἀπωθεῖται, τὴν δ' ἐπὶ τοῖς μύροις οὐκ
ἀναγκαίαν καὶ περιέργον οὔσαν ὁ Σωκ-
ράτης ἐπὶ κόρρης ῥαπίζων ἐξέβαλλεν·
οὕτω ψαλτηρίου φωνῆς καὶ ἀυλοῦ, καθ'
ἑαυτὴν τὰ ὅσα κομπούσης, μὴ ὑπακού-
ωμεν· ἂν δ' ἔπηται μετὰ λόγου καὶ ᾠδῆς

не раздражая и не нарушая гудением
и *полихордией*³³ наступившее благо-
даря опьянению податливое и неу-
стойчивое сознание.

Подобно тому как животные не вос-
принимают указания³⁴ [посредством]
имеющейся речи, а подгоняются не-
музыкальным свистом и завывани-
ем сиринги или [какой-нибудь иной]
трубки³⁵ (как успокаивают [стада]
пастухи). Таким же образом то, что
существует в [человеческой] душе
стадного и инстинктивного, непо-
стижимого посредством слова и не-
доступного осмыслению³⁶, хорошо
успокаивается и умиротворяется зву-
чащими³⁷ мелосами и ритмами.

Тем не менее, если мне нужно ясно
выразиться, то я не допускал бы,
чтобы пир [пользовался] отдельно
звучанием авлоса и лиры без слова
и пения. Ведь необходимо, чтобы те,
кто старательно занимается [чем-
то] и участвует [в чем-то], получали
удовольствие от слова и проводили
время [получая сведения] из слова.
Мелос же и ритм — словно приправа
к слову, и не следует стремиться, что-
бы [их] применяли самостоятельно.

Ведь никто не отвергает удовольствия
от вина и еды, составляющих пользу
от питания. Однако [удовольствие] от
благовоний, существующее не [как]
необходимое и излишнее, Сократ из-
гнал из сознания³⁸. Так, когда в уши
ударяет самостоятельное звучание
псалтири и авлоса [без слова], мы не

³³ Значение этого термина уже обсуждалось. См. гл. IX, § 6.

³⁴ Буквально: «мысль».

³⁵ ὁ στρόμβοις как название инструмента не зафиксировано ни в одном источнике. Согласно сложившемуся мнению так именовались некие раковины, звучащие при вдвигании в них воздуха (LS. P. 1655).

³⁶ Контекст цитируемого фрагмента убеждает в том, что именно такое значение несет в себе ἀνήκουον.

³⁷ Буквально: «бряцающими». Это обозначение, возникшее в сфере работы со струнными инструментами, но здесь оно использовано в более широком значении, распространяясь и на область духовых. Поэтому невозможно было перевести это слово буквально.

³⁸ К сожалению, оборот ὁ Σωκράτης ἐπὶ κόρρης ῥαπίζων (буквально: «Сократ, удаляющий по голове») может быть в переводе представлен только метафорически. Это подтверждает и такое авторитетное издание, как Оксфордский словарь (см. LS. P. 1565).

ἑστῶσα καὶ τέρπουσα τὸν ἐν ἡμῖν λόγον,
εἰσάγωμεν.

прислушиваемся [к нему]. Но если оно добавляется к слову и песне, [общая] радость и услаждение нашему разуму, мы принимаем [его].

Если все процитированное многословие фрагмента свести в краткий перечень главных положений, отмеченных в тексте, то это и будет античная «пиршественная доктрина музыки».

1. Союз пения в сопровождении кифары и трапезы освящен традицией и его не следует нарушать. Но для плодотворного функционирования этого союза кифароды (как профессиональные, так и любители), выступающие перед гостями, должны убрать из своего репертуара все мрачное и трагическое, оставив только то, что соответствует пиршественной обстановке.

2. Союз авлоса с пением и трапезой столь же важен, поскольку в сопровождении этого инструмента можно не только совершать возлияния богам во время застолья, но и способствовать умиротворению души, возбужденной выпитым вином. И здесь весьма показательно сравнение пирующих со стадом животных, поскольку, по мнению автора, насыщенные вином теряют человеческий облик и ими легче управлять посредством звуков духовых инструментов (как это делают пастухи), нежели словами.

3. Вначале складывается впечатление, что на таких пирах не должна звучать исключительно инструментальная музыка, а только вокальная в сопровождении кифары или авлоса. Хотя это положение совершенно отчетливо прописано в процитированном фрагменте, оно противоречит предшествующему утверждению, гласящему, что пьяными людьми легче управлять звуками инструментов. Очевидно, с такой же целью в другом разделе своего сочинения Плутарх упоминает в качестве инструментов для пира барбитон и вновь авлос, но уже без пения (*Plut. Quast. conv. II 1, 629 d, § 1*)³⁹. То есть в данном случае указывается только инструментальная пара. Таким образом, можно предполагать, что, несмотря на предыдущие утверждения, в связи с особенностями конкретной ситуации на пирах могли звучать как вокально-инструментальные жанры, так и исключительно инструментальные.

Очевидно, подобные представления были почти всеобщими. Правда, как и во все времена, в античном мире встречались те, кто считал, что искусство не должно быть спутником попойек: «Прав Еврипид, обвиняющий тех, кто использует лиру “под вино”» (Ὁρθῶς ὁ Εὐριπίδης αἰτιᾶται τοὺς τῆ λῦρα χρωμένους παρ’ οἴνου. — *Plut. Con. graec. 140c, § 17*). Более того, «под вино» использовали не только инструменты, но и музыкантов-инструменталистов. Одну из глав своего сочинения «Девять книг застольных проблем» Плутарх назвал весьма откровенно: «Следует ли пользоваться на попойке авлетистками»⁴⁰ (Εἰ δεῖ παρὰ πότον ἀὐλητρίσι χρῆσθαι). Поэтому столь же искренне он

³⁹ Хотя в опубликованном русском переводе они названы как «флейта и лира» (*Плутарх. Застольные беседы. Перевод Я. М. Боровского. М., 1990. С. 26*). Это еще один из многих примеров, доказывающих, что переводчикам-филологам невозможно доверять, когда речь заходит о музыкальных аспектах античных памятников.

⁴⁰ В опубликованном русском переводе это заглавие более смягчено и «приглажено»: «Надо ли приглашать на симпосий флейтисток» (см. издание, указанное в предыдущей сноске: С. 128). Надеюсь, что нравственность читателей данной монографии не пострадает, если это заглавие будет переведено так, как оно изложено в источнике.

объясняет свое отношение к традиции, издавна сохранявшейся в обществе (*Plut. Quast. conv. VII 7, 710b, § 1*):

Περὶ ἀκροαμάτων ἐν Χαίρωνείᾳ λόγοι παρὰ πότον ἐγένοντο Διογενιανοῦ τοῦ Περγαμηνοῦ παρόντος, καὶ πράγματι εἶχομεν ἀμυνόμενοι βαθυπώγωνα σοφιστὴν ἀπὸ τῆς Στοᾶς, ὃς ἐπήγαγε τὸν Πλάτωνα κατηγοροῦντα τῶν ἀλητρίσι χρωμένων παρ' οἶνον, ἀλλήλοις δὲ συγγίγνεσθαι διὰ λόγου μὴ δυναμένων.

В разговоре о слушании музыки, осуществлявшемся на попойке в Херонее, когда [там] присутствовал пергамец Диогениан⁴¹, мы имели проблемы, давая отпор длиннобородому софисту из Стои⁴², который придерживался [мнения] Платона, осуждавшего тех, кто использовал авлетисток «под вино»⁴³, но не способных сблизиться с другими для беседы.

Очевидно, указанное здесь мнение Платона было как φωνὴ βοῶντες ἐν τῇ ἐρήμῳ («глас вопиющего в пустыне»), поскольку в большом количестве источников постоянно упоминается об авлетистках, которые становятся чуть ли не обязательным аксессуаром пиров. Например, Ксенофонт рассказывает об одном таком эпизоде (*Xenoph. Sympos. II 1–2*):

Ὡς δ' ἀφρήθησαν αἱ τράπεζαι, καὶ ἐσπείσαντο καὶ ἐπαιάνισαν, ἔρχεται τις αὐτοῖς ἐπὶ κῶμον Συρακόσιος ἄνθρωπος, ἔχων τε ἀλητρίδα ἀγαθὴν, καὶ ὄρχεστρίδα τῶν τὰ θαύματα δυναμένων ποιεῖν, καὶ παῖδα πάνυ γε ὠραῖον, καὶ πάνυ καλῶς κιθαρίζοντά τε καὶ ὀρχούμενον. Ταῦτα δὲ καὶ ἐπιδεικνὺς ὡς ἐν θαύματι, ἀργύριον ἐλάμβανε.

Когда столы были унесены, [а все] совершили возлияния и пропеанили, к ним на шумную пирушку⁴⁴ приходит какой-то человек, сиракузянин, который привел [с собой] отличную авлетистку, а также танцовщицу, из тех, которые способны на чудеса ловкости, а также миловидного мальчика, очень хорошо кифарящего и танцующего. Их искусство он демонстрировал как некое диво.

Еще более интересный случай, точнее отражающий функции авлетисток в «пиршественной эпопее» времен Александра Македонского, приводит Плутарх (*Plut. Reg. et imp. 180f., § 19*):

Ἀντιπατρίδου δὲ καλὴν ψάλτριν ἐπὶ τὸ δεῖπνον ἀγαγόντος, κινηθεὶς τῇ ὄψει πρὸς

Когда Антипатрид⁴⁵ привел на обед красивую псалтрию⁴⁶, очарованный

⁴¹ Диогениан — один из персонажей цитируемого сочинения Плутарха.

⁴² Как известно, Стоя (Στοά) — крытая галерея в Афинах, располагавшаяся в так называемом гончарном квартале (Κεραμεικός) в северо-западной части города. Эта Стоя вошла в историю интеллектуальной жизни Античности, поскольку в ней вел беседы со своими учениками философ Зенон Киттийский (IV–III века до н. э.), положивший начало так называемой стоической школе.

⁴³ Буквальный перевод παρ' οἶνον, который в русской версии пришлось обрамлять кавычками.

⁴⁴ В тексте — ἐπὶ κῶμον. Как уже указывалось (см. гл. V, § 1), *κομος* (ὁ κῶμος) — зародившееся в дионисийском культе веселое и шумное шествие, участники которого (чаще всего пьяные) распевали непристойные песенки. Однако в цитирующемся фрагменте речь идет несколько о другой обстановке. Поэтому при переводе оборот ἐπὶ κῶμον представлен как «на шумную пирушку».

⁴⁵ Антипатрид — приближенный или друг Александра Македонского.

⁴⁶ Судя по всему, у переводчиков этого сочинения Плутарха проблемы с инструментом *псалтрием* (τὸ ψαλτήριον) и исполнителями *псалтом* (ὁ ψάλτης или ψαλτήρ)

αὐτὴν ὁ Ἀλέξανδρος ἠρώτησε τὸν Ἀντιπατρίδην, μή τι τυγχάνοι τῆς γυναικὸς ἐρῶν· ἐκείνου δὲ ὁμολογήσαντος, ὧμί-
αρέ" εἶπεν "οὐκ ἀπάξεις εὐθὺς ἐκ τοῦ
συμπόσιου τὴν γυναῖκα;"

ее внешностью, Александр спросил Антипатрида, не любовь ли возникла [у него] к [этой] женщине. А когда тот признался [в этом, Александр] сказал: «Развратник, не уведешь ли ты немедленно женщину с пира?»

Вряд ли следует объяснять смысл этого фрагмента, поскольку он очевиден и не сообщает ничего нового о нравственных аспектах жизни всего общества и в частности — музыкантов. Так как нередко пиршество было связано с подобными явлениями, то, естественно, появились те, кто предпочитал обходиться на таких мероприятиях без тех музыкантов, с которыми были связаны столь неприглядные ситуации. Отголосок такой точки зрения можно увидеть в эпиграмме поэта I века Марка Валерия Марциала (*Mart. Epigr. IX 78*)⁴⁷:

Quod optimum sit, quaeritis, convi-
vium?

Какое пиршество лучшее, которое вы
разыскиваете?

In quod choraules non venit.

На которое не пришел хоровой авлет.

Вряд ли следует рассматривать эту эпиграмму как вообще отрицание музыки во время застолья. Слишком долго существовала эта традиция, чтобы ее можно было вычеркнуть из жизни общества. Скорее всего, в желании освободиться от авлета (мужчины или женщины, хорового или любого другого) выражено стремление оградить пиршество от эксцессов, неприятных для тех людей, которых они шокировали. Поэтому пирующие могли ограничиваться лишь собственным пением под кифару во время застолья. Во всяком случае оно всегда оставалось частью музыкальной жизни античного общества.

§ 2

Отношение к музыкантам

Совершенно очевидно, что систематическая связь профессиональной работы музыкантов с застольем не способствовала воспитанию в их среде нравственной строгости поведения. Как раз наоборот, пиршества, сопровождавшиеся безграничными винными возлияниями, приводили к «освобождению» от многих установленных границ взаимоотношений между участниками попоек. Поэтому музыканты почти постоянно находились в атмосфере, чреватой самыми порочными наклонностями. Это не могло не повлиять на отношение общества к музыкантам. Такая ситуация часто приводила к тому, что правдой или неправдой они всегда оказывались причастными к самым непристойным событиям.

Существуют свидетельства, что подобная «слава» сопровождала жизнь музыкантов чуть ли не с мифологических времен. Так, например, популяр-

и псалтрией (ή ψάλτρια). Если в опубликованной русской версии «Изречений спартанцев» псалт именуется «музыкантом» (см. сноску 39), то переводчик «Изречений царей и полководцев» представляет псалтрию как «кифаристку» (*Плутарх. Изречений царей и полководцев. Перевод М. Л. Гаспарова // Плутарх. Застольные беседы. М., 1990. С. 351*). Хотя кифара и псалтирий различные инструменты, объединенные только тем, что относятся к семейству струнных.

⁴⁷ Латинский текст приводится по изд.: *Martialis. Epigrammata*. Ed. W. Heraeus, J. Borovslij. Leipzig, 1976.

но было предание, что властитель Тенедоса⁴⁸ по имени Кикн, будучи уже женатым, женился на некоей Филономе. Новая жена влюбилась в сына Кикна Тенеса. Однако он не поддался соблазну и она, решив отомстить ему, обвинила юношу в том, что он якобы совратил ее, и для правдоподобия этой клеветы нужно было найти убедительного очевидца. Для таких дел самым «надежным» свидетелем мог быть только музыкант, который, по бытовавшим представлениям, всегда оказывался замешанным во всякие недостойные дела. Закончилась эта история трагически (*Apollod. Bibl. Epit. I 7, 9–10*):

...καὶ τοῦτου μάρτυρα παρείχετο ἀλλήτην
Ἐὐμόλπον ὄνομα.

Κύκνος δὲ ὕστερον ἐπιγνοὺς τὴν ἀλήθειαν
τὸν μὲν ἀλλήτην κατέλευσε, τὴν δὲ γυναικῶς ζῶσαν εἰς γῆν κατέχευσε.

...свидетелем этого она представила
авлета по имени Эвмолп.

Позже Кикн, узнав правду, лишил
жизни авлета, а женщину живой закопал в землю.

Если даже мифология запечатлела подобный облик музыкантов, то нет ничего удивительного в том, что свидетельства реальной истории подтверждают аналогичную характеристику (см., например эпизод, запечатленный Платоном, в центре которого уже упоминавшийся эллинский политический деятель Алкивиад⁴⁹ и авлетистка. — *Plat. Symp. 212c–d*). Доступность авлетисток для всяких сексуальных домогательств была общеизвестна во всем эллинизированном мире. Даже в Египте, во времена Птолемея II Филадельфа (II век до н. э.), ни для кого не было секретом, что «Мнесида, как и Пофина, была авлетисткой, а Миртия — одна из известных и общедоступных мимических актрис (Καίτοι Μνήσις μὲν ἦν ἀλλήτρις, καὶ Ποφεινὴ Μύρτιον δὲ μία τῶν ἀποδεδειγμένων καὶ κοινῶν δεικτηριάδων. — *Polyb. XIV 11*)⁵⁰.

По свидетельству Тацита, когда Нерон понял, что в римском обществе сложилась такая ситуация, при которой властитель может не ограничивать себя в поступках, он решил изгнать свою жену Октавию и сочетаться браком с Пoppеей, длительное время бывшей его наложницей. Для этого он придумал повод: Октавия якобы была уличена в сексуальной связи с рабом. Но, как и в мифологическом предании (см. выше), для осуществления придуманной версии нужно было представить такого раба, который не вызвал бы сомнений у современников. Естественно, самой убедительной фигурой для этого был тибист. Ведь именно музыканты (как мужчины, так и женщины) были хорошо известны подобным поведением (*Tac. Ann. XIV 60*):

Quendam ex ministris Octaviae impulit
servilem ei amorem obicere. Destina-
turque reus cognomento Eucærus,
natione Alexandrinus, canere per
tibus doctus.

Кто-то из слуг Октавии растлил ее
тем, что вверг в рабскую страсть⁵¹.
С умыслом утверждается, что виновник — [раб] по имени Эвкер, по происхождению александриец, мастер играть на тибиях.

Причем, дело дошло до того, что в представлении многих само музицирование стало обычным спутником порока. Лукиан Самосатский в одном из

⁴⁸ Τένεδος — остров у западного побережья Малой Азии.

⁴⁹ См. гл. VII, § 2.

⁵⁰ В обоих изданиях русского перевода (см. сноски 6 и 8) последняя фраза процитированного отрывка представлена так: «а Миртия взята из общеизвестного дома разврата» (*Полибий. Всеобщая история. Перевод Ф. Г. Мищенко. Т. II. М., 1895. С. 442. Второе издание. Т. II. С. 230*).

⁵¹ То есть позорную для свободнорожденной римлянки страсть к рабу.

своих сочинений упоминает некую Хариклею (Χαρίκλεια), которая «привела к гибели уже многих юношей» (ἡ δὲ πολλοὺς ἤδη νέους ἐκτραχίλισσα. — *Luc. Tox.* 14). Автор даже не говорит, была ли она музыкантом, и только указывает на то, что «она могла весьма располагать [к себе], где-то спеть или прокифарить» (ὡς ἂν μάλιστα ἀρέσειε, καὶ ποῦ καὶ ἄσαι καὶ κιθαρίσαι. — *Ibid.* 15). А этого для сознания современников было достаточно, чтобы поверить в подлинность описываемого события.

Поэтому нет ничего удивительного в том, что на протяжении всей Античности существовало вполне определенное мнение о нравственном облике музыкантов, которое сводилось к конкретным выводам. Согласно им наряду с активным занятием своей профессией они вместе с тем неудачники (*[Aristot.] Probl.* XIX 10):

Διὰ τί οἱ Διονυσιακοὶ τεχνῖται ὡς ἐπὶ τὸ πολὺ πονηροὶ εἰσιν; ἢ ὅτι ἤκιστα λόγου σοφίας κοινωνοῦσι διὰ τὸ περὶ τὰς ἀναγκαΐας τέχνας τὸ πολὺ μέρος τοῦ βίου εἶναι, καὶ ὅτι ἐν ἀκρασίαις τὸ πολὺ τοῦ βίου εἰσίν.

Почему дионисийские артисты⁵² по большей части плуты? Потому ли, что крайне мало приобщаются к учению мудрости, поскольку проводят большую часть жизни в обязательных занятиях [своим] ремеслом, и потому что большую часть жизни предаются излишествам.

Такова была одна из причин, благодаря которой в античном обществе сформировалось мнение о том, что порядочному и уважаемому человеку не следует заниматься музыкой как профессией⁵³ (*Aristot. Polit.* VIII 4, 7, 1339b, 7–11):

Σκοπεῖν δ' ἔξεστι τὴν ὑπόληψιν ἣν ἔχομεν περὶ τῶν θεῶν· οὐ γὰρ ὁ Ζεὺς αὐτὸς ἄδει καὶ κιθαρίζει τοῖς ποιηταῖς· ἀλλὰ καὶ βαναύσους καλοῦμεν τοὺς τοιοῦτους καὶ τὸ πράττειν οὐκ ἀνδρὸς μὴ μεθύοντος ἢ παίζοντος.

Если будет позволено [рассматривать] представление, которое мы имеем о богах, то у поэтов сам Зевс [никогда] не поет и не кифарит. А тех, кто занимается теми же самыми [видами музицирования], мы называем ремесленниками, что не подобает серьезному и трезвому мужу⁵⁴.

Интересно отметить, что в приведенном обращении к мифологии из нее изъята связанная с музыкой деятельность таких почитаемых божеств, как Аполлон и музы. Автора интересует только главный олимпиец, с которого в данном случае нужно брать пример. Это свидетельство того, что при необходимости из мифологии приводились только те персонажи, которые соответствуют требуемой аргументации. Более того, по этому тексту ясно видно, с каким пренебрежением упоминаются οἱ βαναῦσοι («ремесленники»)⁵⁵,

⁵² Приблизительно в III веке до н. э. с активизацией многочисленных празднеств и агонов в различных областях возникли организации, известные под названием «Союзы артистов Диониса» (Σύνοδοι τῶν περὶ τὸν Διόνυσον τεχνιτῶν), члены которых централизованно осуществляли обслуживание этих мероприятий. Подробнее об этом см.: *Алмазова Н. А.* Античная музыкальная эпиграфика. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. СПб.: Российский институт истории искусств, 1997. С. 14–52.

⁵³ Другие причины приведены в гл. VII.

⁵⁴ Буквально: «не пьяному или [не] забавляющемуся».

⁵⁵ В источниках нередко термин ἡ βαναυσία дается еще в более «низком» значении — «пошлость». Например, в одном из писем, приписываемых Платону, сказано:

в группу которых входят и музыканты. Ведь при других обстоятельствах не могла бы сформироваться традиция, при которой люди сравнивают «авлета с обезьяной» (οἶον πιθήκῳ ἀὐλητήν. — *Aristot. Rhet.* III 11, 1413a, 1), а Аристофан никогда не позволил бы себе обращаться к музыкантам в уничижительном стиле (*Aristoph. Acharn.* 13–14):

ὁμῆς δ', ὅσοι Θεῖβαθεν ἀὐληταὶ πάρα,
τοῖς ὁστίνοις φυσῆτε τὸν προκτὸν κυνός.

А вы, которые авлеты из Фив,
дуйте своими костяшками⁵⁶ в задницу собаке.

Такая ситуация с нормами нравственности не могла не привести к тому, что в среде музыкантов возникали всякие интриги, отражающие уровень их интересов и не способствующие развитию профессии. Например, существовало предание о том, что уже упоминавшегося знаменитого тибиста Антигенида, профессионала высокого уровня, волновали мелкие дразги, проявляющие его примитивные заботы (*Apul. Flor.* 3):

Is igitur quum esset in tibicinio apprime nobilis, nihil aequae se laborare, et animo angere et mente, dicebat, quam quod monumentarii ceraulae tibicines dicerentur.

Так вот, его, весьма знаменитого среди тибистов, ничто так не беспокоило и не тревожило душу, как мысль о том, что рожкисты⁵⁷, играющие на похоронах⁵⁸, назывались тибистами.

Рожки были примитивным инструментом, намного уступавшим тибии, имевшей много разновидностей и обладавшей самыми разнообразными техническими и художественными возможностями. Поэтому, по глубокому убеждению Антигенида, исполнители на рожке никак не могли сравниваться с тибистами. Такие случаи он, очевидно, воспринимал как личное унижение. Подобная мелочность в представлении современников являлась следствием духовной атмосферы, в которой жили и работали музыканты.

Не удивительно, что в этой обстановке зачастую пренебрегали не только нравственными принципами, но и профессиональными. Ведь подобные условия создавали благоприятную почву для шарлатанства и в этой сфере. Лукиан Самосатский приводит рассказ о попытках неуча достигнуть успехов в музыкально-исполнительской деятельности. Конечно, в результате порок был наказан и «добродетель» восторжествовала, поскольку такого завершения требовали художественно-эстетические запросы читателей Лукиана. Вместе с тем не исключено, что в реальной жизни все могло привести к противоположным результатам. Даже если этот рассказ является плодом литературного творчества, он достаточно

«Ведь не благодаря пошлости возник идеал любви, а благодаря общему подобающему воспитанию» (Ὁὐ γὰρ διὰ βαναύσου φιλότιτος ἐγεγόνει φίλος, διὰ δὲ ἐλευθέρως παιδείας κοινωvίαv. — *Platonis Epistulae* 334b // *Platonis Opera*. Ed. J. Burnet Oxford University Press, 1903). Ведь приблизительно в таком значении, «пошлость», «низменность», «грубость», выступает здесь термин ὁ βαναύσος («ремесленник»).

⁵⁶ Подразумеваются, очевидно, разновидности авлосов, изготовлявшиеся из костей некоторых животных. Достаточно вспомнить, что само латинское название авлоса tibia буквально означает «берцовая кость».

⁵⁷ Речь идет об исполнителях на инструментах, которые по-гречески именовались «керас» (τὸ κέρας — «рог»). Сами же музыканты назывались «керавлами» (κεράvλες. — *Polluc.* IV 71), что при латинской транслитерации превратилось в ceraulae.

⁵⁸ Буквально: «похоронные рожкисты».

точно отражает ситуацию в античном музыкальном сообществе (*Luc. Adv. indoct.* 8–10)⁵⁹:

θέλω γοῦν σοι διηγῆσασθαί τι Πυθοῖ γενόμενον· Ταραντίνος Εὐάγγελος τοῦ νομα τῶν οὐκ ἀφανῶν ἐν τῷ Τάραντι ἐπεθύμησε νικῆσαι Πύθια· τὰ μὲν οὖν τῆς γυμνῆς ἀγωνίας αὐτίκα ἐδόκει αὐτῷ ἀδύνατοι εἶναι μήτε πρὸς ἰσχὺν μήτε πρὸς ὠκύτητα εὖ πεφυκότι, κιθάρα δὲ καὶ ῥᾶδιως κρατήσῃν ἐπέισθη ὑπὸ τῶν καταράτων ἀνθρώπων, οὓς εἶχε περὶ αὐτόν, ἐπαινούντων καὶ βωόντων, ὅποτε καὶ τὸ μικρότατον ἐκείνος ἀνακρούσαιτο.

Ἦκεν οὖν εἰς τοὺς Δελφοὺς τοῖς τε ἄλλοις λαμπρὸς καὶ δὴ καὶ ἐσθήτα χρυσόπαστον ποιησάμενος καὶ στέφανον δάφνης χρυσῆς κάλλιστον, ὡς ἀντὶ καρποῦ τῆς δάφνης σμαράγδους εἶναι ἰσομεγέθεις τῷ καρπῷ· τὴν μὲν γε κιθάραν αὐτήν, ὑπερφυῆς τι χρῆμα ἐς κάλλος καὶ πολυτέλειαν, χρυσοῦ μὲν τοῦ ἀκηράτου πάσαν, σφραγίσι δὲ καὶ λίθοις ποικίλοις κατακεκοσμημένην, Μουσῶν μεταξὺ καὶ Ἀπόλλωνος καὶ Ὀρφέως ἐντετορευμένων, θαῦμα μέγα τοῖς ὄρωσιν.

ἐπὶ δ' οὖν ποτε καὶ ἦκεν ἡ τοῦ ἀγῶνος ἡμέρα, τρεῖς μὲν ἦσαν, ἔλαχε δὲ μέσος αὐτῶν ὁ Εὐάγγελος ἄδειν καὶ μετὰ Θέσπιν

Я хочу поведать тебе нечто, происшедшее в Пифо⁶⁰. Тарентинец⁶¹ по имени Евангел, [будучи] среди известных в Таренте [людей], возжелал победить на Пифийских агонах. Он сразу же понял, что ни по силе, ни по скорости не сможет [добиться этого] на спортивном состязании⁶². Но на кифаре⁶³ и в пении он легко сможет победить по [мнению неких] нехороших людей⁶⁴, обитавших вокруг него, восхвалявших и прославлявших [Евангела], когда он лишь начинал бряцать [по струнам].

Итак, он прибыл в Дельфы, сияющий всеми [своими одеяниями]: он пошил одежды, расшитые золотом, и [имел] прекрасный веночек золотого лавра, поскольку вместо [самого] плода лавра [на венке] были равные по величине плоды смарагды⁶⁵. Сама же кифара, [смотревшаяся как] некая необыкновенная по красоте и совершенству вещь, вся [была] из чистого золота, украшенная разнообразными самоцветными и драгоценными камнями. А между Музами выгравированы [изображения] Аполлона и Орфея. [Инструмент вызывал] великое изумление у тех, кто смотрел [на него].

Когда же пришел день соревнования, было три [участника]. Евангелу выпал жребий петь среди них, после

⁵⁹ Следует отметить, что принятый латинский вариант названия этого рассказа Лукиана весьма неполный — «Adversus indoctum» («Против неуча»), тогда как в действительности он более конкретный: Πρὸς τὸν ἀπαίδευτον καὶ πολλὰ βιβλία ὀνοῦμενον («Неучу, покупавшему много книг»).

⁶⁰ То есть в Дельфах.

⁶¹ Тарент — город в южной Италии, расположенный на берегу Тарентинского залива, родина выдающегося античного теоретика музыки — Аристоксена.

⁶² ἡ γυμνῆ ἀγῶνία — буквально «нагое соревнование». Как известно, участники гимнастических соревнований в Древней Элладе выступали без одежды.

⁶³ В русском переводе на протяжении всего повествования почему-то кифара заменена на лиру, хотя это различные инструменты (*Лукиан*. Неучу, который купал много книг. Перевод Н. Баранова // *Лукиан из Самосаты*. Избранная проза. М., 1991. С. 209–211).

⁶⁴ Дословно: «проклятых людей».

⁶⁵ Этот драгоценный камень в древности доставался из окрестностей горы Цабар в Египте.

τὸν Θηβαῖον οὐ φαύλως ἀγωνισάμενον ἐσέρχεται ὄλος περιλαμπόμενος τῷ χρυσίῳ καὶ τοῖς σμαράγδοις καὶ βηρύλλοις καὶ ἰακίνθοις, καὶ ἡ πορφύρα δὲ ἐνέπρεπε τῆς ἐσθήτος, ἢ μεταξὺ τοῦ χρυσοῦ διεφαίνετο. τούτοις ἅπασι προεκπλήξας τὸ θεάτρον καὶ θαυμαστῆς ἐλπίδος ἐμπλήσας τοὺς θεατάς, ἐπειδὴ ποτε καὶ ἄσαι καὶ κιθαρίσαι πάντως ἔδει, ἀνακρούεται μὲν ἀνάρμοστόν τι καὶ ἀσύντακτον, ἀπορρήγνυσι δὲ τρεῖς ἅμα χορδὰς σφοδρότερον τοῦ δέοντος ἐμπεσὼν τῇ κιθάρᾳ, ἄδειν δὲ ἄρχεται ἀπόμουσόν τι καὶ λεπτόν, ὥστε γέλωτα μὲν παρὰ πάντων γενέσθαι τῶν θεατῶν, τοὺς ἀθλοθέτας δὲ ἀγανακτήσαντας ἐπὶ τῇ τὸλμῃ μαστιγώσαντας αὐτὸν ἐκβαλεῖν τοῦ θεάτρου.

...μικρὸν δὲ ἐπισχὼν μετ' αὐτὸν Εὐμηλὸς τις Ἥλειος ἐσέρχεται, κιθάραν μὲν παλαιὰν ἔχων, ξυλίλους δὲ κόλλοπας ἐπικειμένην, ἐσθήτα δὲ μόγις σὺν τῷ στεφάνῳ δέκα δραχμῶν ἀξίαν· ἀλλ' οὐτός γε ἄσας δεξιῶς καὶ κιθαρίσας κατὰ τὸν νόμον τῆς τέχνης ἐκράτει καὶ ἀνεκρηύτετο καὶ τοῦ Εὐαγγέλου κατεγέλα μάτην ἐμπομπεύσαντος τῇ κιθάρᾳ καὶ ταῖς σφραγίσιν ἐκείναις, καὶ εἰπεῖν γε λέγεται πρὸς αὐτόν· ὦ Εὐάγγελε, σὺ μὲν χρυσῆν δάφνην περίκεισαι, πλουτεῖς γάρ, ἐγὼ δὲ ὁ πένης τῆν Δελφικήν·

Таким образом, несмотря на все нравственные пороки музыкального сообщества, было хорошо известно, что специалистов среди них нужно выбирать не по богатству и достоинству происхождения, а по качеству профессионализма.

§ 3

Позор государства

Сформировавшееся в обществе мнение о музыкантах, как уже указывалось, сыграло не последнюю роль в том, что лишь немногие обучались

⁶⁶ Бериллы и гиацинты — драгоценные камни.

⁶⁷ Очевидно, так автор описывает чересчур активный метод «бряцания», который не выдержали струны инструмента.

⁶⁸ Ἥλεία — вариант более распространенной записи Ἥλις («Элида») — главного города и области Элиды, расположенной на востоке Пелопоннеса.

⁶⁹ Драхма — денежная единица и мера веса, составлявшая 4,366 гр.

успешно соревновавшегося Теспия Фиванского. [Евангел] вышел, весь сияя золотом, в смарагдах, бериллах и гиацинтах⁶⁶, пурпур [его] одежды выделялся, так как он ярко пылал среди золота. Всем этим он волновал [возникшее] зрелище и увеличивал ожидание чуда [всеми] зрителями. Когда же нужно было уже петь и играть, он начал бряцать нечто негармоничное и неритмичное, а [затем у него] одновременно обрываются три струны, [поскольку] он сильнее, чем нужно напал на кифару⁶⁷. Когда же он начал петь нечто чуждое Музам и беспомощное, так что у всех зрителей начался смех, негодующие судьи, стегая его за [такую] дерзость, выгнали из театра.

...а немного спустя после него, прервав [его выступление], выходит некий Евмел из Элеи⁶⁸, имеющий старую кифару, с деревянными колками, а стоимость одежды с венком едва ли [составляла] десять драхм⁶⁹. Однако, искусно спев и сыграв, совершенно по закону искусства, он одолел [соперников] и был объявлен [победителем], посмеявшись над Евангелом, напрасно выступившим с кифарой с теми изображениями [на ней]. Говорят, что он сказал ему: «О Евангел, ты возложил [на себя] золотой лавр, ибо ты богатый, я же бедняк [имею теперь] дельфийский [лавр]».

музыке, а к самой профессии относились с явным пренебрежением. Весьма показателен в качестве еще одной иллюстрации подобного положения описанный Плутархом эпизод с участием спартанского царя Архидамом (469–427 годы до н. э.), увидевшего, как кто-то из его приближенных восторгался искусством кифарода (*Plut. Aropt. XIX 2, 218c, § 2*):

Πρὸς δὲ τὸν ἐπαινοῦντα κιθαροῦδὸν καὶ θαυμάζοντα τὴν δύναμιν αὐτοῦ ὁ λῶστέ᾽ ἔφη ᾽ποῖον γέρας παρὰ σοῦ τοῖς ἀγαθοῖς ἀνδράσιν ἔσται, ὅταν κιθαροῦδὸν οὕτως ἐπαινῆς;

Восхваляющему кифарода и восхищающемуся его талантом, он сказал: «Бесценный [мой], какие же почести⁷⁰ будут от тебя благородным мужам, если ты так восхваляешь кифарода?»

В обществе на много столетий за музыкантами закрепился «негативный шлейф», постоянно сопровождавший их.

В связи с этим можно представить потрясение, испытанное обществом, когда во главе государства оказался человек, который открыто отдавался этому неприглядному занятию. Речь идет об императоре Нероне (37–68 годы). Ведь еще его предки удостоились многих государственных должностей, в результате чего его род был причислен к патрициям. Дед Нерона показал себя выдающимся военачальником во времена императора Августа (63 год до н. э. — 14 год), а его отец стал даже консулом. Более того, родной брат матери Нерона, Калигула (12–41 годы), занял императорский трон в Риме. Спустя же некоторое время, в течение которого происходили смены императоров, сопровождаемые многочисленными интригами самого разного содержания, в 37 году преторианцы признали императором самого Нерона. По мнению римских историков, он буквально с детства был заражен «проказой», выражавшейся не только в большом интересе к различным искусствам, но и в страстном желании постоянно ими заниматься. Но самое ужасное состояло в том, что среди них было музицирование, которое по общепризнанному мнению недостойно даже патриция, не говоря уже о тех, кто оказывался во главе государства (*Tac. Ann. XIII 3*):

Nero puerilibus statim annis vividum animum in alia detorsit: caelare pingere, cantus aut regimen equorum exercere; et aliquando carminibus pangendis inesse sibi elementa doctrinae ostendebat.

Нерон с детских лет постоянно извращал [свою] живую душу другими [занятиями]: гравировал и расписывал, занимался пением или управлением лошадыми и иногда обнаруживал в себе основы образованности.

Казалось бы, став императором согласно традиции он должен был навсегда отказаться от столь недостойных пристрастий. Однако историки фиксируют, что его стремления не только не изменились, но даже усилились и активизировались (*Ibid. XIV 14*):

Vetus illi cupido erat curriculo quadrigarum insistere, nec minus foedum studium cithara ludicrum in modum canere.

Давно он предавался этому [своему] желанию [управлять] квадригами⁷¹, [а также] не менее отвратительному занятию, [выражавшемуся] в [такой] форме [как] петь под кифару.

⁷⁰ Выбранное для перевода значение слова τὸ γέρας дало основание для замены singularis на pluralis.

⁷¹ Квадрига — колесница, запряженная четырьмя лошадыми.

В результате он дошел до того, чего не мог бы сделать ни один уважающий себя римлянин: стал искренне верить, что может стать профессиональным кифародом, и, судя по всему, обучался этому. Историки свидетельствуют, во-первых, о его занятиях с педагогами-вокалистами (*fonasces* — транслитерация греческого *οἱ φωνασκοί*)⁷², а во-вторых — рассказывают о его выступлениях в качестве кифарода (*Ibid.* XIV 15):

*Postremus ipse scaenam incedit,
multa cura temptans citharam et
praemeditans adsistentibus ph[on]
ascis.*

Множественно с заботой дотронувшись к кифаре и предварительно подготовившись с помогающими [ему] фонасками, сам [Нерон] вышел на сцену.

Затем он даже возжелал принять участие в конкурсе кифародов. Можно только представить себе ужас властей и особенно сената, когда почти обожествленному императору предстояло состязаться как с равными не просто со смертными, а с теми, кого общество считает чуть ли не отверженными или, во всяком случае, находящимися в самом низу социальной лестницы. Для сохранения чести государства нужно было найти какой-то выход из создавшейся ситуации. Поскольку отговорить Нерона от этой затеи было невозможно, сенат принял решение хотя бы «смягчить» позор, надвигающийся на всю Римскую империю. Тацит описывает эти события так (*Ibid.* XVI 4):

Interea senatus propinquo iam lustrali certamine, ut dedecus averteret, offert imperatori victoriam cantus adicitque facundiae coronam qua ludicra deformitas velaretur.

Когда⁷³ уже приближалось устраиваемое раз в пять лет соревнование, [то] сенат, чтобы скрыть позор, предлагает императору завоевать победу в пении, но прибавить [к ней] венок за красноречие, что скроет позор актерства.

Sed Nero nihil ambitu nec potestate senatus opus esse. dictitans, se aequum adversum aemulos et religione indicum meritam laudem adsecuturum, primo carmen in scaena recitat; mox flagitante vulgo ut omnia studia sua publicaret (haec enim verba dixere) ingreditur theatrum, cunctis citharae legibus obtemperans.

Однако Нерон [говорит], что он не принимает ни хлопот, ни заботы сената. [Поэтому] он сначала читает на сцене стихи, [а] потом, по бурному [желанию] народной массы, [требовавшей], чтобы он показал все свои умения (ведь именно эти слова они произносили): он начинает выступление в театре, подчиняясь всем правилам кифары⁷⁴.

Таким образом, план сената состоял в том, чтобы «сгладить» удар по репутации императора и вообще властей. Ведь в состязании по красноречию могли участвовать весьма уважаемые ораторы, некоторые из которых происходили даже из известных патрицианских семей. Однако Нерон на то и император, чтобы самостоятельно решать все проблемы, а особенно связанные с его личными желаниями. Поэтому из замысла сенаторов ничего не получилось.

⁷² См. вступительный раздел гл. VII.

⁷³ Для сохранения стилистики единой с предыдущим изложением пришлось несколько «перестраивать» семантику *interea*.

⁷⁴ Очевидно подразумевалось *cunctis citharoediae legibus* («всем правилам кифародии»). Но для далекого от музыки Тацита это было не столь важно.

Тогда в среде элиты возникла другая идея: если Нерон не согласился на конкурс по ораторскому искусству, может нужно попытаться соблазнить его на участие в состязании возниц. Конечно, этот вид соревнования не столь уважаем, как красноречие, но все же не такой позорный для свободорожденного (а тем более — для императора), как состязания в кифародии. «Конструкторы» этого плана надеялись на успех задуманного дела, так как знали, что управление квадригой было страстью Нерона еще с самого детства (Ibid. XIV 14):

nes iam sisti poterat, cum Senecae ac Burro visum, ne utraque pervinceret, alterum concedere.

Когда Сенека и Бурр⁷⁵ больше уже не могли [противостоять порокам Нерона, поскольку он] не одолевал ни ту, ни другую [свои страсти], они решили [поддерживать хотя бы] одну из них, [не столь позорную]⁷⁶.

Нерон согласился, и в Риме специально была огорожена обширная площадь для конных состязаний, на которых присутствовал простой народ. Он превозносил Нерона похвалами, так как увидел, что императору свойственны те же увлечения, которыми интересуется и толпа (*vulgus*). Однако элита была убеждена, что этим он унизил не только себя, но и всех патрициев.

Не исключено, что заговор против Нерона был следствием не только результатов его правления, но и обусловлен тем, что высшие слои общества так и не смогли перенести позора от действия императора-кифарода. Как сообщают историки, в планах заговорщиков, возглавлявшихся трибуном преторианской когорты Субрием Флавом (*Subrius Flavius*), важное место некоторое время отводилось сенатору Гаю Кальпурнию Пизону (*Gaius Calpurnius Piso*). Согласно отдельным косвенным свидетельствам возможно именно он должен был занять после убийства Нерона императорский трон. Но оказалось, что Пизон, как и Нерон, небезупречен. Говорят, что он был непревзойденным рассказчиком и очень любил сам процесс декламации «в трагическом одеянии» (*tragico ornatu*)⁷⁷. Конечно, это не столь страшная беда, как император-кифарод, но страсть этого потенциального претендента на трон могла вызвать аналогии с театральными представлениями. А это также не добавляет авторитета власти, и наоборот ставит ее в один ряд с теми, кто занимается весьма сомнительными профессиями: актерами, мимами и им подобными. В связи с этим по Риму даже распространились самые разнообразные высказывания. Одно из них зафиксировано историей (Ibid. XV 65):

Quin et verba Flavi vulgabantur, non referre dedecori, si citharoedus demoveretur et tragoedus succederet

И даже распространились слова Флава⁷⁸, что не избавиться от позора, если кифарод удалится от власти,

⁷⁵ Луций Анний Сенека Младший (*Lucius Annaeus Sēneca minor*) (I век до н. э.) — знаменитый римский философ, представитель «стоической школы», поэт и государственный деятель. Секст Афраний Бурр (*Sextus Afranius Burrus*) (умер в 63 году) — римский политический деятель того же исторического периода. Оба они оказывали большое влияние на государственные дела в первые годы правления Нерона.

⁷⁶ Заключительный комментарий естественно следует из общего контекста приводящихся фрагментов.

⁷⁷ См. далее приводящийся фрагмент Тацита.

⁷⁸ Имеется в виду упомянутый выше трибун Субрий Флав.

(quia ut Nero cithara, ita Piso tragico ornatu canebat).

но [к ней] вознесется трагический актер (потому что как Нерон пел под кифару, так Пизон [выступал] в трагическом одеянии).

Нужно думать, что это была одна из причин, по которой кандидатура Пизона на императорский трон отпала.

Что же касается народной памяти о Нероне, то он остался в ней, среди прочего, и как кифарод. Для этого существует вполне убедительное свидетельство. Когда после убийства Нерона появился его двойник, то многие поверили, что император остался живым, так как самозванец умел петь под кифару (*Tac. Hist.* II 8):

...servus e Ponto sive, ut alii tradidere, libertinus ex Italia, citharae et cantus peritus,

...[это был] раб из Понта⁷⁹, или, как сообщают другие, вольноотпущенник из Италии, умелый [в игре] на кифаре и пении.

Но Нерон был не единственным, нарушившим неписанный запрет для тех, кого история вознесла на вершину власти. В эллинизированном Египте зарегистрирован еще один владыка, «опустившийся» еще ниже Нерона. Ведь римский император имел «слабость» к кифародии — искусству, все же освященному непорочной традицией еще с гомеровских времен. Достаточно вспомнить таких всеми почитаемых мифологических кифародов, как Амфион (*Homer.* II. XIII 692) и Фамир (*Ibid.* II 595). Сюда же можно добавить и сложившийся образ Аполлона с кифарой. Египетский же царь Птолемей XII (80–51 годы до н. э.) испытывал страсть к «низменному», по общепринятому мнению, и «вакхическому» инструменту, репертуар которого приводил многих в иступленный экстаз, — к авлосу, главенствовавшему в культуре Диониса. Возможно не случайно Птолемей XII носил весьма знаменательное прозвище «Юный Дионис» (Νέος Διώνσος).

Естественно, что это порочное увлечение не могло привести ни к чему хорошему (*Strabo.* XVII 1, 11):

...ἕβδομος καὶ ὁ ὕστατος, ὁ Αὐλητῆς ὃς χωρὶς τῆς ἄλλης ἀσελγείας χοραυλεῖν ἠσκησε, καὶ ἐπ' αὐτῷ γε ἐσεμνύετο τοσοῦτον, ὥστ' οὐκ ὤκνει συντελεῖν ἀγῶνας ἐν τοῖς βασιλείοις, εἰς οὓς παρῆι διαμιλλησόμενος τοῖς ἀνταγωνισταῖς. τοῦτον μὲν οὖν οἱ Ἀλεξανδρεῖς ἐξέβαλον.

...седьмым и последним [из властвующих Птолемеев был] авлет, который кроме [своего] беспутного образа жизни занимался тем, что авлировал хору и настолько гордился этим, что не боялся проводить агоны в царских дворцах, где он выступал как соревнующийся со своими соперниками. Александрийцы изгнали [его].

Страбон описывает его «по образу и подобию» (κατ' εἰκόνα ... καὶ καθ' ὁμοίωσιν) Нерона, только не с кифарой, а с авлосом. Поэтому он и вошел в историю как «Птолемей-Авлет». Афиней же добавляет, что все богатство, некогда собранное одним из предшественников этого владыки на египетском троне, царем Птолемеем Филадельфом (285–247 годы до н. э.), «было растратчено последним Птолемеем... бывшим не мужем, а авлетом и магодом⁸⁰» (κατελύθη ὑπὸ τοῦ τελευταίου Πτολεμαίου... οὐκ ἀνδρὸς γενομένου ἀλλ' αὐλητοῦ

⁷⁹ В данном случае Pontus — страна в Малой Азии (располагавшаяся между Арменией и Вифинией), ставшая римской провинцией.

⁸⁰ Об актерском амплуа «магод» см. гл. 7, § 4.

καὶ μαγ<φ>δοῦ. — *Athen.* V 206d, § 39). Важно отметить, что для римского историка не имеет никакого значения, что между правлениями этих двух монархов прошло более полутора столетий, в течение которых богатство казны могло также уменьшаться. Для автора, воспитанного в традициях эллинизма, было совершенно очевидным, что склонность к игре на авлосе не только вредна сама по себе, но и влечет за собой целый ряд других пороков. Поэтому Страбон не сомневался, что именно Птолемей-Авлет бессмысленно растратил богатства, собранные за 150 лет до него.

Не исключено, что такая же «объективность» присутствует и в описании деятельности Нерона в сочинениях Тацита и Светония⁸¹. Отношение к ним — это позиция общества к труду музыкантов.

§ 4

Владыки в музыкальном интерьере

Знакомство с материалом предыдущего параграфа не должно сформировать мнение, что все остальные владыки древнего мира, кроме названных, игнорировали музыкальное искусство. Их отрицательная реакция, как и всего античного общества, всегда была направлена против нарушения юридически не установленного уже упоминавшегося канона: занятие искусствами не подобает тому, кто оказался на вершине государственной вертикали. Никто не мешал «сильным мира сего» знакомиться с образцами художественного творчества в качестве зрителя и слушателя. «Табу» касалось только их участия в создании и исполнении образцов музыкального и других искусств. Поэтому своеобразие контактов каждого из властителей с тем или иным искусством может служить некоторым индексом, характеризующим его как личность. Однако анализ комплекса свидетельств, отражающих отношение к этому аспекту жизни большинства монархов, способен продемонстрировать степень культуры государственной системы.

Для истории музыки такие данные необходимы, так как прямо или косвенно государственная машина зачастую влияет не только на музыкальное образование, но и на художественное творчество. Не случайно было замечено еще в глубокой древности (*Plut. Con. praes.* 140c, § 17):

Οἱ φιλόμουσοι τῶν βασιλέων πολλοὺς μουσικοὺς ποιοῦσιν. Любящие музыку среди царей способствуют появлению⁸² многих сведущих в музыке.

В данном случае безразлично, кого подразумевал автор этого утверждения под термином οἱ μουσικοί («сведущие в музыке»): композиторов, исполнителей или теоретиков. Его наблюдение с полным основанием можно отнести к каждой из указанных групп и всех в целом, включая как профессионально связанных с музыкой, так и самых разных ее любителей. Если эта зависимость между состоянием любого творчества и государством была замеченной еще в Античности, то в последующие исторические периоды она была неоднократно подтверждена. Поэтому после знакомства с владыками, нару-

⁸¹ В одной из своих популярных книг я описал музыкальную «деятельность» Нерона по свидетельствам Светония (*Герцман Е.* Музыка древней Греции и Рима. С. 255–263). Она ничем существенным не отличается от рассмотренной здесь на основании показаний Тацита.

⁸² Буквально: «создают».

шившими традицию в их взаимоотношениях с музыкальным творчеством, небезынтересно обратить внимание на тех из них, кто в разных формах соблюдал сложившиеся нормативы. Ведь общеизвестно, что в абсолютном большинстве случаев глава государственной машины является отражением ее механизма.

Предваряя анализ соответствующих источников, необходимо отметить, что никто из античных авторов, затрагивавших эту проблему, не стремился собрать максимум свидетельств, отражающих ее. Поэтому при исследовании материала приходится ограничиваться чаще всего буквально мимоходом брошенными замечаниями и на их основе реконструировать общее положение.

Сразу же нужно отметить, что процитированные прежде на страницах монографии уцелевшие документы представляют адекватное отношение к музыке только двух властителей: спартанского царя Агесилая (*Plut. Ages. 21*)⁸³ и знаменитого Александра Македонского (*Plut. De Al. fort. II 335a*)⁸⁴. Все остальные властители, отмеченные письменными памятниками в каких-либо взаимоотношениях с музыкой или музыкантами, характеризуются весьма негативно. Например, Плутарх, основываясь на неизвестных нам источниках, очевидно, пересказывает заимствованные из них три весьма знаменательных эпизода эпохи IV века до н. э. Сюжет одного из них связан с варваром — скифским царем Антеем, а содержание второго — с эллином, сиракузским тираном Дионисием Младшим, который переписывался с Аристотелем и принимал у себя во дворце Платона. Героем третьего эпизода также был эллин, отец Александра Македонского, царь Филипп (*Plut. De Al. fort. II 334b–d*):

ὁ δὲ Σκυθῶν βασιλεὺς Ἀτέας Ἴσμηνίαν τὸν αὐλητὴν λαβὼν αἰχμάλωτον ἐκέλευσε παρὰ πότον αὐλῆσαι. Θαυμαζόντων δὲ τῶν ἄλλων καὶ κροτούντων, αὐτὸς ὤμοσεν ἀκροᾶσθαι τοῦ ἵππου χρεμετίζοντος ἥδιον. οὕτω μακρὰν ἀπεσκηνώκει τὰ ὦτα τῶν Μουσῶν, καὶ τὴν ψυχὴν ἐν ταῖς φάτναις εἶχεν, οὐχ ὑπὼν ἀλλ' ὄνων ἐπιτηδειοτέρην ἀκούειν.

τίς ἂν οὖν παρὰ τοιούτοις βασιλεῦσιν αὐξήσις ἢ τιμὴ τέχνης γένοιτο καὶ Μούσας τοιαύτης; ἀλλ' οὐδὲ παρὰ τοῖς

Царь скифов Антей, захватив плененного авлета Исмения⁸⁵, приказал [ему] авлировать во время попойки. Но когда другие восторгались [музыкой] и аплодировали, он⁸⁶ заверил [всех], что [ему] приятнее слушать ржущего коня⁸⁷. Так весьма далеко находились [его] уши от Муз, а душа его, способная слушать [только] лошадей и ослов, располагалась в конюшнях.

Какого развития или почитания искусств можно ожидать при таких царях и от какой Музы? Более того,

⁸³ См. гл. VIII, § 4.

⁸⁴ См. гл. VII, § 4. Этот фрагмент уже цитировался при анализе другого аспекта античной музыкальной культуры (см. том I, гл. V, § 5).

⁸⁵ О нем уже упоминалось на страницах данной монографии. См. гл. V, § 3.

⁸⁶ То есть Антей.

⁸⁷ Этот же эпизод только несколькими иными словами Плутарх излагает в другом соевм сочинении: «Захватив плененного выдающегося авлета Исмения, он приказал ему авлировать. Но когда другие восторгались [музыкой, Антей] заверил [всех], что ему приятнее слушать ржущего коня» (Ἴσμηνίαν δὲ τὸν ἄριστον αὐλητὴν λαβὼν αἰχμάλωτον ἐκέλευσεν αὐλῆσαι· θαυμαζόντων δὲ τῶν ἄλλων, αὐτὸς ὤμοσεν ἥδιον ἀκούειν τοῦ ἵππου χρεμετίζοντος. — *Plut. Reg. et imp.* 174f).

ἀντιτέχνοισι ἐθέλουσιν εἶναι, καὶ διὰ τοῦτο βασκανία καὶ δυσμενεῖα τοὺς ἀληθῶς τεχνίτας καθαιροῦσιν.

οἷος ἦν πάλιν ἀπὸ Διονύσιος ὁ τὸν ποιητὴν Φιλόξενον εἰς τὰς λατομίας ἐμβαλῶν, ὅτι τραγῳδίαν αὐτοῦ διορθῶσαι κελευσθεῖς, εὐθὺς ἀπὸ τῆς ἀρχῆς ὅλην μέχρι τῆς κορωνίδος περιέγραψεν.

Ἦν δὲ καὶ Φίλιππος ἐν τούτοις ὑπ' ὀψιμαθίας ἑαυτοῦ μικρότερος καὶ νεοπρεπέστερος· ὅθεν καὶ φασὶ πρὸς τινα ψάλτην περὶ κρουμάτων αὐτοῦ διαφερομένου καὶ δοκοῦντος ἐξελέγγχειν, ἀτρέμα μειδιάσαντα τὸν ἄνθρωπον εἰπεῖν ἢ μὴ γένοιτό σοι, βασιλεῦ, ἀθλίως οὕτως, ἵνα ταῦτα ἐμοῦ βέλτιον εἰδῆς”.

Интересно, что все три правителя представлены здесь в различных курсах. Антей запечатлен как грубый варвар, бесконечно далекий вообще от культуры и искусства. Портрет тирана Дионисия изображает мстительное существо, готовое на любую подлость всякому сомневающемуся в его художественно-литературных возможностях. А Филипп Македонский выведен как владыка, стремящийся всех поучать в самых разных областях знаний и даже в тех, в которых он несведущ. Этот «обобщенный образ» монархов, отличающихся лишь незначительными деталями, говорит о многом. Источники показывают, что подобные типажи встречаются в древней истории достаточно часто.

Невежественные повелители, подобные варвару Антею, не редкость и среди эллинов. Например, спартанский царь Клеомен I (рубеж VI–V веков до н. э.), по свидетельству Плутарха, совершенно искренне считал, что творчество хорошего музыканта ничем не отличается от работы хорошего повара (*Plut.* *Aropt.* 224a, § 15):

Ψάλτην δὲ τις αὐτῷ βουλόμενος συστήσει τά τε ἄλλα τὸν ἄνδρα ἐπὶνει καὶ ψάλτην αὐτὸν ἔφη κράτιστον εἶναι τῶν

[при них] нет никаких соперничающих желаний, а из-за этого они завистью и враждой низлагают истинные искусства.

Потом еще таким был Дионисий, свергнувший дифирамбиста⁸⁸ Филоксена в каменоломни, потому что принужденный исправить его⁸⁹ трагедию, он сразу же перечеркнул весь [текст] от начала до конца.

Таким был также и Филипп, оставшийся из-за своего позднего обучения малопонимающим⁹⁰ и незрелым [в искусствах]. Поэтому рассказывают, [что однажды] он проверял некогда его псалта относительно его отличающихся и кажущихся [ему верными] представлениями о принципах бряцания⁹¹, [на что этот] человек⁹² не спеша и улыбаясь сказал: «Да не случится с тобой, царь, такое несчастье, чтобы ты знал это лучше меня».

Кто-то, желая доставить ему⁹³ псалта, расхваливал всякие [достоинства] этого мужа и утверждал, что он

⁸⁸ В греческом тексте ὁ ποιητής. Но так как этот термин весьма многозначен и может подразумевать не только поэта, но и композитора, то я посчитал возможным представить здесь Филоксена как автора дифирамбов, что ни у кого не вызовет сомнений, поскольку это подтверждается многими источниками (см., например, статью из энциклопедии «Суда», приведенную в гл. III, § 1).

⁸⁹ То есть самого Дионисия, пробовавшего свои силы в драматургии.

⁹⁰ Буквально: «более мелким».

⁹¹ Pluralis оборота περὶ κρουμάτων позволяет так трактовать его.

⁹² То есть псалт.

⁹³ То есть Клеомену.

Ἐλλήνων· ὁ δὲ δείξας τινὰ τῶν πλησίον
ἔφη τὸν θεοῦς ἔφη ὄντος παρ' ἐμοὶ ζω-
μοποιός·.

лучший [музыкант] среди эллинов.
А [Клеомен] сказал, указывая на ко-
го-то из близко [стоявших к нему]:
«А он, клянусь богами, [лучший] по-
вар у меня».

Интересно отметить, что тот же автор в другом своем сочинении пересказывает этот эпизод иными словами, и «героем» здесь является не Клеомен I, а спартанский царь Архидам (469–427 годы до н. э.). В этом случае Плутарх уже дает свой комментарий (*Plut. Aroth. XIX 2, 218c, § 3*):

Ἐπεὶ δὲ τις αὐτῷ συνιστὰς ψάλτην εἶπεν
ὄντος ἀγαθοῦ ψάλτης ἐστίν· παρ' ἡμῖν
δέ γε οὗτος ἔφη ἄγαθος ζωμοποιός,
ὡς οὐδὲν διαφέρων δι' ὀργάνων φωνῆς
ἡδονὴν ἐμποιεῖν τῆς δι' ὄψων καὶ ζωμοῦ
σκευασίας.

Когда кто-то, представив ему псалта, сказал, [что] «он отличный псалт»⁹⁴, то он ответил: «А у нас он отличный создатель похлебки». Значит, [по мнению Архидама], никакое удовольствие от звучания инструментов не [сравнится с тем, какое получается от того, что] приготовлено из мяса для похлебки⁹⁵.

Не следует удивляться, что одно и то же предание представлено с разными историческими персонажами. Нам неизвестно, какими источниками пользовался Плутарх, но совершенно очевидно, что такой эпизод имел место, и он действительно произошел с каким-то из спартанских царей. Ну а фольклорная традиция по своим собственным представлениям «прикрепляла» его к различным властителям. Трудно сказать, усложняет ли это обстоятельство объективный анализ, осуществляемый исследователями общей истории, но для музыкального антиковедения такие разногласия в именах не имеют принципиального значения, поскольку в любом случае отражают взаимоотношение музыкального искусства и власти. Сюда же нужно добавить, что речь идет об одной стране, Спарте, и ограничивается периодом меньшим, чем одно столетие: от начала царствования Клеомена I (517 год до н. э.) до завершения правления Архидама (427 год до н. э.).

Но самое интересное заключается в том, что та же самая фольклорная традиция не прошла мимо еще одного спартанского царя этого же периода — Демарата (515–491 годы до н. э.), неудачливого соперника Клеомена I. Он запечатлен историческим преданием⁹⁶ как полный профан в музыкальном искусстве, сравнивающий процесс музицирования с «болтовней»:

⁹⁴ То есть исполнитель на псалтири (τὸ ψαλτήριον). В русской версии этого сочинения Плутарха упоминается не «псалт», а «музыкант» (*Плутарх. Изречения спартанцев. Перевод М. Н. Ботвинника // Плутарх. Застольные беседы. М., 1990. С. 301*). Конечно, такая замена не противоречит тексту источника, но когда термин «музыкант» применяется к исполнителем на разных музыкальных инструментах, это «оскопляет» многоликость античной музыкальной жизни.

⁹⁵ Буквально: «из мяса и похлебки». Автор опубликованного русского перевода (см. предыдущую сноску) дал здесь собственный комментарий, включив его в текст Плутарха и никак не отделив свои слова от авторских: «Этим Архидам хотел сказать, что не делает различия между теми, кто доставляет удовольствие звуками инструментов, и теми, кто делает это, изговоря похлебку или жаркое». Вряд ли допустима такая «методика» перевода.

⁹⁶ Здесь под термином «историческое предание» понимается сообщение, дошедшее до нас через целую информационную цепь, известную науке только по последнему ее звену, которым в данном случае является сочинение Плутарха Херонейского.

«Слушая псалта [царь] сказал: “Он неплохо показывает мне [как] болтать вздор”⁹⁷» (Ψάλτου δὲ ἄκροώμενος “οὐ κακῶς” εἶπε “φαίνεται μοι φλυαρεῖν”. — *Plut. Aroth.* 220a, § 3).

В источниках появляются и «последователи» Филиппа Македонского, который согласно вышеприведенному сообщению (*Plut. De Al. fort.* II 334b–d) считал себя компетентным во всех областях знаний, и в том числе — в музыке. Так, сын уже упоминавшегося спартанского царя Архидама Евдамид I (ок. 331–305 годов до н. э.) выведен в таком эпизоде (*Plut. Aroth.* 220f, § 6):

Ψάλτου δὲ τινος εὐημερήσαντος, ἠρώτησαν αὐτὸν ποδαπὸς τις αὐτῷ δοκεῖ εἶναι, “μέγας” ἔφη “κληκτὰς ἐν μικρῷ πράγματι”.

Когда какой-то псалт, пользующийся успехом, спросил его, каким он ему представляется⁹⁸, он ответил: «Великий соблазнитель в малом деле».

Иначе говоря, для него музыкальное искусство весьма незначительное и «малое дело».

К той же группе «последователей» Филиппа Македонского традиция относит и могущественного царя Эпира⁹⁹ — Пирра (319–272 годы до н. э.). Он запечатлен в таком анекдотическом предании (*Plut. Reg. et imp.* 184c, § 2):

Ἐρωτηθεὶς δὲ πότερον Πύθων ἢ Καφισίας ἀλλήτης ἀμείνων “Πολυσπέρχων” ἔφη “στρατηγός”.

Спрошенный, [кто] лучший авлет, Пифон или Кафисий, он ответил: «Полководец Полисперхон».

Нашему современнику трудно понять весь сарказм описанной в этом фрагменте ситуации и поэтому даже комментаторы проходят мимо его содержания.

Во-первых, всем эллинам было ясно, что Пифон не авлет, а известное даже детям мифическое существо, уничтоженное Аполлоном, в результате чего знаменитые соревнования эллинов получили название «Пифийских»¹⁰⁰. Имя же авлета Кафисия также было весьма популярно как одного из участников праздника по случаю свадьбы Александра Македонского в Сузах (*Athen.* XII 538e, § 42). А это событие, которое принято датировать 324 годом до н. э., произошло всего за пять лет до того, как Пирр взшел на эпирский трон. Кроме того, Кафисий слыл выдающимся и знаменитым педагогом (см. *Athen.* XIV 629a–b, § 26)¹⁰¹. Следовательно Пирр представлен здесь предельно невежественным.

Во-вторых, имя полководца, названного Пирром, «Полисперхон» (Πολυσπέρχων) не зафиксировано в источниках. Да и само слово образовано из соединения прилагательного «полис» (πολύς — «многочисленный», «долгий») и причастия «сперхон» (σπέρχων — «напирающий», «свиристующий»).

⁹⁷ В опубликованном русском переводе слова Демарата даны так: «Мне кажется, он неплохо делает свое пустейшее дело» (*Плутарх. Изречения спартанцев. Перевод М. Н. Ботвинника // Плутарх. Застольные беседы. М., 1990. С. 304*). Совершенно очевидно, что в греческом тексте зафиксировано нечто иное.

⁹⁸ В опубликованной русской версии (см. издание, указанное в предыдущей сноске, с. 305) псалт спрашивает не о себе, а о каком-то другом музыканте: «Евдамида спросили, как он оценивает музыканта, имевшего очень большой успех». Вряд ли можно признать, что такой перевод соответствует греческому тексту.

⁹⁹ Эпир (Ἰπείρος) — регион между Фессалией и Македонией, где в V веке до н. э. возникло царство, которое в 168 году до н. э. стало провинцией Римской империи.

¹⁰⁰ Подробнее об этом см. гл. VIII, § 1.

¹⁰¹ Это свидетельство приведено в гл. VII, § 8.

щий»). Следовательно, в приведенном рассказе Пирр произносит не имя реального военачальника, а некоего абстрактного полководца с «говорящим» именем типа «Многонаступающий» и «Долгобуйствующий». Не исключено, что в представлении Пирра именно таким должен быть подлинный полководец.

Таким образом, в этом анекдоте царь Пирр выведен во всем своем «величии» неуча не только в музыке, но и вообще находящимся вне событий, происходящих вокруг него.

Не лучше представлены в источниках взаимоотношения правителей с музыкантами. В связи с этим в свидетельствах вновь возникает имя тирана Сиракуза Дионисия старшего, о котором распространялся следующий рассказ (*Plut. De Al. fort.* II 333f–334a):

Διονύσιος γοῦν ὁ τύραννος, ὡς φασι, κίθαροδοῦ τινος εὐδοκίμοῦντος ἀκούων ἐπηγγείλατο δωρεὰν αὐτῷ τάλαντον τῇ δ' ὑστεραία τοῦ ἀνθρώπου τὴν ὑπόσχεσιν ἀπαιτοῦντος, "χθές" εἶπεν "εὐφραίνόμενος ὑπὸ σοῦ παρ' ὃν ἦδες χρόνον εὐφρανα καὶ γὰρ σε ταῖς ἐλπίσιν ὥστε τὸν μισθὸν ὦν ἔτερπες ἀπελάμβανες εὐθὺς ἀντιτερόμεος".

Как говорят, тиран Дионисий, слушая [и] высоко оценивая [какого-то] кифарода, обещал ему дар [размером] в талант¹⁰² [серебра]. Когда на следующий день [этот] человек потребовал обещанного, [Дионисий] сказал: «Вчера, удовлетворенный тобою, благодаря доставленному [мне] приятно-му времяпрепровождению, я порадовал тебя надеждой. Поэтому, я сразу возвратил тебе награду за удовольствие»¹⁰³.

Конечно, среди эллинов не распространялись повествования о более ужасных событиях, в которые попадали музыканты, ставшие рабами в среде варваров¹⁰⁴. Но никто не знает, в каких житейских обстоятельствах оказывались рабы-музыканты в античном обществе. Во всяком случае все приведенные материалы достаточно определенно говорят об особенностях контактов между членами музыкантского сообщества и правителями. Это, безусловно, являлось следствием взаимоотношений государства и музыкального искусства, что требует еще более детального изучения, поскольку данная проблема не ограничивается уровнем развития владык и правителей.

§ 5

Взаимоотношения музыкального искусства с государством и обществом

Действительно, многочисленные соприкосновения музыкального искусства с государством носили на себе явно негативный отпечаток. Для того

¹⁰² Талант — денежно-расчетная единица.

¹⁰³ Необходимо признать, что некоторые детали заключительной части этого предложения трудно представить в русском варианте.

¹⁰⁴ Например, Ксенофонт перечисляет серию подарков, предназначавшихся дяде персидского владыки Кира (559–530 годы до н. э.): «Кто-то [дарит ему] прекрасного виночерпия, [кто-то] искусного повара, [кто-то] пекаря, [кто-то] музыканта, [кто-то] кубок, [а кто-то] красивое одеяние» (ὁ μὲν τις οἰνοχόον καλόν, ὁ δ' ὀψοποιὸν ἀγαθόν, ὁ δ' ἄρτοποιόν, ὁ δὲ μουσουργόν, ὁ δ' ἔκλωμα, ὁ δ' ἐσθῆτα καλήν. — *Xenoph. Inst. Cyr.* V 5, 39).

чтобы понять всю разнообразную гамму этих отношений, необходимо, прежде всего, установить существовавшие представления, для чего государству нужна была музыка. На основании этого можно будет делать выводы, касающиеся столь сложной проблемы. Свидетельства, способные продемонстрировать ее суть, весьма неоднородны.

Так, согласно преданию римский царь Нума Помпилий (Numa Pompilius), правивший на рубеже VIII–VII веков до н. э., «приказал, чтобы [салии] шествовали по городу, распевая в торжественной пляске песни “посредством трехстопных” [ритмов]» (per urbem ire canentes carmina cum tripudiis sollemnique saltatu iussit. — *Tit. Liv.* I 20, 4). Упомянутые здесь «салии» (Salii) — члены жреческой коллегии, обслуживавшей в древнем Риме культ бога войны Марса.

Знакомство с таким сообщением вызывает два вопроса совершенно различного содержания.

Во-первых: что заставило царскую власть требовать, чтобы 12 жрецов бога войны Марса не просто шествовали по улицам и площадям Рима, а танцевали?

Размышления над этим вопросом вызывают вполне определенное предположение: не является ли эта информация, появившаяся в древних преданиях и дошедшая до нас в сочинении Тита Ливия, просто скрытым описанием этимологии термина salii, происшедшего от глагола salio («прыгать», «плясать»)? Это подтверждается свидетельством Плутарха (*Plut.* Numa. 13):

Σάλιοι δὲ ἐκλήθησαν, οὐχ ὡς ἔνιοι μυθολογοῦσι, Σαμόθρακος ἀνδρὸς ἢ Μαντινέως, ὄνομα Σαλίου, πρώτου τὴν ἐνόπλιον ἐκδιδάξαντος ὄρχησιν, ἀλλὰ μάλλον ἀπο τῆς ὀρχήσεως αὐτῆς, ἀλικῆς οὐσης, ἣν ὑπορχοῦνται διαπορευόμενοι τὴν πόλιν, ὅταν τὰς ἱεράς πέλτας ἀναλάβωσιν ἐν τῷ Μαρτίῳ μηνί, φοινικοῦς μὲν ἐνδεδυμένοι χιτωνίσκους, μίτρας δὲ χαλκαῖς ἐπεζωσμένοι πλατείαις καὶ κράνη χαλκᾶ φοροῦντες, ἐγχειριδίους δὲ μικροῖς τὰ ὄπλα κρούοντες.

ἡ δὲ ἄλλη τῆς ὀρχήσεως ποδῶν ἔργον ἐστὶ κινεῖνται γὰρ ἐπιτερπῶς, ἐλιγμούς τινας καὶ μεταβολὰς ἐν ῥυθμῷ τάχος ἔχοντι καὶ πυκνότητα μετὰ ῥώμης καὶ κουφότητος ἀποδιδόντες.

Салиями они были названы не как некоторые выдумывают по имени [какого-то] Салия, самофракийского человека¹⁰⁵ или жителя Мантинеи¹⁰⁶, [якобы] первого, научившего [людей] танцу с оружием, а скорее от [названия] самого прыгающего танца¹⁰⁷, который они исполняют¹⁰⁸, шествуя по городу, когда в месяце марте они берут священные «пельты»¹⁰⁹ [и] одевшись в пурпурные хитоны, подпоясанные широкими медными поясами и с надетыми медными шлемами, ударяют по оружию малыми кинжалами.

Все [движение¹¹⁰] танца — [это] творение ног, ибо они двигаются изящно, совершая некие повороты, быстро меняющиеся в соответствии с ритмом и [осуществляющиеся] иногда с силой, а [нередко] с легкостью.

¹⁰⁵ Самофракия (Σαμοθράκη) — остров у фракийского побережья Эгейского моря. «Фракия» (Θράκη) — самая северная область Эллады, располагавшаяся к северу от Эгейского моря.

¹⁰⁶ О Мантинее см. гл. VI, сноску 19.

¹⁰⁷ Буквально: «танца, являющегося прыгающим».

¹⁰⁸ Дословно: «танцуют».

¹⁰⁹ «Пельта» (ἡ πέλις) — легкий кожаный полукруглый щит.

¹¹⁰ Scil. ἡ κίνησις.

Этот отрывок показывает, что этимология названия *salii* была хорошо известна и поэтому вполне возможно, что в процитированном выше фрагменте Тита Ливия изложен не исторический факт, а некое повествование. Его цель — объяснить причину, по которой жрецы столь серьезного и сурового божества, как Марс, шествуют танцуя.

Однако поводы для решения Нумы Помпилия могли быть и иными. Но для осмысленного выяснения этой проблемы нужно знать, прежде всего, как долго коллегия салиев существовала до указанного приказа и в какой форме тогда проходили их шествия (если таковые были). Не исключено также, что целью постановления царя Древнего Рима был какой-то конфликт между религиозными и государственными структурами, и тогда обсуждаемый приказ был лишь одной из акций. Возможно, он выражал стремление усилить яркость и привлекательность деятельности жрецов бога войны для простого народа, чтобы укреплять воинский дух Спарты, о котором было хорошо известно всем эллинам.

Во-вторых, следует признать, что используемый в процитированном фрагменте Тита Ливия термин *tripudium*, подразумевающий «трехстопный» ритм, остается загадочным, поскольку античная ритмика знала целую серию трехстопных метрических размеров: анапест, дактиль, хорей, ямб и другие. Однако само указание на конкретный вид в источнике отсутствует. Это обстоятельство представляется результатом утраты части информации в процессе длительной ее передачи в дотационские времена. Поэтому по данному поводу невозможно пока сказать ничего определенного¹¹¹.

Во всяком случае единственный обоснованный вывод, который можно сделать из общей смысловой направленности процитированного фрагмента, заключается в том, что он может служить свидетельством внимания государства даже к внешним аспектам религиозной традиции. Поэтому нет ничего удивительного в том, что оно внимательно следило за иными гранями жизни общества.

Так, государство приветствовало «музыкальное прославление» тех, кто являлся с его точки зрения достойным политическим или военным деятелем. Ведь в таком случае опосредованно совершалось и чествование самого государства. Например, когда римский военачальник и политический деятель рубежа старой и новой эры Юлий Цезарь Клавдиан (*Iulius Caesar Claudianus*) осуществил успешный поход в Германию, за что и получил свое прозвище «Германик» (*Germanicus*), то римский сенат постановил, «чтобы его имя распевалось в песнопении салиев» (*ut nomen eius Saliari carmine caneretur*. — *Tac. Ann.* II 83).

В таких случаях с Римской империи брали пример те государства, политический режим которых был сделан «по римскому образцу». Ведь точно так же прославлялся Тлеполем, регент Египта рубежа III–II веков до н. э. (*Polyb.* XVI 21):

¹¹¹ Однако в любом случае невозможно согласиться с вариантом опубликованного русского перевода, в котором фигурирует фраза «на три счета» (см.: *Тит Ливий. История от основания Рима. Перевод В. Смирин // Историки Рима. М., 1969. С. 159*). В самом популярном латинском словаре термин *tripudium* представлен как «трехтактовая пляска» (*Дворецкий И. Х. Латинско-русский словарь. М., 1976. С. 1032*), что вообще неприемлемо, поскольку в античных специальных источниках не зарегистрирована такая новоевропейская метрическая единица, как «такт».

Ὁ δέ, πυνθανόμενος τὸν γιγνόμενον ἐκ πάντων ἔπαινον ὑπὲρ αὐτοῦ, καὶ τὰς ἐν τοῖς πότοις ἐπιχύσεις, ἔτι δὲ τὰς ἐπιγραφάς, καὶ τὰ διὰ τῶν ἀκροαμάτων εἰς αὐτὸν δόμενα παίγνια κατὰ τὴν πόλιν.

Он, всасывая [как вино] совершаемое всеми свое восхваление¹¹² и здравицы на попойках, а также [прославляющие его] надписи и распеваемые в городе певцами прославления в его честь.

Вместе с тем, если кто-то пытался создать и спеть песню, содержащую критику в адрес государственного чиновника, то это заканчивалось весьма трагически для автора. Об этом свидетельствует одно из положений самого раннего древнеримского юридического памятника — знаменитых «Законов двенадцати таблиц» (*Leges duodecim tabularum*), датирующихся исследователями серединой V века до н. э. Эти законы регулировали не только сферу семейных и наследственных отношений, но и стояли на страже охраны государства и его чиновников. Правда, ради мнимой «объективности» в тексте не было разделений на граждан и чиновников (*August. De civ. dei. II, 9*)¹¹³:

Nostrae, inquit, contra duodecim tabulae cum perpaucas res capite sanxissent, in his hanc quoque sancendam putaverunt, si quis occentavisset sive carmen condidisset, quod infamiam faceret flagitiumque alteri...

[Цицерон] говорит наоборот, что наши «Двенадцать таблиц», лишаящие жизни за очень немногие дела, посчитали необходимым узаконить ее¹¹⁴ также за то, если кто-нибудь распевал или сочинил песню, которая приносит позор бесчестия другому [человеку]...

Завершается изложение этого «гуманистического» закона следующими словами: «мы не должны доверять дарованиям творцов песнопений» (*non poetarum ingeniis habere debemus*)¹¹⁵.

Законодательные установки здесь ясно выражены и не могут по-разному трактоваться, поскольку за создание песенной сатиры следовала казнь автора и исполнителя. Отсюда можно сделать вполне определенный вывод: если появился такой закон, то это означает, что в музыкальной жизни Древнего Рима довольно активно функционировал жанр сатирической песни. Очевидно, это обстоятельство явно затрудняло руководство государством, в связи с чем и был принят столь жестокий закон. Можно только догадываться, какие проходили судебные процессы по обвинению композиторов и исполнителей, и сколько человек было приговорено к смертной казни.

Анализируя это сообщение о «Законах двенадцати таблиц», необходимо отметить, что изложение обсуждаемого отрывка у Аврелия Августина завершается так: «Древние римляне не соглашались на то, чтобы кого бы то ни было при его жизни на сцене восхваляли или порицали» (*veteribus displicuisse Romanis vel laudari quemquam in scaena vivum hominem vel vituperari. — Ibid.*). Это явно уже исторически позднее толкование, в котором присутствует столь популярное в Античности преклонение перед древ-

¹¹² Буквально: «похвалу о себе».

¹¹³ Аврелий Августин представляет этот фрагмент так: «Это из четвертой книги [трактата] Цицерона “О государстве”» (*Haec ex Ciceronis quarto De re publica libro*). В дошедшем до нас тексте указанного сочинения Цицерона этого отрывка нет.

¹¹⁴ То есть смертную казнь.

¹¹⁵ Здесь поэты представлены как «творцы песнопения», так как речь идет о «песнях» (*carmina*).

ностью. Ведь ни одно произведение не может существовать без положительных и отрицательных героев. Значит, когда театральная тематика отошла от мифологии, такого противопоставления невозможно было избежать.

Еще одним из отголосков непростых взаимоотношений между государством и музыкальным сообществом может служить также процитированное прежде на страницах монографии предание о конфликте, приведшем к своеобразной «забастовке» авлетов, покинувших Рим (*Plut. Aet. Rom.* 277e–278a, § 55)¹¹⁶. А так как без них невозможно было проводить никакие религиозные обряды, поскольку в абсолютном большинстве случаев именно авлос был «ритуальным инструментом», то исход авлетов из Рима в представлении язычников мог завершиться гневом богов, и поэтому возникший конфликт необходимо было аннулировать. Повествующийся в процитированном отрывке процесс возвращения авлетов наполнен явно театрализованными событиями, способными стать сюжетом комедии. Однако если отбросить эти «литературные наслоения», то из сути факта можно сделать вполне определенный вывод, говорящий о том, что уже в те древние времена музыканты умели объединяться и противостоять государственным притеснениям. Возможно, этот опыт помог им в более поздние эллинистические времена организовать союз «артистов Диониса»¹¹⁷.

Вообще во взаимоотношениях государства и музыкантов явно проявляются два направления: с одной стороны, государство использовало их, а с другой — притесняло.

Так, многие государственные мероприятия проходили под звуки музыкальных инструментов. Причем, среди них были и такого рода акции, от которых последующие европейские цивилизации отказались. Например, некоторые казни совершались с музыкой. Историография зафиксировала подобные случаи (*Tac. Ann.* II 32):

Facta et de mathematicis magisque Italia pellendis senatus consulta; quorum e numero L. Pituanus saxo deiectus est, in P. Marcium consules extra portam Esquilinam, cum classicum canere iussissent, more prisco advertere.

Приняты [были] и постановления сената [об] изгнании из Италии астрологов и магов. Среди многих [таких оказался] и Л[уций] Питуний, [который] был сброшен со скалы; а П[ублия] Марция¹¹⁸ консулы приказали под звуки классикума¹¹⁹ [вывести] за Эсквилинские ворота¹²⁰ [и там] предать смерти по древнему обычаю.

Поэтому не следует удивляться, что более «мелкие» наказания также сопровождались музыкой: «Как рассказывает Аристотель, в Тиррении¹²¹, в его время [наказанных] жителей бичевали под [звуки] авлоса» (Ὡς Ἀριστοτέλης ἱστορεῖ κατ' αὐτὸν ἐν Τυρρηνίᾳ μαστιγοῦσθαι τοὺς οἰκέτας πρὸς αὐλόν. — *Plut. De suppress. Irae* 10, 460c).

В подобных мероприятиях нередко участвовали не только музыканты-инструменталисты, но и певцы. Сохранился рассказ об одном ново-

¹¹⁶ См. гл. V, § 3.

¹¹⁷ См. гл. VIII, § 4.

¹¹⁸ Буквально: «относительно П[ублия] Марция».

¹¹⁹ Об этом инструменте см. гл. VI, сноску 9.

¹²⁰ Эсквилинское поле (*Esquilinus campus*), находящееся за Эсквилинскими воротами, было местом погребения преимущественно беднейшего римского населения.

¹²¹ Так именовали греки Этрурию.

введении знаменитого спартанского законодателя Ликурга¹²² (*Plut. Licurg. 15*):

...ἀτιμίαν τινὰ προσέθηκε τοῖς ἀγάμοις. Εἴργοντο γὰρ ἐν ταῖς γυμνοπαιδίαις τῆς θεάς· τοῦ δὲ χειμῶνος οἱ μὲν ἄρχοντες αὐτοὺς ἐκέλευον ἐν κύκλῳ γυμνοὺς περιῦναι τὴν ἀγορὰν, οἱ δὲ περιῖοντες ἦδον εἰς αὐτοὺς ᾠδὴν τινα πεποιημένην, ὡς δίκαια πάσχοιεν, ὅτι τοῖς νόμοις ἀπειθοῦσι.

...он установил некое наказание¹²³ для холостяков: [им] было запрещено [ходить] на гимнопедии богини¹²⁴. А архонты¹²⁵ принуждали их зимой голыми обходить по кругу городскую площадь, а окружающие [люди] пели о них некую [специально] созданную песнь [о том] как они справедливо страдают за то, что не повинуются законам.

Во всех подобных случаях музыканты оказывались помощниками и служащими государства. Однако, несмотря на это, чиновники зачастую притесняли их. Так, например, уже упоминавшийся «Закон двенадцати таблиц» был также известен «ограничением затраты [на погребение] тремя саванами, пурпурной туникой и десятью тибистами» (*Extenuato igitur sumptu tribus reciniis et tunica purpurea et decem tibicinibus. — Cic. De leg. II 23, 59*). Трудно сказать, чем было вызвано такое ограничение в отношении савана и туники. «Музыкальный» же аспект этого закона, как представляется, обусловлен вполне определенной причиной. Очевидно, если речь шла об общегосударственном мероприятии, то громкое звучание столь многочисленного «оркестра», состоявшего исключительно из духовых инструментов и привлекавшего всеобщее внимание, воспринималось как естественное. Но если подобный похоронный ритуал был связан только с заботами отдельной семьи или небольшой группы людей, то аналогичное громкое звучание могло быть неприятным, так как придавало частному событию «неправомерное» для него звуковое сопровождение. Тогда оно многих просто шокировало. Однако сам этот закон, с одной стороны, свидетельствует о том, что столь большие ансамбли, превышающие десять музыкантов, были не редкостью. С другой стороны, он явно ограничивал возможности заработка музыкантов и должен был негативно влиять на уровень жизни тех из них, кто был связан с этой ритуальной областью. К сожалению, в источниках не сохранилось никаких сведений об ответной реакции музыкального сообщества на этот закон.

Он являлся не единственной преградой, ограничивавшей работу музыкантов. Речь идет не только о законах, но и о существовавших в обществе взглядах, также негативно влиявших на жизнь музыкантов. Например,

¹²² О нем см. гл. IV, § 2.

¹²³ Буквально: «бесчестие».

¹²⁴ О «гимнопедиях» см. гл. IV, сноску 4. По общепринятому мнению гимнопедии первоначально были причастны к культуре Аполлона, поскольку во время их проведения демонстрировались красота и изящность человеческого тела. Поэтому несколько странным представляется присутствующий в тексте оборот γυμνοπαιδία τῆς θεάς («гимнопедии богини»). Не исключено, что впоследствии этот праздник расширил свою культурно-тематическую орбиту. Однако подтверждения этому в источниках пока не обнаружено. Очевидно, из-за загадочности этого места в опубликованном русском переводе упоминание богини опущено. См.: *Плутарх. Ликург. Перевод С. П. Маркиша // Плутарх. Сравнительные жизнеописания в трех томах. Т. I. М., 1961. С. 64.*

¹²⁵ Архонты — государственные чиновники.

Аристотель высказывает мнение, которого придерживалось большинство. Беспокоясь о нравственном воспитании подрастающего поколения, философ и, очевидно, вся культурная часть его современников были убеждены в идее, согласно которой «необходимо, чтобы законодатель [запретил] юношам [как] зрителям [слушать] ямбы и комедии» (τοὺς δὲ νεωτέρους οὐτ' ἰάμβων οὐτε κωμωδίας θεατὰς νομοθετητέον. — *Aristot. Polit.* VII 15, 9, 1333b, 20–21). Можно понять педагогов и родителей, стремившихся оградить своих воспитанников от преждевременного знакомства с пороками общества, выставлявшимися на сцене в карикатурной форме. Ведь Античность еще не знала, что вся последующая история развития цивилизаций продемонстрирует бессмысленность подобных опасений, когда они касаются художественного воплощения отрицательных сторон жизни общества. Однако существование такой точки зрения не способствовало популярности комедий, в результате чего их востребованность значительно сокращалась. Это вновь косвенно затрагивало и участвующих в постановках комедий музыкантов.

К такому же роду преград относится еще одно весьма распространенное в древности мнение, сводившееся к тому, что законодатель (ὁ νομοθέτης) «не должен допускать, чтобы один и тот же человек авлировал и сапожничал» (καὶ μὴ προστάττειν τὸν αὐτὸν ἀυλεῖν καὶ σκυτοτομεῖν. — *Aristot. Polit.* II 8, 8, 1273b, 12–13). Такая точка зрения явно отделяла профессионалов от любителей. Если первый из них всецело посвящал свою жизнь профессии музыканта, то для второго занятие музыкой могло быть не только удовлетворением собственных желаний, но и дополнительным заработком. Вряд ли причиной возникновения подобного воззрения было стремление не допускать в музыку любителей из-за того, что уровень их мастерства был весьма низким. Такой вывод основывается на комплексе самых разнообразных свидетельств, показывающих, что государство почти никогда не интересовалось художественным качеством музыкального искусства, а нередко даже противостояло новаторским устремлениям мастеров¹²⁶. Это еще один штрих к общей картине жизни античного общества.

Вообще, судя по источникам, некоторые эллинские государства стремились каким-то образом ввести музыкантов в созданную систему управления. На первом месте среди них вновь находилась Спарта и ее царь Нума (*Plut. Numa* 17):

Τῶν δὲ ἄλλων αὐτοῦ πολιτευμάτων ἢ κατὰ τέχνας διανομὴ τοῦ πλήθους μάλιστα θαυμάζεται.

Ἦν δὲ ἡ διανομὴ κατὰ τὰς τέχνας, ἀυλητῶν, χρυσοχόων, τεκτόνων, βαφέων, σκυτοτόμων, σκυτοδεψῶν, χαλκῶν, κερμέων...

Среди остальных его¹²⁷ государственных дел больше всего восхищает распределение многих [работников] по ремесленным специальностям.

Было [установлено] разделение по специальностям авлетов, ювелиров, плотников, красильщиков, кожевников, дубильщиков, кузнецов, гончаров...

Скорее всего, такая дифференциация стала необходима для более целенаправленного руководства этими группами «ремесленников» (οἱ τεχνῖται).

При знакомстве со всем комплексом источников, рассмотренных в этом параграфе, возникает один и тот же вопрос: почему постоянно речь ведется

¹²⁶ См. § 7 настоящей главы.

¹²⁷ То есть Нумы.

только об авлетах и ни слова не упоминается о кифаристах, лиристах и других исполнителях на струнных инструментах? Ведь кифара и лира были не менее распространенными чем авлос, а в некоторых случаях даже превосходили его по популярности. Скорее всего, данное обстоятельство является следствием нескольких характерных штрихов музыкального облика эпохи.

Первый из них связан с тем, что авлеты в своей массе являлись профессиональными музыкантами, для которых их специальность была если не единственной, то главной. Как показал анализ источников, связанных с музыкальным образованием, большинство любителей обучалось игре на струнных инструментах (кифаре и лире). Поэтому умение «бряцать» было достаточно распространено среди населения (сейчас не идет речь о качестве этих «бряцаний»), и это обстоятельство в какой-то степени «размывало» границу между струнниками-профессионалами и любителями. Обучение же любительской игре на авлосе среди жителей различных слоев общества, как указывалось, по вполне определенным причинам дискредитировалось на протяжении длительных исторических периодов¹²⁸. Следовательно, упоминая все время авлетов, в приводившихся источниках всегда подразумевались музыканты-профессионалы.

Кроме того, деятельность профессиональных авлетов была во многом весьма своеобразной. Прежде всего, не следует забывать продолжавшееся длительный исторический период трудное вхождение авлоса в древнеэллинскую музыкальную культуру. С этой точки зрения он также привлекал значительно больше внимания, чем струнные инструменты. Сюда же нужно добавить, что динамико-акустические возможности авлосов создавали все условия для их участия в многочисленных общегосударственных мероприятиях, проводившихся на «открытом воздухе». А это также способствовало вниманию к деятельности авлетов. Поэтому в источниках больше запечатлено их деяний, чем тех, кто играл на струнных инструментах.

Но все исполнители, как на духовых, так и на струнных инструментах, оказывались на одной общей художественной и общественной арене, когда начиналось противостояние между старым и новым в искусстве, между приверженцами традиций и теми, кто искал новые средства музыкальной выразительности. Этот конфликт переживали все музыкальные культуры, в том числе и Античность. Однако своеобразие и характерные особенности этого столкновения нового со старым всегда крайне важны для выявления своеобразия каждой музыкальной цивилизации.

§ 6

Эстетика ретроградности

Прежде чем систематизировать важнейшие свидетельства, отражающие конфликтную картину музыкальной практики, необходимо выяснить эстетико-теоретическую платформу, по критериям которой оценивались художественные события, квалифицирующиеся как «старые» и «новые».

Ни для кого не является секретом, что во все эпохи абсолютному большинству зрителей и слушателей всегда нравилось то, что было традиционным во всех искусствах и освящено временем. Аналогичным образом, всегда появлялись весьма немногочисленные люди, которых привлекало в каждом

¹²⁸ См. гл. VII, § 2.

из искусств нечто необычное, возникшее недавно и отличающееся от общепринятых норм. Так всегда начинался доступный для научного познания процесс эволюции художественного мышления, отражающийся не только в творчестве, но и в его восприятии. Поэтому в не прекращающейся никогда художественной эстафете участвуют не только мастера искусств, но и те, для кого оно создается. Первые стремятся доказать собственную правоту своим творчеством, а вторые — реакцией и в некоторых случаях различными методами обоснований. Для истории искусствознания эти аргументы и доводы являются путеводной звездой, помогающей далеким потомкам хотя бы в общих чертах понять, как проходил процесс эволюции. Ведь это единственное доступное для науки средство попытаться проникнуть в события тех исторических периодов, от которых не уцелели произведения искусства, подвергшиеся оценке в сохранившихся письменных источниках древности. Это с полным основанием относится и к конфликтной ситуации, происходившей в музыке. Ее анализ, а также его результаты во многом зависят от исследуемых источников, а их контакты с музыкальной практикой весьма своеобразны и требуют осмысления.

Дело в том, что до сих пор в этой области действует закон, который можно назвать — «отставание теории от практики». Он устанавливает очевидный факт: когда в музыкальном творчестве возникают новые явления, наука о музыке длительный период не в состоянии дать им объективного объяснения. Это следствие того, что применяемые к появившимся приметам новых средств музыкальной выразительности старые критерии и традиционные аналитические методы в таких случаях не действуют или вводят в заблуждение научную мысль¹²⁹.

Такой вывод с полным основанием можно распространить и на аналогичный процесс, происходивший в Античности. Только там все было усложнено тем, что наука о музыке делала свои первые шаги и была лишена опыта, появившегося лишь в последующие времена. Поэтому музыковедение, как правило, хранило молчание и не высказывалось по всем вопросам о «новой музыке» (за редчайшими исключениями). Эту заботу взяли на себя интеллектуалы, не знакомые даже со многими уже установленными в древности категориями музыкального мышления, но считавшие себя в праве не только высказываться по этим сложным проблемам, но и выносить своеобразные «вердикты».

Таким образом, в распоряжении музыкального антиковедения отсутствует сам музыкальный материал и его теоретическое описание, а есть только свидетельства о сложных явлениях, написанные не профессионалами, а любителями музыки. И по этим источникам нужно хотя бы в общих чертах понять смысл постоянно происходивших изменений, учитывая, что только в определенные исторические периоды они вызывали шумную реак-

¹²⁹ Музыковедение XX столетия дает много подобных примеров тому. Для этого достаточно вспомнить хотя бы такие псевдонаучные определения (уже упоминавшиеся в самом начале монографии), распространившиеся в музыкальной теории, как «политональность», «полиладовость», «полигармония». Но вершиной кризиса музыковедения, конечно, нужно признать провозглашение новой, «внетональной» эпохи, когда наука оказалась не в состоянии опознать новую историческую форму тональной организации музыкального материала. Все это лишь убедительные свидетельства беспомощности науки о музыке перед задачами, которые перед ней поставила сама история музыкального искусства.

цию, а в другие — более спокойную и потому не отмеченную в дошедших до нас документах.

Так, например, уже в поэме Гомера, которая по всеобщему мнению является одним из самых ранних памятников античной цивилизации, присутствует такой фрагмент (*Homer. Od. I 347–350*):

Οὐ νότ' αἰδοῖ	Не аэды ныне
αἵτιοι, ἀλλὰ ποθὶ Ζεὺς αἴτιος, ὅς τε δί- δωσιν	виновны, а, видимо, виновен Зевс, который позволяет
ἀδράσιν ἀλφρητῆσιν, ὅπως ἐθέλησιν, ἐκάστω.	мужам трудолюбивым, [слушать то], что они желают [и что по вкусу] ка- ждому.

По этим поэтическим строкам¹³⁰ очевидно, что даже тогда сосуществовали различные точки зрения на музыку, и это весьма знаменательно.

От классической эпохи по данному вопросу до нас дошли в основном только воззрения Платона, по которым фактически и приходится изучать все аспекты этой сложной проблемы.

В основе отношения философа к новому в искусстве лежал следующий тезис (*Plat. Leg. II 660b*):

Καινὰ δὲ ἅττα αἰεὶ γιγνόμενα περὶ τε τὰς ὀρχήσεις καὶ περὶ τὴν ἄλλην μουσικὴν ξυμπασαν, οὐχ ὑπὸ νόμων μεταβαλλόμενα ἀλλ' ὑπὸ τινῶν ἀτάκτων ἡδονῶν.	Новшества, которые всегда возника- ют в танцах и в другом музыкальном цикле ¹³¹ [искусств], переделывают [их] не по традициям ¹³² , а по каким-то беспорядочным вкусам ¹³³ .
---	---

Такая точка зрения существовала не только во времена Платона, но и значительно позже. Более того, в некоторых случаях даже процесс исторического развития искусств рассматривался как движение от хорошего к плохому. Вот лишь одно из изложений данной «концепции» (*Athen. XIV 632b–c, § 33*):

Συνέβαινε δὲ τὸ μὲν παλαιὸν φιλομουσεῖν τοὺς Ἕλληνας· μετὰ δὲ ταῦτα γενομέ- νης ἀταξίας καταγρασάντων σχεδὸν ἀπάντων τῶν ἀρχαίων νομίμων ἢ τε προαίρεσις αὕτη κατελύθη καὶ τρόποι	Получилось так, что в древности эллины были [истинными] лю- бителями музыки. Однако после того как все древние обычаи оста- лись в прошлом ¹³⁴ , музыки стали
---	--

¹³⁰ В существующих русских версиях этого гомеровского текста нет ничего общего с греческим подлинником. Это относится не только к знаменитому «художественному переводу» В. Жуковского, но и к тем, которые очевидно претендуют на точную передачу. Так, в первом из них процитированные строки даны в таком виде (*Гомер. Одиссея. Пер. В. Жуковского. М., 1982. С. 11*):

Виновен

в том не певец, а виновен Зевс, посылающий свыше
людям высокого духа по воле своей вдохновенье.

В выполненном Я. М. Боровским переводе одного из фрагментов трактата Марка Теренция Варрона (I век до н. э.) *De lingua latina*, в котором цитируется тот же отрывок из Гомера, он опубликован таким: «Ведь люди прославляют особенно такую песнь, которая, когда они ее слушают, представляется им новейшей» (*Античные теории языка и стиля. СПб., 1996. С. 93*).

¹³¹ Очевидно, подразумеваются различные виды музицирования: кифародия, кифаристика, авлодия, авлетика и т. д.

¹³² Буквально: «по закону».

¹³³ Дословно: «удовольствиям».

¹³⁴ Буквально: «состарилось».

μουσικῆς φαῦλοι κατεδείχθησαν, οἷς ἕκαστος τῶν χρωμένων ἀντί μὲν πραότητος περιποιεῖτο μαλακίαν, ἀντί δὲ σφροσύνης ἀκολασίαν καὶ ἄνεσιν. ἔσται δ' ἴσως τοῦτο <ἔτι> μᾶλλον καὶ ἐπὶ πλέον προαχθήσεται, ἐὰν μὴ τις ἀγάγη πάλιν εἰς τοῦμφανὲς τὴν ἀτριον μουσικῆν.

негодными, поскольку каждый из используемых [в практике], вместо сдержанной [музыки она] превратилась в изнеженную, а вместо умеренной — в распущенную и разнузданную. Вероятно [в будущем] это еще больше ухудшится, если кто-нибудь не приведет отечественную музыку вновь к ясности.

Таким образом, вне зависимости от того, что собой представляет новое, заранее была известна его отрицательная оценка, поскольку согласно изложенному мнению: все приходящее и отличающееся от традиционного никогда не бывает хорошим.

Поэтому не следует удивляться, что даже такой выдающийся ученик Платона, как Аристотель, несколько иначе, но все же твердо следовал за убеждениями своего наставника в данном вопросе. Как известно, новые течения всегда возникают в профессиональном искусстве, а для Античности таким художественным форумом, на котором появлялись исключительно профессионалы высокого класса, были агоны. Следовательно, появление на этих художественных состязаниях новых средств музыкальной выразительности — естественное явление. Поэтому нет ничего удивительного в том, что Аристотель обратил на них внимание и с сожалением констатировал «причужденности и излишества агонов, которые ныне пришли на агоны» (τὰ θαυμάσια καὶ περιττὰ τῶν ἀγῶν, ἃ νῦν ἐλήλυθεν εἰς τοὺς ἀγῶνας. — *Aristot. Polit.* 1341 a 11–12).

Очевидно, этого мнения придерживалось большинство на всем протяжении античной эпохи, поскольку даже в поздних источниках провозглашается та же самая мысль: «Итак, если кто-то хочет заниматься музыкой хорошо и тщательно, пусть подражает древнему стилю» (Εἰ οὖν τις βούλεται μουσικῆ καλῶς καὶ κεκριμένως χρῆσθαι, τὸν ἀρχαῖον ἀπομιμείσθω τρόπον. — *Ps.-Plut. De mus.* 1142, § 32). По свидетельству Афиней, даже такой выдающийся теоретик музыки, как Аристоксен, также придерживался подобной точки зрения (*Athen.* XIV 632b, § 31):

Ἐπειδὴ καὶ τὰ θέατρα ἐκβεβαρβάρωται καὶ εἰς μεγάλην διαφθοράν προελήλυθεν ἢ πάνδημος αὕτη μουσική, καθ' αὐτοὺς γενόμενοι ὀλίγοι ἀναμνησκόμεθα οἷα ἦν ἡ μουσική. ταῦτα μὲν ὁ Ἀριστόξενος.

«Поскольку и зрелища [наши] оварварились и сама всенародная музыка впала в великую деградацию¹³⁵, мы, немногие, оставаясь со своими [единомышленниками], вспоминаем, какая была музыка». Это [пишет] Аристоксен.

Несмотря на то, что в сохранившихся сочинениях Аристоксена такого утверждения нет, вряд ли следует сомневаться в его достоверности. Хорошо известно, что нередко даже самые основательные теоретики музыки негативно оценивали многие явления современного им искусства¹³⁶.

¹³⁵ Безусловно, «деградация» — современный термин. Но в контексте данного фрагмента он как нельзя лучше передает значение ἢ διαφθορά.

¹³⁶ Блестящим подтверждением этого может служить серия критических выступлений против творчества М. П. Мусоргского (1839–1881 годы). Так, профессор Санкт Петербургской консерватории Н. Ф. Соловьев (1846–1916 годы) писал: «Музыка его изобилует самыми странными, постоянными диссонансами и довольно

Таким образом, как и во все последующие эпохи, абсолютное большинство сохранившихся высказываний, дошедших до нас из Античности, на стороне приверженцев традиций. А «теоретики» этого направления для обоснования своих воззрений искали примеры, подтверждающие их «правильность». Конечно, пальму первенства среди них по праву следует отдать Платону. Формируя свою концепцию «идеального государства», он максимум внимания уделял этому вопросу и образец его достойного решения видел в древнем Египте, а точнее — в собственных представлениях о нем (*Plat. Leg. II 656d–e*):

...νῦν λέγομεν ἡμεῖς, ὅτι καλὰ μὲν σχήματα, καλὰ δὲ μέλη δεῖ μεταχειρίζεσθαι ταῖς συνηθείαις τοὺς ἐν ταῖς πόλεσι νέους· ταξάμενοι δὲ ταῦτα ... ἀπέφηναν ἐν τοῖς ἱεροῖς, καὶ παρὰ ταῦτ' οὐκ ἐξῆν οὔτε ζωγράφους οὔτ' ἄλλοις, ὅσοι σχήματα καὶ ὅποι' ἄττα ἀπεργάζονται, καινοτομεῖν οὐδ' ἐπινοεῖν ἄλλ' ἄττα ἢ τὰ πάτρια, οὐδὲ νῦν ἐξεστιν οὔτ' ἐν τούτοις οὔτ' ἐν μουσικῇ ξυμπάσῃ.

...ныне мы говорим, что прекрасные [танцевальные] фигуры [и] прекрасные мелосы должны войти в обычай молодежи во всех государствах. Установив такие [правила] ... они¹³⁷ объявили [их] на культовых обрядах. На основании этого не разрешалось ни художникам, ни другим [мастерам], которые создают [танцевальные] фигуры и кое-что другое¹³⁸, выдумывать и изобретать [нечто] иное, не отечественное. И ныне не позволяется [это делать] ни в этих [искусствах], ни в музыке.

Высказанные здесь очевидные мысли являются фиксацией не только приверженности к раз и навсегда установленным художественным нормам, но и к самым худшим проявлением того, что в ретроградных кругах многих эпох понимается как проявление «патриотизма»¹³⁹. Аналогичные тенденции были найдены не только в далеком Египте, но и в эллинских государствах. Самыми яркими среди них были те, которых постоянно придерживались в тоталитарно-монархической Спарте (*Athen. XIV 632f, § 33*):

Διέτηρησαν δὲ μάλιστα τῶν Ἑλλήνων Λακεδαιμόνιοι τὴν μουσικὴν, πλείστη αὐτῇ χρώμενοι, καὶ συχνοὶ παρ' αὐτοῖς ἐγένοντο μελῶν ποιηταί. τηροῦσιν δὲ καὶ νῦν τὰς ἀρχαίας ᾠδὰς ἐπιμελῶς πολυμαθεῖς τε εἰς ταύτας εἰσὶ καὶ ἀκριβεῖς.

Лучше [всех] эллинов [старую] музыку оберегали лакедемоняне, они занимались ею очень много и постоянно у них появлялись творцы мелосов. Да и ныне они сохраняют старинные песни, усердно много занимаясь [ими] и тщательно исследуя их.

Но, несмотря на всеобщее признание важности художественных традиций, очевидно не все эллины придерживались такого направления или не столь строго следовали им, как этого требовали сформировавшиеся ретроградные эстетические принципы. Такая мысль скрытно присутствует в одном из ди-

неуклюжими переходами» (*Соловьев Н. Ф. Музыкальное обозрение // Биржевые ведомости № 38, 1873*). Ту же самую мысль высказывает музыкальный критик А. С. Фаминцын (1841–1896), утверждавший, что характерной чертой музыки Мусоргского является «нагромождение впадов и невпадов диссонансов, последовательностей квинт, гармонических и ритмических причуд всякого рода» (*Фаминцын А. С. Новые русские романсы // Музыкальный сезон № 13, 5 февраля 1869 г.*).

¹³⁷ То есть египтяне.

¹³⁸ Очевидно ὅποι' ἄττα невозможно перевести буквально.

¹³⁹ Напомню, что *retrogradus* — буквально: «шагающий назад».

алогов Платона, в котором Афинянин, обращаясь к критянину Клинию, констатирует, что «у вас и у таких [как вы]¹⁴⁰ те же самые [традиции старины] сохраняются лучше, чем у других эллинов» (παρ' ὑμῖν καὶ τοῖσδε μᾶλλον ἢ παρὰ τοῖς ἄλλοις Ἑλληνσι γίνεσθαι τὰ τοιαῦτα. — *Plat. Leg.* II 660d).

Каким же образом защитники старины считали возможным отделять подлинное, по их представлениям, искусство (то есть следующее традициям) от противоположного.

Главный эксперт в данном вопросе считал (*Plat. Leg.* II 669a–b):

...περὶ ἐκάστην εἰκόνα καὶ ἐν γραφικῇ καὶ ἐν μουσικῇ καὶ πάντῃ τὸν μέλλοντα ἔμφρονα κριτὴν ἔσεσθαι δεῖ ταῦτα τρία ἔχειν, ὃ τί ἐστὶ πρῶτον γινώσκειν, ἔπειτα ὡς ὀρθῶς, ἔπειθ' ὡς εὖ τὸ τρίτον εἴργασται τῶν εἰκόνων ἡτισοῦν ῥήμασί τε καὶ μέλεσι καὶ τοῖς ῥυθμοῖς;

...о каждом воплощении¹⁴¹ в живописи и в музыке всякий здравомыслящий истолкователь должен обладать тремя [сведениями]: прежде всего, что познается, далее — насколько правильно [оно], а затем в третьих — подтверждается ли [каждое] из воплощений в словах, мелосе и танце¹⁴².

Из предлагаемых здесь трех критериев достаточно определенно Платон высказывается только о первом и третьем, второе же выражено весьма расплывчато и на примерах, практически никак не связанных непосредственно с искусством. В основе платоновской позиции лежит вполне определенное «эстетическое кредо», развитое впоследствии Аристотелем, согласно которому главным в восприятии любого произведения искусства должно быть не удовольствие, а качество подражания (*Plat. Leg.* II 666a–b):

Ἦκιστ' ἄρα, ὅταν τις μουσικὴν ἡδονὴν φῆ κρῖνεσθαι, τοῦτον ἀποδεκτέον τὸ λόγον, καὶ ζητητέον ἥκιστα ταύτην ὡς σπουδαίαν, ... ἀλλ' ἐκείνην τὴν ἔχουσαν τὴν ὁμοίότητα τῷ τοῦ καλοῦ μῆματι.

Значит меньше всего [следует верить], когда кто-то говорит, что [нужно] судить о музыке по удовольствию [от нее]. Необходимо благосклонно выслушать это мнение и несколько не искать его [подтверждения] как чего-то важного ... но [целесообразно искать] то, что имеет подобие с воспроизведением прекрасного.

Иначе говоря, смысл знакомства с каждым результатом художественного творчества должен быть направлен на поиски соответствия каждого из воплощенных образов и ситуаций с аналогичными явлениями в реальной жизни. Безусловно, основой такого подхода служит плодотворная идея, предполагающая сознательное проведение аналогий между воспринимаемыми образами и житейской практикой. Ведь по глубокому убеждению философа (*Plat. Leg.* X 889d):

αἱ δέ τε καὶ σπουδαῖον ἄρα γεννώσι τῶν τεχνῶν, ... ὅποσαι τῇ φύσει ἐκόινωσαν τὴν αὐτῶν δίναμιν.

достоинное в искусствах создают [только] те ... насколько много их талант действует совместно с природой.

¹⁴⁰ В опубликованном русском переводе сочинения Платона — «и у лакедемонян» (*Платон. Законы. С. 126*). Хотя в тексте Платона этого нет, вполне возможно, что философ подразумевал именно спартанцев.

¹⁴¹ Поскольку в данном случае ἡ εἰκὼν подразумевает не только «изображение» (ведь речь идет также и о музыке), это существительное переведено как «воплощение».

¹⁴² О слове ὁ ῥυθμός в значении «танец» см. гл. III, § 1.

Конечно, под ἡ φύσις («природа») здесь подразумевается реальная действительность, откуда искусство заимствует создаваемые им образы. Однако такому процессу подражания природе мешают, как ни странно, те же самые создатели художественных произведений (*Plat. Leg. II 669d*):

Ποιηταὶ δ' ἀνθρώπινοι σφόδρα τὰ τοιαῦτα ἐμπλέκοντες καὶ συγκυκλώντες ἀλόγως γέλωτ' ἂν παρασκευάζοιεν τῶν ἀνθρώπων. — Ведь творческие люди сильно запутывают такие [вещи] и неразумно смешивают [их], вызывая смех людей.

Значит, сами художники, поэты и музыканты как авторы художественных произведений представляют собой преграду, мешающую достойному воплощению природы в искусстве. Совершенно очевидно, что под «творческими людьми» здесь понимаются художники, не идущие по традиционному пути.

Однако вне поля платоновской аналитики осталась важная и своеобразная в каждом из искусств методика оценки подражания. Она, в свою очередь, зависит от целой гаммы особенностей восприятия любого из читателей, зрителей и слушателей. Например, в «словесных» искусствах (то есть в поэзии и в различных жанрах литературы) или в живописи достоинства или недостатки подражания выявляются посредством сравнений реальных типажей с описанными или изображенными. В музыке же определение достоверности или несхожести с житейскими прототипами осуществляется серией совершенно иных способов. Даже если речь идет о песнопении, где основные образы представлены также и словами, они воспринимаются вместе с музыкальным материалом. А мнение о том, насколько они соответствуют образам, заявленным в тексте, зависит от многих составляющих. Прежде всего это уровень общего музыкального развития, поскольку подсознательно осуществляется сопоставление данной музыки со всем комплексом сохраняющихся в музыкальной памяти других звуковых образцов. Кроме того, не последнюю роль играет в этом сложном процессе художественное качество музыки, к которой прежде приобщался слушатель. Ведь от этой стороны слухового воспитания зависит оценка, возникающая при знакомстве с новым «подражанием». Если же сюда добавить важность уровня профессионального исполнения слушаемой музыки, то станет ясно, что перечисленные трудности — лишь часть сложнейших задач, решение которых необходимо при восприятии новых музыкальных произведений. Естественно, все еще больше усложняется при слушании инструментального произведения, лишённого словесно представленных образов. В этом случае отсутствует даже выраженный словом ориентир, являвшийся исходным пунктом анализа вокально-инструментального произведения. Именно из-за многогранности и сложности подсознательно проходящего аналитического процесса зависит конечный результат восприятия образцов музыкального искусства.

Платон же, высказав справедливую кардинальную идею о «подражании», не подозревал, сколько трудностей каждому музыкальному восприятию предстоит пройти, чтобы ее реализовать. Очевидно догадываясь об этом, он пришел к выводу, сформулированному в следующих словах: «Та Муза прекрасная, которая услаждает самых лучших и достаточно образованных» (ἐκείνην εἶναι Μοῦσαν καλλίστην, ἥτις τοὺς βελτίστους καὶ ἰκανῶς πελαιδευμένους τέρει. — *Plat. Leg. II 658e–659a*). Обращая внимание на «образованных» слушателей, он подразумевал прошедших соответствующий

путь музыкального воспитания (не профессионального, а «любительского») на художественно полноценных образцах. Поэтому он возмущался, когда во время агонев «ныне сицилийский и италийский закон дают большинству зрителей [право] голосованием определить победителя» (ὁ Σικελικός τε καὶ Ἴταλικὸς νόμος ἄνθρωποις, τῷ πλείοντι τῶν θεατῶν ἐπιτρέπων καὶ τὸν νικῶντα διακρίνων χειροτονίαις. — *Plat. Leg.* II 659b). По его глубокому убеждению, это должна была делать не масса слушателей, а те, кто благодаря своей подготовке мог безошибочно указать на хорошее и плохое. Конечно, сам Платон под «хорошим» понимал традиционное, а под «плохим» — новое. Как показывает текст многих его сочинений, аналогичные вкусы должны были быть у тех, кого он называл «образованными».

Платон был не единственным приверженцем столь строгого «сбережения» традиционной музыки и столь же яростной критики в адрес всего нового. Но наиболее последовательно и достаточно широко изложенная «концепция ретроградности» дошла до нас именно в его наследии. Абсолютное большинство авторов грекоязычных источников, затрагивающих эту проблему, меньше обращаются к ней, но не противоречат воззрениям Платона (некоторые из них были приведены выше). Есть также все основания считать, что и в Древнем Риме в данном вопросе принципиально ничего не изменилось. Чтобы убедиться в этом, достаточно обратиться к наследию другого интеллектуального мыслителя Античности — римлянина Марка Туллия Цицерона, являющегося последователем Платона в методах воздействия музыки на молодежь (*Cic. De leg.* II 38):

Adsentior enim Platoni nihil tam facile in animos teneros atque mollis influere quam varios canendi sonos, quorum dici vix potest quanta sit vis in utramque partem.

Ведь я согласен с Платоном в том, что ничто не действует столь легко на молодые и нежные души, как разнообразные звуки музыки¹⁴³, и едва ли можно сказать насколько [велика их] сила в ту и другую сторону¹⁴⁴.

Последняя фраза этого фрагмента указывает на трудности, стоявшие перед Цицероном при определении положительного или отрицательного влияния музыки на молодых людей, а отсюда и оборот речи: *in utramque partem* — «в ту и другую сторону». Как мы уже видели¹⁴⁵, Платон также затруднялся однозначно оценить воздействие музыки.

Кроме того, Цицерон, подобно Платону, откровенный поклонник традиционного искусства, восхищался теми элинами, которые его придерживались: «сохранять древний вокальный стиль¹⁴⁶ — это отличало многих граждан в Греции» (*civitatumque hoc multarum in Graecia interfuit, antiquom vocum conservari modum.* — *Ibid.*). Конечно в сочинениях Цицерона нет длительных платоновских экскурсий в область музыкальной эстетики, так как он плохо разбирался в этой теме, но ретроградная направленность его мышления не вызывает сомнений. Что же касается других граждан Римской империи, то нет никаких серьезных свидетельств, что кто-то из них

¹⁴³ Как известно, глагол *cano* обладает достаточно широкой семантической амплитудой — от «петь» и «звучать» до «играть» и «музичировать».

¹⁴⁴ Подразумевается положительное и отрицательное влияние музыки.

¹⁴⁵ См. гл. VII, § 1.

¹⁴⁶ В опубликованном русском переводе — «древний размер напевов» См.: Цицерон. О законах. Перевод В. О Горенштейна // Цицерон. Диалоги. О государстве. О законах. М., 1966. С. 102.

занимал противоположную позицию¹⁴⁷. Все говорит о том, что платоновские воззрения были здесь самыми популярными на протяжении всей античной эпохи¹⁴⁸.

Следует также отметить, что Платон относился к тем философам, которые стремились воплощать свои идеи в жизнь. Это подтверждают не только известные его контакты с тираном Сиракуз Дионисием Младшим (347–344 годы до н. э.), с помощью которого он намеревался реализовать свои воззрения. В его сочинении «Законы» в помощь владыкам Древнего Мира представлены важнейшие особенности того государства, которое, по мнению автора, должно воплотить в себе наилучшее политическое устройство. Среди прочего здесь рассматриваются взаимоотношения государства и музыкального искусства. Представленные в тексте соображения крайне важны не только для музыкального антиковедения, но и вообще для истории музыки, поскольку часть из них нередко реализовывалась много столетий спустя в новоевропейской жизни. А для текущего раздела данной монографии подобные материалы интересны тем, что в них более подробно освещается платоновское понимание проблемы старого и нового в художественном творчестве.

Основополагающая позиция Платона по этому поводу высказана им совершенно ясно (*Plat. Leg. VII 800a*):

τὸ δ' οὖν δόγμα περὶ αὐτοῦ τοῦτ' ἔστω
παρὰ τὰ δημόσια μέλη τε καὶ ἱερά καὶ
τὴν τῶν νέων ξύμπασαν χορείαν μηδεὶς
μᾶλλον ἢ παρ' ὄντινον ἄλλον τῶν νόμων
φθειγγέσθω μηδ' ἐν ὀρχήσει κινεῖσθαι.

Да будет об этом такое правило: пусть больше никто не изменяет [ничего] в отношении народных и священных мелосов, и [то же самое нужно сказать] относительно другого [жанра] — номов, [которые] должны распеваться и [воплощаться] в танце.

Чтобы эта идея была введена в практику, предлагается весьма странный для философа метод (*Plat. Leg. VII 801d*):

Τὸν ποιητὴν παρὰ τὰ τῆς πόλεως νόμιμα
καὶ δίκαια ἢ καλὰ ἢ ἀγαθὰ μηδὲν ποιεῖν
ἄλλο, τὰ δὲ ποιηθέντα μὴ ἐξεῖναι τῶν ἰδι-
ωτῶν μηδενὶ πρότερον δεῖκνόναι, πρὶν ἂν
αὐτοῖς τοῖς περὶ ταῦτα ἀποδεδειγμένοις
κριταῖς καὶ τοῖς νομοφύλαξι δειχθῆ καὶ
ἀρέσῃ· σχεδὸν ἀποδεδειγμένοι εἰσὶν ἡμῖν
οὗς εἰλόμεθα νομοθέτας περὶ τὰ μουσικὰ
καὶ τὸν τῆς παιδείας ἐπιμελητὴν.

Автор не должен создавать [ничего] другого, [то есть] вопреки законным и установленным требованиям государства, а также [наперекор незаконным представлениям] о прекрасном или благородном. Созданное [им] не разрешается показывать простым людям прежде, чем он представит [сочиненное] и удовлетворит самих принимающих, которых мы назначим из законодателей и руководителей образования.

Иначе говоря, творчество любого автора должно быть под постоянным контролем государственных чиновников. Далее Платон дает совет чиновникам, что следует выбирать из представленного поэтом, композитором или хореографом (*Plat. Leg. VII 802a*):

¹⁴⁷ В следующем параграфе этот вывод будет подтвержден сравнительным сопоставлением событий, отражающих преследование «авангардистов» в Элладе и Риме.

¹⁴⁸ Многие доказательства этого приводятся при дальнейшем изложении материала данной главы.

τὰς δὲ ᾠδὰς τε καὶ ὀρχήσεις οὕτωςι
χρῆ καθίστασθαι· πολλὰ ἔστι παλαι-
ῶν παλαιὰ περὶ μουσικῆ καὶ καλὰ ποι-
ήματα, καὶ δὴ καὶ τοῖς σώμασιν ὀρχήσεις
ὡσαύτως, ὧν οὐδεὶς φθόνος ἐκλέξασθαι
τῇ καθισταμένη πολιτείᾳ τὸ πρέπον καὶ
ἀρμόττον.

Однако, хорошо понимая, что он не всегда сможет снабдить советами и рекомендациями таких чиновников, Платон формирует у них представление о том, по каким критериям можно назначить специальных экспертов (*Plat. Leg. VII 802a–b*):

δοκιμαστὰς δὲ τούτων ἐλομένους τὴν
ἐκλογὴν ποιείσθαι μὴ νεωτέρους πεντή-
κοντα ἐτῶν, καὶ ὃ τι μὲν ἂν ἰκανὸν εἶ-
ναι δόξη τῶν παλαιῶν ποιημάτων, ἐγ-
κρίνειν, ὃ τι δ' ἂν ἐνδεὲς ἢ τὸ παράπαν
ἀντεπιτήδειον, τὸ μὲν ἀποβάλλεσθαι
παντάπασι. τὸ δ' ἐπαναρόμενον ἐπιρ-
ρυθμίζειν, ποιητικοὺς ἅμα καὶ μουσικοὺς
ἄνδρας παραλαβόντας, χρωμένους αὐτῶν
ταῖς δυνάμεσι τῆς ποιήσεως, ταῖς δὲ
ἡδοναῖς καὶ ἐπιθυμίαις μὴ ἐπιτρέποντας
ἀλλ' ἢ τιςιν ὀλίγαις.

Знакомство с этим отрывком показывает, что предлагается даже из древних сочинений уничтожать все «недостойное», а требующее улучшения — исправлять. Известно, что во все эпохи первая из подобных акций приводила к полному уничтожению памятников культуры, а вторая способствовала искаженному представлению о прошлом. Но самое интересное изложено в конце фрагмента: оказывается, даже экспертам, назначенным для наблюдения за деятелями искусства, также нельзя полностью доверять. Они должны быть под постоянным присмотром, поскольку их «чувства и влечения» не ограждены от влияния искусства, признанного государством вредным. Если бы создатели всех «вертикалей власти», от Средневековья до наших дней, знали, что среди их предшественников был знаменитый Платон, то они гордились бы историей своей деятельности.

Песнопения и танцы следует устанав-
ливать так: существует много арха-
ичных [даже] среди древних¹⁴⁹ [сочи-
нений], связанных с музыкой (и [это]
прекрасные сочинения) и таким же
образом [обстоит дело] с танцем¹⁵⁰.
Ничто не мешает выбрать из них [не-
что] подобающее и соответствующее
организующемуся государству.

Для этого будут выбраны эксперты
не моложе 50 лет. [Их задача] — до-
пустить [к использованию только] то,
что по [их мнению] пригодно из древ-
них сочинений, и отбросить прочь не-
достойные либо вовсе неприглядные,
а несовершенные¹⁵¹ [сочинения] —
исправить. [Для этого] привлекают
специалистов одновременно поэтиче-
ского и музыкального [направлений
и] используют возможности их [по-
знания] творчества, но не доверяют
их чувствам и влечениям, [исключая
лишь] некоторые немногие [случаи]).

¹⁴⁹ В опубликованном русском переводе — «древних сочинений старых поэтов» (Платон. Законы. С. 281). Совершенно очевидно, что здесь речь идет не только о поэтах, сочинителях стихов, но также и о композиторах, «положивших на музыку» эти стихи. Кроме того, *παλαιῶν παλαιά* подразумевает «самые древние среди древних». А это несколько меняет направленность содержания, так как предполагает, что автор текста имел в виду самые ранние среди сохранившихся древних песнопений.

¹⁵⁰ Буквально: «с танцем для тела».

¹⁵¹ Конечно, такая семантика глагола *ἐπαναρέω* («уничтожать», «разрушать») не зарегистрирована. Однако, как представляется, в данном фрагменте причастие от данного глагола использовано именно в таком смысле, поскольку в противном случае оно не могло бы появиться в связи с *ἐπιρρυθμίζω* («исправлять», «улучшать»).

Однако «вершиной» платоновской государственной концепции музыкального искусства по всем показателям должна считаться следующая идея философа (*Plat. Ion.* 536b–c):

καὶ ἐπειδὴν μὲν τις ἄλλου τοῦ ποιητοῦ ᾄδῃ, καθεύδεις τε καὶ ἀπορεῖς ὅ τι λέγῃς, ἐπειδὴν δὲ τούτου τοῦ ποιητοῦ φθέγγεταιί τις μέλος, εὐθὺς ἐγρήγορας καὶ ὀρχεῖται σου ἢ ψυχὴ καὶ εὐπορεῖς ὅ τι λέγῃς.

Когда кто-то поет [сочинение] другого автора, ты находишься в неведении¹⁵² и недоумеваешь, что сказал бы ты [о нем]. А когда зазвучит какой-то мелос [самого] этого автора [в его исполнении], ты сразу начинаешь реагировать¹⁵³, душа твоя трепещет¹⁵⁴, и проясняется то, что ты мог бы сказать [об этом сочинителе].

Вряд ли нужен здесь комментарий, поскольку цель, выраженная в тексте, абсолютно ясна: идеи и образы, озвученные в произведении, механически переносятся на нравственные идеалы автора, и тогда становится ясно, что он собой представляет как гражданин государства. Если же это произведение исполняется другим музыкантом, то можно ошибиться и перенести сформировавшееся представление на любого интерпретатора. Поэтому Платон склонен признать более целесообразным авторское исполнение, что также полностью соответствует традициям древнего синкретического искусства, приверженцем которого он был. Конечно, процитированный фрагмент можно толковать несколько иначе и рассматривать его как неточное описание ситуации, при которой исполнитель своей трактовкой видоизменяет авторский замысел. Такое понимание данного отрывка было бы допустимо при отсутствии материалов о всех взглядах Платона на искусство. Однако приведенный фрагмент только добавляет к ним еще одну черту, вряд ли характерную для мышления философа, а скорее — для следователя.

Можно привести еще много подобных свидетельств «государственного подхода» Платона к искусству. Но здесь целесообразно ограничиться лишь итогами, к которым, по его мнению, должно прийти общество при реализации платоновского плана огосударствления художественного творчества. Ведь, по замыслу философа, «наблюдению» должны подвергаться все искусства, и в том числе музыка и танец (*Plat. Leg.* VII 816 c–d):

...δεῖ τὸν μὲν νομοθέτην ἐξηγεῖσθαι τύποις, τὸν δὲ νομοφύλακα ζητεῖν τε καὶ ἀνερευνησάμενον, μετὰ τῆς ἄλλης μουσικῆς τὴν ὄρχησιν συνθέντα καὶ νείμαντα ἐπὶ πάσας ἐορτὰς τῶν θυσιῶν ἐκάστη τὸ πρόσφορον, οὕτω καθιερώσαντα αὐτὰ πάντα ἐν τάξει τοῦ λοιποῦ μὴ κινεῖν μηδὲν μῆτη ὀρχήσεως ἐχόμενον μῆτη ᾄδῃς,

Законодатель должен направить [на создание определенных танцевальных] форм, а страж законов найти и сделать проверяемым [все связанное с этим]. Затем, соединив танец со всей [подходящей] музыкой, [он обязан] с пользой распределить [то, что получилось] по всем празд-

¹⁵² Глагол καθεύδω (буквально: «спать», «бездействовать») употреблен здесь метафорически (об этом см. LS. P.852) и обозначает некую пассивность при восприятии художественного произведения, обусловленную не столько безразличием, сколько трудностью соотнесения данного сочинения, принадлежащего другому автору, с исполнителем, который в сознании зрителя-слушателя не ассоциируется с данным опусом.

¹⁵³ Буквально: «бодрствовать».

¹⁵⁴ Дословно: «танцует».

ἐν ταῖς δ' αὐταῖς ἡδοναῖς ὡσαύτως τὴν αὐτὴν πόλιν καὶ πολίτας διάγοντας, ὁμοίους εἰς δύναμιν ὄντας, ζῆν τε καὶ εὐδαμόνως.

никам для жертвоприношений. Так, объявив все это¹⁵⁵ неизбежным, чтобы никогда ничего не менять ни в танце, ни в песнопении, чтобы то же самое государство и его граждане придерживались одних и тех же развлечений¹⁵⁶, по возможности оставляя [их] неизменными, [и] проводили жизнь хорошо и счастливо.

Представляется, что после таких слов наш современник должен был бы встать и спеть гимн во славу государства. Но, к счастью, несмотря на все преграды (в том числе и государственные), искусство развивается по своим законам, обусловленным исторической эволюцией музыкального мышления. Поэтому изучение взаимодействия «старого» и «нового» на всех этапах развития — одна из важнейших задач искусствознания. Особенно она важна для установления параметров художественного языка, зарождающегося в «старых» формах искусства и служащих импульсом для возникновения новых средств выразительности.

К сожалению, столь глубокое проникновение в специфику античной музыки по многим известным причинам пока затруднено. Поэтому зачастую приходится ограничиваться регистрацией и анализом лишь внешних проявлений подобных тенденций, которые сами по себе весьма сложны. Во всяком случае, становится ясно, что ретроградная концепция Платона не что-то необычное для Античности, а наоборот — комплекс общераспространенных представлений о «старом» и «новом», зафиксированных историей. Чтобы в этом убедиться, остается только познакомиться с тем, как осуществлялись эти контакты традиционного и новаторского не теоретически, а на практике.

§ 7

Первые европейские авангардисты

Источники сохранили достаточно много свидетельств, отражающих положение новаторов музыкального искусства в античном обществе и их отношения с государством. Благодаря Плутарху (*Plut. Inst. Lac.* 238c, § 17) до нас дошло сообщение из истории Спарты, касающееся выступлений выдающихся древнеэллинских кифародов Терпандра Лесбосского (VII век до н. э.)¹⁵⁷ и Тимофея Милетского (V век, до н. э.)¹⁵⁸:

Εἰ δὲ τις παραβαίνει τι τῆς ἀρχαίας μουσικῆς, οὐκ ἐπέτρεπον· ἀλλὰ καὶ τὸν Τέρπανδρον ἀρχαϊκώτατον ὄντα καὶ ἄριστον τῶν καθ' ἑαυτὸν κιθαρῳδῶν καὶ τῶν ἡρωικῶν πράξεων ἐπαινέτην, ὅμως οἱ ἔφοροι ἐζημίωσαν καὶ τὴν κιθάραν

Если некто нарушал что-то в древней музыке, [то это] не допускалось. Даже древнейшего Терпандра и самого по себе наилучшего из кифародов, прославителя героических деяний, тем не менее эфоры¹⁵⁹ наказали,

¹⁵⁵ Буквально: «их всех по порядку».

¹⁵⁶ Дословно: «удовольствиями».

¹⁵⁷ О нем см. гл. II, § 3; гл. III (passim); гл. IV, § 1–3.

¹⁵⁸ О нем см. гл. III, § 1.

¹⁵⁹ «Эфор» (ὁ ἔφορος — «хранитель», «правитель») — должность государственного чиновника, функции которого менялись в различные исторические периоды. Не путать с историком IV века до н. э. Эфором (см. гл. III, сноску 20).

αὐτοῦ προσελαττάλευσαν φέροντες, ὅτι μίαν μόνην χορδὴν ἐνέτεινε περισσοτέραν τοῦ ποικίλου τῆς φωνῆς χάριν· μόνα γὰρ τὰ ἀπλούστερα τῶν μελῶν ἐδοκίμαζον. Τιμοθέου δὲ ἀγωνιζομένου τὰ Κάρνεια, εἰς τῶν ἐφόρων μάχαιραν λαβὼν ἠρώτησεν αὐτόν, ἐκ ποτέρου τῶν μερῶν ἀποτέμη τὰς πλείους τῶν ἑπτὰ χορδῶν.

пригвоздив его кифару [к позорному столбу]¹⁶⁰, потому что он натянул [на нее] для разнообразия звучания только одну лишнюю струну. Они же считали достойными лишь простые из мелосов. Но когда Тимофей соревновался на Карнеях¹⁶¹, один из эфоров, взяв жертвенный нож, спросил его: с какой из сторон [инструмента] отрезать те, которые превышают семь струн.

Каждого, знакомящегося с изложенной здесь информацией, не может не удивить поведение государственных чиновников, которые посчитали необходимым удалить «лишние» струны с кифары Терпандра и Тимофея. При желании осмыслить этот, на первый взгляд кажущийся странным, факт, необходимо учитывать многие обстоятельства. Прежде всего, нам неизвестно, через сколько «рук» прошло это сообщение, прежде чем оно достигло сочинения Плутарха. Совершенно очевидно, что это был не простой длительный путь, на котором могли произойти самые разные перипетии. Скорее всего, оно дошло до нас достаточно искаженным (дальнейшее изложение аналогичных фактов подтвердит такое предположение). Кроме того, нужно учитывать, что увеличение количества струн инструмента, в сознании тех, кто не знаком даже с «азбукой» инструментоведения, создает более широкие технические и художественные возможности. В действительности же такое допущение возможно только для того периода развития, когда не инструменты Терпандра и Тимофея делали первые шаги, а их далекие предки. Тогда еще не был известен феномен «деления струны», и музыканты использовали только один «основной» звук каждой из струн. В результате трехструнный инструмент способен был издавать лишь три звука, четырехструнный — четыре и т. д. Условно этот этап можно назвать «доисторической эпохой», являвшейся неким прологом к развитию инструмента.

Если эти сведения сопоставить с процитированным сообщением из сочинения Плутарха и допустить невозможное, что два выдающихся кифарода Древней Эллады сопровождали свое пение столь примитивными инструментами, то получается невероятной удивительная ситуация: Терпандр расширил возможности своего семиструнного инструмента добавлением одной струны¹⁶², то есть одним «лишним» звуком, а Тимофей добавил десятую и одиннадцатую¹⁶³. Это и вызвало столь радикальную реакцию чиновников.

Ни для кого не является секретом, что источники, описывающие деяния пифагорейцев в период с VI по IV век до н. э., совершенно очевидно

¹⁶⁰ К сожалению, глагол *προσελαττάλεύω* («пригвозждать», «приколачивать», «вешать на гвоздь») без уточнения ничего не говорит нашему современнику. Поэтому каждый переводчик трактует текст в этом месте по-своему. Так, например, в опубликованном русском переводе сказано: «...его кифару пробили гвоздями» (*Плутарх. Древние обычаи спартанцев*. Перевод М. Н. Ботвинника // *Плутарх. Застольные беседы*. М., 1990. С. 333).

¹⁶¹ О празднествах, известных как «Карнеи» (τὰ Κάρνεια), см. гл. VIII, § 2, а также том. I, гл. V, сноску 169.

¹⁶² См. разделы, указанные в сноске 157.

¹⁶³ См. разделы, указанные в сноске 158.

свидетельствуют о том, что метод «деления струны» (*κατατομή τῆς χορδῆς*) им был не только хорошо известен, но и лежал в основе созданного ими знаменитого учения об интервалах, которое стало фундаментом новоевропейской теории музыкальной акустики¹⁶⁴. Кроме того, в истории музыкознания хорошо известно: прежде чем какой-то артефакт попадает в музыкознание, он длительный период бытует в художественной практике. Значит, все говорит о том, что «деление струны» было хорошо известно уже в VII веке до н. э., и, естественно, выдающееся искусство Терпандра (не говоря уже о более позднем Тимофее) не могло ограничиться инструментом с семью однопозвучными струнами.

Эти данные подтверждают два упомянутых важных вывода. Во-первых, у истоков обсуждаемого сообщения стояли люди, весьма далекие от музыкальной практики. Во-вторых, в процессе его многовековой передачи «из рук в руки» многие важные детали информации исчезли. Однако молва об отрезанных струнах распространялась не только на Спарту. В другом источнике об этом событии сообщается так (*Ps.-Plut. De mus. 1144, § 37*):

Ἄργειους μὲν γὰρ καὶ κόλασιν ἐπιθειναί ποτέ φασι τῇ εἰς τὴν μουσικὴν παρανομίᾳ, ζημιῶσαι τε τὸν ἐπιχειρήσαντα πρῶτον τοῖς πλείοσι τῶν ἐπὶ τὰ χρῆσασθαι παρ' αὐτοῖς χορδῶν καὶ παραμιξολυδιάζειν ἐπιχειρήσαντα.

Говорят, что аргосцы некогда установили обрезание [струн] за беззаконие в музыке и покарали того, кто первый среди них стремился использовать более семи струн [на инструментах], и того, кто пытался плохо музицировать по-смешаннолидийски.

Прежде всего, необходимо обратить внимание на терминологию данного сообщения, которая поможет лучше понять его содержание. Сам факт экзекуции в источнике так и называется «обрезание» (ἢ κόλασις)¹⁶⁵. Термин же переведенный как «плохо музицировать по-смешаннолидийски» представляет собой достаточно сложное образование, выраженное глаголом *παραμιξολυδιάζειν*. В его основе лежит соединение глагола *λυδίζω* («подражать лидийцам») и *μιζο* — производного от глагола *μίγνυμι* («смешивать»). К этим основным составляющим добавлена приставка *παρα*, указывающая в данном случае на «отклонение» от того, что получилось в результате комбинации двух предыдущих слов¹⁶⁶: «плохо музицировать

¹⁶⁴ Подробнее об этом см. том I, гл. VI, § 2–4.

¹⁶⁵ Автор опубликованного русского перевода этого источника, очевидно, обеспокоенный тем, что буквальный перевод «обрезание» может вызвать нежелательные ассоциации с известной операцией религиозных иудеев и мусульман, представил этот фрагмент иначе. Согласно его переводу, аргосцы «наложили взыскание и покарали» (*Плутарх. О музыке. С. 77*). Приблизительно так же поступил и Э. Баркер в английском переводе: *once laid down a penalty (Barker GMW. O. P. 244)*. В действительности же по-древнегречески термин, подразумевающий указанную операцию, происходит не от глагола *κολάζω* (как у Псевдо-Плутарха в процитированном фрагменте), а от *περιτέμνω* («обрезать»). Поэтому в Септуагинте (*lat. Septuaginta [interpretes]*, греч. Ἐβδομήκοντα) упоминаются (Ἱερεμίας. 9, 25) *περιτετέμνοι* («обрезанные»), а в византийском церковном обиходе 1 января отмечается ἡ Περιτομή τοῦ Κυρίου ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ («Обрезание Господа нашего Иисуса Христа»).

¹⁶⁶ На этом основании Э. Баркер перевел этот термин как «modulate into Mixolydian» (*Barker GMW. O. P. 244*). Однако такое толкование неприемлемо по двум причинам. Во-первых, проанализированный составной греческий термин *παραμιξολυδιάζειν* предполагает не ввод в смешаннолидийский, а наоборот — отклонение от него. Во-вторых, в античных источниках модуляция в какое-либо иное образование

по-смешаннолидийски»¹⁶⁷. Итак, Аргос также принял на вооружение метод «обрезания» струн как важное средство борьбы с «музыкальным инакомыслием».

Это легко подтвердить и другими свидетельствами подобного рода. Среди инструментов, подлежащих «обрезанию», оказался и тот, который принадлежал знаменитому кифароде V века Фриниду (*Suid. Lex. s. v.*):

Φρῦνις, κιθαρωδός, Μιτυληναῖος· ὅς ἐδόκει πρῶτος κιθαρίσαι παρ' Ἀθηναίοις, καὶ νικῆσαι Παναθηναῖα ἐπὶ Καλλίου ἄρχοντος, ἦν δὲ Ἀριστοκλείδου μαθητής. ὁ δὲ Ἀριστοκλείδης τὸ γένος ἦν ἀπὸ Τερπάνδρου· ἦκμασε δὲ ἐν τῇ Ἑλλάδι κατὰ τὰ Μηδικά, εὐδόκιμος κιθαριστής.

Фринид, кифарод, митиленец, который считался первым кифаристом у афинян и победителем на Панафинеях при архонте Каллии. Он был учеником Аристоклида¹⁶⁸, а Аристоклид — родом от Терпантра. А процветал он, [как] знаменитый кифарист, в Элладе во время мидийских [войн]¹⁶⁹.

Из этого сообщения следует, что Фринид, будучи кифародом, считался также выдающимся кифаристом, то есть был известен не столько как певец, аккомпанирующий себе на кифаре, а как выдающийся кифарист, чем и прославился, став победителем на одном из самых знаменитых художественных конкурсов. Более того, в источнике он характеризуется как продолжатель традиций Терпантра, что не должно было вызывать восторга у государственных чиновников, подвергнувших музыканта наказанию. Не из-за следования ли творческим традициям Терпантра с Фринидом произошло фактически то же самое? «Эфор Экпреп, отрезав тесло¹⁷⁰ у музыканта Фринида две [струны] из девяти, сказал: “Не извращай музыку”» (Ἐκπρέπης ἔφορος Φρῦνιδος τοῦ μουσικοῦ σκεπάρνῳ τὰς δύο τῶν ἐννέα ἐξέτεμεν, εἰπὼν “μὴ κακοῦργεῖ τὴν μουσικὴν”). — *Plut. Aropt. 220c*). Таким образом, репрессии со временем усиливаются, что обусловлено, очевидно, более радикальными действиями музыкантов-авангардистов. Действительно, если в представлении государственных чиновников новаторство проявлялось в увеличении струн инструментов, то по их логике композиторы-модернисты должны были постоянно добавлять струны. Несмотря на всю наивность такого взгляда на проблему новаторства, он был широко распространен и поэтому источники «поддерживают» его новыми доказательствами, и, как мы видим, у Фринида отрезают уже не одну, а две струны.

Но в сознании тех, кто был далек от непосредственной музыкальной практики, все эти преследования не остановили новаторов. Они были убеждены, что, несмотря на «антиструнные репрессии» и вопреки давно описанному пифагорейцами методу «деления струн» (о котором музыканты-исполнители знали задолго до пифагорейцев), авангардисты игнорируют все и постоянно стремятся во что бы то ни стало увеличивать количество струн. А самым радикальным в этом отношении оказался Тимофей Милет-

обозначается хорошо известным и вполне определенным термином ἡ μεταβολή («модуляция»), который отсутствует в данном тексте.

¹⁶⁷ О смешаннолидийском стиле см. гл. VII, § 4.

¹⁶⁸ Об этом музыканте других сообщений не сохранилось.

¹⁶⁹ Имеются в виду греко-персидские войны, которые с перерывами продолжались с 499 по 449 год до н. э.

¹⁷⁰ «Тесло» — древний плотницкий ручной инструмент, напоминающий по внешнему виду топор.

ский (Τιμόθεος ὁ Μιλήσιος)¹⁷¹, — выдающийся древнеэллинический *кифарод* V века до н. э., который в энциклопедии «Суда» представлен так (*Suid. Lex. S. v.*)¹⁷²:

Τιμόθεος, Θερσάνδρου, ἢ Νεομούσου, ἢ Φιλοπόλιδος, Μιλήσιος, λυρικός ὅς τὴν δεκάτην καὶ ἑνδεκάτην χορδὴν προσέθηκε, καὶ τὴν ἀρχαίαν μουσικὴν ἐπὶ τὸ μαλακώτερον μετήγαγεν.

Тимофей Милетский, сын Терсандра, или Неомуса, или Филополида, лирник, который добавил десятую и одиннадцатую струны [к лире] и направил древнюю музыку к большей изнеженности.

Хотя здесь упоминается не кифара, а лира, принципиально ничего не меняется. Поэтому по сообщению древних историков добавление столь большого количества струн, естественно, не могло привести ни к чему другому, как только к ухудшению музыки. А поскольку, по сложившимся представлениям, главный результат музыкального воспитания — укрепление мужественности и героизма, то естественно, что плохая музыка должна была способствовать «расслабленности» и «изнеженности»¹⁷³. Поэтому нужно было ожидать, что государство не оставит такого «безобразия» без внимания и безжалостно расправится с авторами подобных нововведений. Действительно, так и случилось.

Боэций в своем знаменитом трактате «De institutione musica» приводит не сообщения историков, а подлинный эпиграфический памятник, содержащий текст правительственного постановления на дорийском диалекте. Исследователи датируют его II веком до н. э.¹⁷⁴, хотя события, описываемые в нем, по принятой ныне хронологии, должны датироваться V или началом IV века до н. э. Более того, в рукописях «De institutione musica» текст постановления дается прописными буквами¹⁷⁵, а это свидетельствует, что в протограф трактата Боэция он был скопирован непосредственно из памятника (*Boet. De instit. mus. I 1*)¹⁷⁶:

¹⁷¹ Милет (Μίλητος) — город на северном побережье Крита. Об этом музыканте уже упоминалось: см. гл. I, § 4; гл. III, § 1.

¹⁷² Одна фраза из этой статьи «Суда» уже приводилась (см. гл. III, § 1).

¹⁷³ Эта ирония не должна восприниматься как нечто порочащее древние представления об эволюции музыки. Она лишь регистрирует, насколько изменились за двадцать пять столетий воззрения не только на данную проблему, но и на многие другие.

¹⁷⁴ *Timotheos. Die Perser. Aus einem Papyrus von Abusir im Auftrage der deutschen Orientgesellschaft. Herausgegeben von Ulrich von Wilamowitz-Möllendorf. Leipzig, 1903. S. 70.*

¹⁷⁵ Согласно свидетельству издателя трактата Боэция — Г. Фриедляйну, это, в основном две рукописи X века из Парижской Национальной библиотеки (*Codex Parisinus 7181* и *Codex Parisinus 7200*) и три рукописи XI столетия из Мюнхенской городской библиотеки (*Codex Monacensis 6361*, *Codex Monacensis 18478*, *Codex Monacensis 18480*). См.: *Boetii A. M. T. S. De institutione arithmetica libri duo. De institutione musica libri quinque accedit geometria quae fertur Boetii*, ed. G. Friedlein. Leipzig, 1867. P. 175–177).

¹⁷⁶ Как установлено исследователями, текст этого памятника либо первоначально содержал ошибки, либо они появились впоследствии, в рукописной жизни трактата Боэция. Здесь он цитируется со всеми исправлениями, сделанными в свое время выдающимся немецким филологом У. Виламовицем-Мёллендорфом (1848–1931) См.: *Wilamowitz-Möllendorff U. Timotheos. Die Perser, aus einem Papyrus von Abusir. Leipzig, 1903. S. 70–71.*

...Τιμόθεορ ὁ Μιλῆσιορ παραγηνόμενορ ἀττὰν ἀμετέραν πόλιν τὰμ παλαιὰν μῶαν ἀτιμάσδη καὶ τὰν διὰ τὰν ἑπτὰ χορδῶν κιθάρισιν ἀποστρεφόμενορ πολυφωνίαν εἰσάγων λυμαίνεται τὰρ ἀκοὰρ τῶν νέων, διὰ τε τὰρ πολυχорδίαι καὶ τὰρ καινότεατορ τῶ μέλιωρ.

ἀγεννή καὶ ποικίλιαν ἀντὶ ἀπλόαρ καὶ τεταγμέναρ ἀμφιέννυται τὰν μῶαν, ἐπὶ χρώματορ συνιστάμενορ τὰν τῶ μέλιωρ διασκευὰν ἀντὶ τὰρ ἑναρμονίω [ἀπολελυμένα τε ποιῶν ἀντὶ τὰρ] ποτ' ἀντίστροφον ἀμοιβᾶρ.

παρακληθεῖς δὲ καὶ ἐν τὸν ἀγῶνα τὰρ Ἐλευσινιαρ Δάματρορ ἀπρεπῆ διεσκευκῶρ τᾶι τῶ μύθω διασκευαίταν τὰρ Σεμέλαρ ὠδίνα οὐκ ἔνδικα τῶρ νέωρ διδάσκη δεδόχθαι.

τῆ[ύχαι] ἀ[γαθοῖ]

περὶ τούτων τῶρ βασιλέαρ καὶ τῶρ ἐφόρων μέμψατται Τιμόθεον, ἐπαναγκάσαι δὲ καὶ τὰν ἔνδεκα χορδῶν ἕκταμὲν τὰρ περιττὰρ ὑπολειπόμενον τὰρ ἑπτὰ, ὅπωρ ἕκαστορ τὸ τὰρ πόλιωρ βάρωρ ὄρων εὐλαβῆται ἔτταν Σπάρταν ἐπιφέρειν τι τῶν μὴ καλῶν ἐόντων, μήποτε ταράττηται κλέωρ ἀγῶνων.

В отличие от авторов литературных памятников по этому тексту можно понять подлинные причины преследования авангардистов. Знакомство с текстом этого постановления показывает, что в его составлении участвовали не только чиновники, но и «консультанты», сведущие в музыке.

В начальном разделе речь идет об уже рассматривавшейся на страницах монографии «полихордии» (ἡ πολυχорδία)¹⁸⁰, то есть о расширении традиционной ладовой сферы музыкального материала. Это подтверждается упоминаемой в источнике «уплотненной хроматике» (χρῶμα συνιστάμενον), в ладовой форме которой интервальное расстояние между некоторыми ступенями стано-

...¹⁷⁷ Тимофей Милетский, прибыв в наше государство [и] пренебрегая древней Музой, отверг игру на кифаре посредством семи струн и, вводя многозвучие, портит слух юношей многострунностью и новейшими мелосами.

[В результате] Муза становится¹⁷⁸ неблагородной и сложной вместо простой и стройной. Создавая украшение мелоса посредством уплотненной хроматики, вместо того, чтобы она была гармоничной, он получил разединенные [части], вместо того, чтобы иногда сменять [строфу] антистрофой.

Вызванный же на агон в честь элевсинской Деметры¹⁷⁹, он сочинил нечто неподобающее мифу о родах Семелы и неправильно обучал молодежь. [В связи с этим] было решено [следующее].

В добрый час [принятому решению]: Царю и эфорам порицать за эти [дела] Тимофея, заставив его из 11 струн отрезать лишние, оставив [лишь] семь, чтобы каждый остерегался сочинять [подобное и] вводить в Спарту что-либо из того, что является некрасивым, чтобы никогда не нарушалась слава агонов.

¹⁷⁷ Так как этот эпиграфический памятник написан в форме одного предложения, то при переводе для лучшего восприятия содержания он был соответствующим образом разделен на ряд предложений. Поэтому пришлось отказаться от начального союза ἐπειδὴ («поскольку»), связывающего весь текст с заключительным вердиктом.

¹⁷⁸ Следует отметить, что в данном источнике упоминается ряд глаголов, основная семантика которых «одевать»: ἀμφιέννυμι, διασκευάζω, ἔννυμι. Однако в данном контексте они используются в значении «создавать», «сочинять».

¹⁷⁹ О городе Элевсине как культовом центре см. том I, гл. II, § 2.

¹⁸⁰ См. гл. IX, § 6.

вится меньше, что квалифицировалось как «уплотнение» (τὸ πυκνόν). А совмещение такой последовательности например с традиционной диатонической увеличивает количество звуков в тетраходном ладовом объеме, благодаря чему, по античным оценкам, возникала «полихордия». В некоторых случаях античные теоретики называли такую форму «смешанным мелосом» (τὸ μέλος μικτόν), либо «общим мелосом» (τὸ μέλος κοινόν)¹⁸¹. Интересно отметить, что в обсуждаемом тексте у «полихордии» (ἡ πολυχорδία) появился синоним — «многозвучие» (ἡ πολυφωνία — «полифония»). Это свидетельство того, что подобное явление было достаточно распространено, поскольку для его определения возникали различные обозначения. Во всяком случае, перед нами явные свидетельства изменений, происходивших в музыкальном языке¹⁸².

Очевидно, в чем-то Тимофей Милетский также отошел от традиционной формы песнопений. К сожалению, эта часть текста изложена весьма неясно и поэтому трудно точно определить суть внесенных изменений. Можно лишь предполагать, что это новшество было связано с взаимоотношениями обычных частей вокального произведения — строфы и антистрофы¹⁸³.

Но, конечно, самое главное преступление, инкриминированное Тимофеем Милетскому, — «идеологическая диверсия» и, как это было бы сформулировано в современной России, — «оскорбление чувств верующих». В античные времена это называлось «нечто неподобающее мифу о родах Семелы». История не сохранила текста данного песнопения, и поэтому невозможно понять, что конкретно возмутило государственных чиновников. Но поскольку речь идет о Семеле, то совершенно очевидно, что в произведении Тимофея Милетского обнаружилось отступление от традиционного толкования рождения Диониса. А это уже «религиозно-идеологическая диверсия». Кроме того, в распоряжении современных исследователей нет серьезных доказательств, что текст действительно был написан кифародом Тимофеем. Но коль скоро это «святотатство» прозвучало в его исполнении, то вне зависимости от того, кто был создателем текста, наказание получал он.

Завершает серию обвинений еще один важнейший пункт: «неправильно обучал молодежь». А это уже, по чиновничьим представлениям, покушение на будущее государства. Осталось также неизвестно, что подразумевалось под утверждением, согласно которому кифарод мог «неправильно обучать молодежь»: фальшиво петь, плохо играть на кифаре или лире? А может быть, он с юношами разучивал тот певческий репертуар, который чиновниками был признан порочным? Скорее всего, на эти вопросы уже никогда не будет найден ответ.

Что же касается самого постановления, то здесь просматривается даже некая «гуманистическая нотка». Решение чиновников ограничивается лишь «порицанием», а это уже значительно мягче, чем могло быть. Более того, согласно решению не эфор должен был отрезать «лишние» струны, как это было в предыдущих подобных случаях, а указывается на необходимость заставить совершить этот акт самого Тимофея Милетского. «Самообрезание» же свидетельствовало о том, что провинившийся признает собственную ошибку и раскаивается в своем заблуждении. Ну и, конечно, само

¹⁸¹ *Aristox. Elem. harm.* P. 55.

¹⁸² Попутно следует отметить, что используемое в греческом тексте определение ἐναρμόνιος («энгармонический») указывает не на ладовую форму, а употребляется здесь в обычном «обиходном» значении — «стройный», «созвучный».

¹⁸³ См. гл. IX, § 2.

постановление обнародовано в назидание всем остальным авангардистам, «чтобы каждый остерегался» идти по тому же пути.

Таковы основные сведения о взаимоотношениях музыкантов-новаторов с государством¹⁸⁴. Однако музыкальному антиковедению важно установить, как относилось к новым тенденциям в музыкальном искусстве общество.

Сразу же следует отметить, что все источники, прямо или косвенно затрагивающие эту проблему, также негативно реагируют на любые нетрадиционные явления. Причем сама постановка вопроса квалифицируется не только как противопоставление «старого и нового», но и как конфликт «хорошего и плохого». В обобщенном виде именно такое толкование можно найти в наследии Плутарха, которое уже приводилось на страницах данной монографии¹⁸⁵. Но поскольку оно весьма показательно как выражение некой суммарной и общепринятой точки зрения на традиционную и новаторскую музыку, то целесообразно его вновь напомнить. Речь идет о противопоставлении, выраженном мифологическими персонажами и изложенном в одном из важнейших сочинений Плутарха, раздел которого озаглавлен весьма многозначительно: «[О том], что следует остерегаться удовольствий от вредной музыки, и каким образом нужно защищаться [от нее]» (Ὅτι δὲ ἰμάλιστα τὰς διὰ κακομουσίας ἡδονὰς φυλάττεσθαι, καὶ πῶς φυλακτέον. — *Plut. Quast. conv.* VII 5, 704c, § 1). Под «вредной музыкой» здесь подразумевается любое произведение, не соответствующее традиционным критериям, поэтому оно и рассматривается как результат творчества хищных сирен — полуптиц и полуженщин, несущих людям только несчастья и пороки. Освященные же временем формы музыкального искусства представлены как продукт плодотворной деятельности муз. Поэтому совет по «спасению» от плохой музыки звучал у Плутарха так: «Но всякий раз, как мы встречаем Сирен, необходимо призвать Муз» (ἀλλ' ὁσάκις ἂν εἰς τὰς Σεῖρήνας ἐμπέσωμεν, ἐπικαλεῖσθαι δὲ τὰς Μούσας. — *Ibid.* VII 5, 706d, § 4). Иначе говоря, спасение нужно искать в обращении к «классическим» образцам музыки, к которым в данном случае относятся только те, которые издавна приняты в обиходе, вне зависимости от их художественных достоинств. Ну а если такое противостояние выражается посредством мифологических персонажей, то это значит, что оно освящено временем.

Таково было общепринятое мнение, поскольку его подтверждает также критика новаторства, представленная в художественной форме. Так как в эпоху Античности наиболее популярным и общедоступным форумом для художественного воплощения самых разных идей был театр, то, естественно, что в его памятниках было запечатлено отношение к новым течениям в музыке. Конечно, главным обвинителем авангардистов здесь выступает Аристофан, которого по праву можно было бы назвать «художественным рупором» ретроградства.

¹⁸⁴ Они во многом напоминают аналогичные события в фашистской Германии, когда творчество композиторов-новаторов признавали «дегенеративным», как и фольклорные образцы тех народов, которых власть считала «неполноценными» (см.: *Буттинг М.* История музыки, пережитая мной. М., 1959). Нечто подобное нашло отражение и в знаменитых преследованиях выдающихся отечественных композиторов в Советском Союзе после Второй мировой войны. См. сборник документов под названием «Совещание деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б)». М.: Издательство «Правда», 1948.

¹⁸⁵ См. гл. I, § 4.

Так, в одной из своих комедий, которую по-русски принято называть «Женщины на празднике Тесмофорий»¹⁸⁶, он подвергает критике музыку, сопровождавшую на сцене трагедии Агафона¹⁸⁷. Согласно античной традиции, причины которой неоднократно обсуждались на страницах данной книги, Аристофан, не называя автора этой музыки, считает ее неотъемлемой частью сочинения Агафона. В сцене, о которой идет речь, в качестве действующих лиц участвуют знаменитый драматург Еврипид, также неоднократно критиковавшийся Аристофаном¹⁸⁸, и его зять Мнесилох. Персонаж же, представляющий Еврипида, убежден в том, что он хорошо знает повадки «театрализованного» Агафона и, предвосхищая его действия, говорит Мнесилоху: «Молчи, он петь настраивается» (σίγα· μελωδεῖν γάρ παρασκευάζεται). Мнесилох же, неоднократно слышавший музыку из трагедий Агафона, понимает, что ему не нужно ожидать ничего хорошего от предстоящего прослушивания. Поэтому он высказывает свое мнение (а в действительности — убеждение самого Аристофана) в форме вопроса, не требующего ответа: разве она не подобна «муравьиной тропинке или чему-то писклявому?» (μύρμηκος ἀτραπός, ἢ τί διαμινύρεται; — *Aristoph. Thesmoph.* 99–100). По-древнегречески «муравейник» — ἡ μύρμηκία («мирмекия»). Этим термином он обозначает распев серии слогов ассоциировавшийся со звуками, «расползающимися» в звуковом пространстве, подобно муравьям.

В таком же значении «мирмекию» использовал не только Аристофан.

Так, в одном из источников приводится фрагмент из не дошедшей до нас комедии «Хирон» Ферекрата (Фερεκράτης), деятельность которого относят к рубежу V–IV веков до н. э. В этом сочинении действующими лицами являются персонифицированная Музыка, обращающаяся к Справедливости с жалобой на композиторов, измучивших ее своими нововведениями. Одним из них, по словам Музыка, был некий Тимофей (*Ps.-Plut. De mus.* 1141, § 30)¹⁸⁹:

Ὁ δὲ Τιμόθεός μ', ὦ φίλτατη, κατωρόρυχε «Тимофей, о моя дорогая, пожелал
[меня]
καὶ διακέκναικ' αἴσχιστα. и непристойно извел».

А когда Справедливость спрашивает, «какой именно Тимофей?» (Ποῖος οὗτος ὁ Τιμόθεος;), то Музыка рассказывает:

Μιλήσιός τις πυρρίας
κακά μοι παρέσχεν οὗτος ἅπαντας οὓς λέγω
παρελήλυθεν ἄγων ἐκτραπέλους μύρμηκιάς

¹⁸⁶ У Аристофана она называется «Θεσμοφοριάζουσαι» («Празднующие Тесмофории»). Тесмофории (Θεσμοφορία) — женский трехдневный праздник в честь Деметры-Законодательницы.

¹⁸⁷ В том же ракурсе написана и статья в словаре Гесихия, в которой упоминается пьеса для авлоса («авлесис»), звучавшая в какой-то трагедии Агафона: «“агафонов авлесис”, [способствует] изнеженности, ибо трагик Агафон внедрил [стремление] к изнеженности» (Ἀγαθώνιον αὐλησιν τὴν μαλακίην. Ἀγαθὼν γὰρ ὁ τραγικὸς ἐπὶ μαλακία διεβάλλετο).

¹⁸⁸ См., например, гл. IX, § 6.

¹⁸⁹ Все далее цитирующиеся выдержки из комедии Ферекрата сосредоточены в этом параграфе трактата Псевдо-Плутарха. Сохранение построчного перевода фрагмента источника, написанного в стихотворной форме, привело к необходимости отказаться от параллельных колонок греческого и русского текстов, излагая их поочередно.

κᾶν ἐντύχη ποῦ μοι βαδιζούση μόνη,
ἀπέλυσε κἀνέλυσε χορδαῖς δώδεκα.

(«Некий рыжий милетец.

Он причинил мне зла [больше] всех, о которых я говорю:
расслабив, он ввел [в меня] чудовищные *мирмекии*,
и когда мне как-то случилось идти одной,
раздел [меня] и раскрутил 12 струнами»).

В этом тексте рассказ о художественных новшествах специально дан в такой форме, чтобы упоминаемые музыкальные категории «совмещались» с намеками на различные сексуальные излишества. Задача же зрителя состояла в том, чтобы в меру своей фантазии и догадливости делать соответствующие выводы о результатах музыкальных новшеств. Во всяком случае, ясно, что фиоритурсы знаменитого Тимофея Милетского с трудом воспринимались многими современниками¹⁹⁰. При этом нужно обратить внимание на появление «мирмекии» вместе с «12 струнами». Ведь это число струн рассматривалось традиционалистами как значительное превышение принятого повсеместно их количества и потому также являлось приметой художественного почерка авангардистов. Иначе говоря, новаторский облик Тимофея Милетского представлен здесь этими двумя «уликами», а сопровождающий их антураж с намеками на его сексуальную распущенность — лишь комедийное обрамление (*Ibid.*)¹⁹¹:

ἐξαρμονίους, ὑπερβολαίους τ' ἀνοσίους
καὶ νιγλάρους, ὥσπερ τε τὰς ῥαφάνους ὄλην
κάμπτων με κατεμέτωσε.

(«Он, сгибая меня, словно капусту,
всю наполнил негармоничными, сверхвысокими,
отвратительными и свистящими [звуками]»)¹⁹².

Из определений, присутствующих в этих трех строчках, потенциально способных иметь отношение к музыке, можно указать только одно, представленное здесь как «свистящий»: νιγλάρος (от νιγλαρεύω — «щебетать», «насвистывать», «выводить трели»). Это прилагательное использовалось Аристофаном, когда речь заходила о «лодочных свистящих [и] сирингопо-

¹⁹⁰ Попутно следует отметить, что Тимофей Милетский не единственный композитор, обвиняемый в этом прегрешении. По свидетельству энциклопедии «Суда», лирик и автор дифирамбов — Филоксен Киферийский (см. гл. III, § 1).

¹⁹¹ В дошедших до нас рукописях сочинения Псевдо-Плутарха этот отрывок изложен после всех рассказов Музыка, когда в повествование вклинивается совершенно иная информация: «И комедиограф Аристофан упоминает Филоксена и говорит, что им в киклические хоры были введены мелосы» (Καὶ Ἀριστοφάνης ὁ κωμικὸς μνημονεύει Φιλοξένου καὶ φησιν, ὅτι εἰς τοὺς κικλίους χοροὺς μέλη εἰσηνέγκατο. — *Ibid.* 1142a, § 30). И только после этого текст вновь возвращается к рассказам Музыка: «Музыка же говорит следующее» (Ἡ δὲ Μουσικὴ λέγει ταῦτα), и далее излагаются цитируемые три строки. Таким образом, становится совершенно ясно, что это искажение, происшедшее, очевидно, в процессе рукописной жизни источника и требующее исправления. Поэтому данные три строки включены в рассказ о «преступлениях» Тимофея Милетского. Такой же точки зрения придерживаются некоторые издатели и переводчики трактата Псевдо-Плутарха. См., например: *Plutarque De la musique Peri μουσικῆς*. Edition critique et explicative par H. Weil et Th. Reinach. Paris 1900. P. 124; Barker A. *GMW I*. P. 237–238, note 204.

¹⁹² К сожалению, этот фрагмент не удалось перевести с сохранением последовательности строк первоисточника.

добных авлосах» (αὐλῶν κελυστῶν, νιγλάρων, συριγμάτων. — *Aristoph. Acharn.* 554), то есть о примитивных инструментах, применявшихся для звукового сопровождения работы гребцов ради согласования их ритмического взаимодействия. В принципе оба прилагательных — νιγλαρός и συριγμός (в произнесении «нигларос» и «сиригмос») — подразумевают одно и то же: «свистящий» (в вышепредложенном переводе во избежание «повтора» второе прилагательное представлено как «сирингоподобный»). Не исключено, что νιγλαρός каким-то образом связано с двумя разновидностями названий известных примитивных авлосов¹⁹³. Один из них называется γίγγλαρος («гингларос»), а другой — γίγγρας («гинграс»). Оба термина неизвестного происхождения. О первом из них Поллукс сказал так: «Гингларос — некий маленький египетский авлосик, пригодный для монавлии» (γίγγλαρος δὲ μικρός τις αὐλίσκος, αἰγύπτιος, μοναυλία πρόσφορος. — *Polluc. IV* 82). Термин μοναυλία («монавлия») произошел от существительного «монавл» (ὁ μόναυλος, от μονάς — «одинокий» и ὁ αὐλός — «авлос», то есть буквально: «одинарный авлос», «однотрубный авлос»). Это примитивная разновидность авлоса, на котором можно было исполнять «монавлию», то есть простенькую и несложную пьесу, доступную по своим музыкальным возможностям для такого инструмента. Характеристика же другого авлоса, «гинграса», почти аналогичная: «Гинграс — некий маленький авлосик, испускающий жалобное и печальное звучание» (γίγγρας δὲ μικρός τις αὐλίσκος γωῶδη καὶ θρηνητικὴν φωνὴν ἀφίεις — *Ibid. IV* 76).

Таким образом, вся лексика, используемая Ферекратом для характеристики новшеств Тимофея Милетского, связана с негативными характеристиками. Таким образом, даже если средства издевательства над персонафицированной Музыкой как-то связаны с инструментальной практикой, то они носят явно негативный оттенок. Иначе и не могло быть, поскольку сам художественный замысел жалоб изнасилованной Музыки представляет собой саркастическую критику музыкального авангардизма.

Еще одним «насильником» в том же повествовании музыки оказался Меланиппид¹⁹⁴:

Λέξω μὲν οὐκ ἄκουσα· σοί τε γὰρ κλύειν
 ἐμοί τε λέξαι θυμὸς ἡδονὴν ἔχει.
 Ἐμοί γὰρ ἦρξε τῶν κακῶν Μελανιππίδης
 ἐν τοῖσι πρώτοις, ὅς λαβὼν ἀνήκε με
 χαλαρωτέραν τ' ἐποίησε χορδαῖς δώδεκα:

(«Я расскажу, не неволя [себя], так как тебе
 мои слова слышать интересно, а [моя] душа получает облегчение¹⁹⁵».

Меланиппид начал [причинять] мне [массу] страданий.

Он был среди первых [насильников], который, охватив, растегнул меня
 [и] расслабил двенадцатью струнами¹⁹⁶»).

Как мы видим, Меланиппид в домогательствах к Музыке не отличался оригинальностью и его нововведение было также связано с двенадцатью струнами.

¹⁹³ Такую связь не исключают исследователи. См.: *Michaelides S. The Music of Ancient Greece. An Encyclopaedia.* London 1978. P. 221–222; Δεμετράκος Δ. Μέγα Λεξικὸν ὅλης τῆς Ἑλληνικῆς Γλώσσης. Ἀθήναι, 1964, s. v.).

¹⁹⁴ О нем см. гл. III, § 1 и § 5.

¹⁹⁵ Буквально: ἡ ἡδονή — «удовольствие», но контекст фрагмента говорит о том, что семантика этого слова здесь «смягчена».

¹⁹⁶ Дословно: «сделал более расслабленной двенадцатью струнами».

Но одним из самых отъявленных «преступников» оказался Кинесий (Κινησίας), сын кифарода Мелета. Принято считать, что основная его деятельность протекала в Афинах между 450 и 390 годами до н. э. Он отказался от использования хора в комедии, так как хористы, воспитанные на традиционной музыке, не в состоянии были петь его необычные мелодические обороты. Поэтому среди приверженцев старого искусства мелодии Кинесия считались неприемлемыми для хорошего вкуса. А комедиограф Страттид, живший намного позже Кинесия, охарактеризовал его как «убийцу хора» (χοροκτόνος — *Fragm. hist. gr.* II, P. 185, № 272). Как нередко бывает при конфликтах между художником и обществом, в Афинах стали распространяться слухи о распутстве Кинесия. Если к этому добавить описание его почти карикатурной внешности¹⁹⁷, то перед нами возникнет портрет того типичного «античного авангардиста», который сформировался в сознании современников. В рассказе персонифицированной Музыки в той же комедии Ферекрата он представлен так (*Ibid.* 1141 F, § 30):

Κινησίας δέ <μ'> ὁ κατάρατος Ἴατρικὸς
 ἔξαρμονίους καμπὰς ποιῶν ἐν ταῖς στροφαῖς
 ἀπολώλεχ' οὕτως, ὥστε τῆς ποιήσεως
 τῶν διθυράμβων, καθάπερ ἐν ταῖς ἀσπίσιν,
 ἀριστέρ' αὐτοῦ φαίνεται τὰ δεξιὰ·

(«Кинесий же, атик проклятый,
 создавая в строфах негармоничные рулады,
 так уморил [меня], что структура¹⁹⁸

[его] дифирамбов [стала] как [отраженная] в щитах,
 [когда] правые [...] представляются левыми»).

Понимали ли современники Ферекрата все обвинения, выдвинутые здесь против Кинесия? На этот вопрос ответить весьма трудно, так как в данном тексте почти отсутствуют какие-либо ясные смысловые «ориентиры», известные по другим источникам, то есть принятые в античном обществе. Единственное отчетливое высказывание посвящено «негармоничным руладам» (ἔξαρμονίους καμπὰς). Для выражения этого понятия использовано существительное ἡ καμπή — «изгиб», «поворот». Это же слово, но с иным акцентом, ἡ κάμπη, обозначает «гусеницу». Отсюда ясно, что распевы Кинесия рассматривались как громоздкие «изгибающиеся» интонационные построения. Скорее всего, это были все те же фиоритуры, отличающиеся длительными распевами одного и того же слога. А они с трудом воспринимались современниками, поскольку нарушали традиционную форму музыки посредством ее подсознательного сопоставления с содержанием текста песнопения. Ведь именно слово, ясно передающее суть образов и событий, давало возможность оценить, насколько характер музыки соответствует его содержанию. «Закрученные» же рулады, являющиеся «выдернутыми» из текста отдельными слогами и длительно распеваемые, задерживали процесс традиционного восприятия художественного материала.

Как представляется, таков смысловой ракурс, в котором следует понимать информацию, содержащуюся в первом разделе жалобы Музыки на Ки-

¹⁹⁷ «Действительно, Кинесий был худощавым и длиннющим, о котором [комедиограф] Страттид сочинил целое сценическое произведение» (ἦν δ' ὄντως λεπτότατος καὶ μακρότατος ὁ Κινησίας, εἰς ὃν καὶ ὅλον δράμα γέγραφεν Στράττις. — *Athen.* XII 551d, § 76).

¹⁹⁸ Буквально: «сотворение», см. далее.

несия. Значительно сложнее обстоит дело со вторым обвинением, так как оно выражено лишь намеком. Так, в заключение процитированного фрагмента говорится о каких-то частях дифирамба, но без конкретизации, поскольку в тексте отсутствует существительное: «правые его [...] представляются левыми» (ἀριστέρ' αὐτοῦ φαίνεται τὰ δεξιὰ). Знакомство с подобной неполной информацией, лишь подразумевающей какую-то особенность или категорию дифирамба, навело на мысль о строфах. Ведь на сценических подмостках он, как и другие жанры, зачастую исполнялся с чередованием строф и антистроф, сопровождавшихся разнонаправленным танцевальным движением хора¹⁹⁹. Именно это обстоятельство позволяет предполагать, что в тексте подразумевалась форма дифирамба, и тогда слово ἡ ποιησις («поэзия», «творчество») в фрагменте Ферекрата нужно перевести как «структура»²⁰⁰. Если даже такое предположение верно, то все равно своеобразие музыкальной организации формы дифирамба в творчестве Кинесия остается пока неизвестным и требует дальнейшего изучения.

Во всяком случае, отрицательное отношение к его творчеству, очевидно, сказалось и на его материальном положении. «Отголоском» этого может служить небольшое замечание из сочинения Афиней: «Кинесий трудился среди комедийных актеров ... не имея средств к существованию» (Ὁ Κινησί-αξ ἐπραγματεύσατο κατὰ τῶν κωμικῶν ... ἀχορήγητοι).

Продолжая анализ жалоб Музыки, обращенных к Справедливости из комедии Ферекрата, следует отметить, что в группу авангардистов попал и ранее упоминавшийся Фринид²⁰¹:

Φρῦνις δ' ἴδιον στρόβιλον ἐμβαλὼν τινα
κάμπτων με καὶ στρέφων ὄλην διέφθορεν,
ἐν πενταχόρδοις δῶδεχ' ἁρμονίας ἔχων

(«Фринид же, [музицировал], вводя в [меня] некую особую вертушку, сгибаемая и переворачиваемая развратил всю меня, имея [одновременно] двенадцать гармоний в пентахордах»).

Попытки рассматривать упоминаемую здесь «вертушку» (ὁ στρόβιλος) как некое поэтическое «иносказание», имеющее отношение к музыке, не привели ни к каким результатам. Действительно, зная Фринида как известного кифариста, целесообразным представлялось искать прототип «вертушки» в каком-нибудь атрибуте его инструмента. Им мог быть такой аксессуар, как «плектр» (τὸ πλῆκτρον), который при желании автора текста подать его в комедийном ракурсе мог превратиться в «вертушку».

Появляющееся в жалобе Музыки понятие «12 гармоний» оказывается вне существовавших общемusикальных и музыкально-теоретических категорий. Действительно, несмотря на многозначность термина ἡ ἁρμονία в самых различных областях античной культуры, в музыкальном обиходе времен Фринида этот термин мог указывать только на «стиль», а у людей, далеких от теории музыки, — «лад» и «тональность». Однако число бытовавших стилей, ладов и тональностей не согласуется с цифрой 12. Скорее всего, это те же 12 струн, упоминавшиеся в анализируемом тексте в качестве новшества, введившегося другими авангардистами. Появление же здесь ἡ ἁρμονία вместо ἡ χορδή, вызвано, скорее всего, либо необходимостью

¹⁹⁹ См. гл. IX, § 2.

²⁰⁰ Подробнее о полисемантике термина ἡ ποιησις см. гл. III, § 1.

²⁰¹ См. § 1 текущей главы.

избежания тавтологии (при «соседстве» с τὰ πεντάχορδα), либо по каким-то иным «поэтическим» причинам (количество или последовательность ударных и безударных слогов).

Что же касается «пентахордов» (τὰ πεντάχορδα), якобы также сопровождавших насилие над Музыкой, то они вообще выпадают из того музыкально-смыслового контекста, который можно было бы связать с двенадцатью струнами. Более того, сам термин «пентахорд» крайне редко появлялся в античном музыкальном обиходе. Он отсутствует в большинстве трактатов самых основательных теоретиков музыки — Аристоксена и его последователей Клеонида, Птолемея, Порфирия, Гауденция. Что же касается авторов остальных специальных источников, то «пентахорд» появляется в их трактатах лишь в качестве некоего вспомогательного «учебного звукоряда», помогающего осознать интервальное расстояние между так называемыми постоянным (ἑστῶτες) звуками в системе отделенных тетрахордов. Вообще же, в отличие от тетрахорда, пентахорд не имел никакого кардинального значения для античного музыкального мышления и потому не мог заявить о себе как о важной категории музыкальной практики. Ведь речь идет не о пятиструнном инструменте, известном в поздней Античности и крайне редко упоминающемся в источниках, как например у Поллукса: «Пентахорд — изобретение скифов, а подвешивается он на ремнях из бычьей шкуры, (Σκυθῶν μὲν τὸ εὕρημα, καθήπται δ' ἰμάσιν ὄμοιοῖσιν. — *Polluc.* 60).

Таким образом, упоминание «пентахорда» в комедии Ферекрата является некой «терминологической декорацией», позволившей автору текста создать у непосвященного театрального зрителя впечатление серьезных пертурбаций в музыкальном материале.

Конечно, желательно ответить на вопрос: почему в тексте появился именно «пентахорд», а не другое какое-либо аналогичное образование? Здесь предположения могут быть самыми разнообразными. Одно из них — это желание автора комедии, видевшего в авангардистах «усложнителей» музыкального языка, продемонстрировать явление, аналогичное увеличению количества струн до двенадцати. Здесь вместо широко распространенного в античной теории музыки тетрахорда новаторы якобы расширили его объем до пентахорда. Конечно, музыкальной логики в этом нет, да ее и не нужно искать в тексте, написанном комедиографом.

Весь этот арсенал средств, упомянутых и предполагаемых в жалобах Музыки, был направлен на дискредитацию музыкантов-новаторов. Причем, есть основание считать, что эта тема была весьма популярна в комедиях. Ведь раздел трактата Псевдо-Плутарха, посвященный критике авангардистов, завершается таким сообщением: «И другие комедиографы также отмечали нелепость тех, кто «разделявал» музыку вслед за этими [новаторами]» (Καὶ ἄλλοι δὲ κομφοδοιοὶ ἐδείξαν τὴν ἀτοπίαν τῶν μετὰ ταῦτα τὴν μουσικὴν κατακερματικῶν. — *Ps.-Plut. De mus.* 1142, § 30).

«Главный» комедиограф Античности, Аристофан, также нередко обращался к этой проблеме. Кроме уже упоминавшихся его критических высказываниях по поводу музыки в трагедиях Еврипида²⁰² в другой своей комедии он с помощью образа персонифицированной Правды рассказывает, как в старину дети «в установленном порядке шли по дорогам [учиться] к кифаристу» (βαδίζειν ἐν ταῖσιν ὁδοῖς εὐτάκτως εἰς κιθαριστοῦ) (*Aristoph. Nub.* 964–972):

²⁰² См. гл. IX, § 6.

Εἶτ' αὖ προμαθεῖν ἄσμι' ἐδίδασκεν, τὸ
μηρῷ μὴ ξυνέχοντας,

ἢ Παλλάδα περσέπολιν δεινάν,
ἢ Τηλέπορόν τι βόαμα,
ἐντειναμένους τὴν ἄρμονίαν, ἦν οἱ
πατέρες παρέδωκαν.

εἰ δέ τις αὐτῶν βωμολοχεύσαιτ' ἢ κάμ-
ψειέν τινα καμπήν,
οἷας οἱ νῦν τὰς κατὰ Φρῦνιν ταύτας τὰς
δυσκολοκάμπτους,
ἐπετρίβετο τυπτόμενος πολλὰς ὡς τὰς
Μούσας ἀφανίζων.

Затем он²⁰³ наставлял [их как] пред-
варительно учить [какую-нибудь]
песнь, не зажимаясь в бедре²⁰⁴:

либо «Разрушающую град Палла-
ду»²⁰⁵, либо «Некий далекий крик»²⁰⁶.
[Они пели,] настроенные на стиль,
который завещали отцы.

Если же кто-либо из них дурачился,
либо выделял некую руладу,
как ныне они выделяют [их], по-
дражая [стилю] Фринида,
то ударенный, он был бы хорошо на-
казан как разрушающий [творение]
Муз.

Как мы видим, кроме критики Фринида за «рулады» в тексте ощущается ностальгия по «старым, добрым временам», когда, по ретроградным представлениям, не было никаких новаторов и никто не нарушал традиции в музыкальном искусстве. А потомкам казалось, что в древности не было не только плохих композиторов, но и плохих исполнителей. Подобное мнение существовало достаточно долго, и оно присутствует во многих источниках. Если же сообщается, например, о том, что некий «Теллид был плохим авлетом» (Ἦν δὲ ἀλλήτης ὁ μὲν Τέλλης κάκιστος. — *Plut. Aropt.* 193f.), то эту информацию можно трактовать и как указание на новшества в его творчестве, вызывавшие именно такую реакцию у слушателей. Причем, это не единственное подобное сообщение, касающееся того же музыканта: «Теллид был авлетом и творцом неупорядочных мелосов» (οὗτος ὁ Τέλλην ἐγένετο ἀλλήτης καὶ μελῶν ἀνυποτάκτων ποιητής. — *Fragm. hist. gr. I. P. 250, fr. 50*).

Относительно же взгляда, высказанного персонажем в вышеприведенной комедии Аристофана (*Aristoph. Nub.* 964–972), содержащего преклонение перед искусством «старины» и критикой новых течений в художественном творчестве, то не следует забывать, что в любую эпоху существуют те, которых в XX столетии называли «авангардистами». Только в одни периоды такое направление получает широкое распространение, а в другие оно огра-

²⁰³ То есть кифарист.

²⁰⁴ Если это не ошибка, оказавшаяся в рукописях комедии, то появление здесь ὁ μηρός («бедро») может свидетельствовать о весьма смутных представлениях Аристофана, касающихся методики вокального обучения. Не исключено, что от кого-то он слышал о распространенном среди начинающих и неопытных певцов «зажатии» вокального аппарата, относящегося к так называемым голосовым связкам. Кроме того, возможно здесь подразумевалась и «диафрагма».

²⁰⁵ «Паллада» — прозвище Афины, богини неба, повелительницы туч и молний, а также наставницы в различных сферах мирного труда. По одним предположениям, прозвище «Паллада» было дано Афине как защитнице города «Афины», где центральная площадь и святилище именовались «Палладий» (Παλλάδιον). По другой же версии это прозвище начало сопровождать Афины после того как она, согласно мифу, сняла с побежденного гиганта Палланта (Πάλλας) кожу, обтянув ею свой щит.

²⁰⁶ Интересно сопоставить с греческим источником опубликованный русский перевод этих двух строк (*Аристофан. Облака. Перевод Андр. Пиотровского // Аристофан. Избранные комедии. М., 1974. С. 146*):

«Приходили, садились, колен не скрестив, а почтенный наставник учил их Стародедовским песням: “Паллада в бою воевода” иль “Меди бряцанье”».

ничивается отдельными музыкантами. Однако новые тенденции появляются всегда и порой в самых неожиданных формах. Так, например, издавна было известно, что в ансамбле хора и авлоса партия хора всегда была ведущей, а авлос аккомпанировал. Но свидетельства говорят о том, что и такая иерархическая система разрушалась, а это не могло не вызвать возмущения слушателей, привыкших к старой форме взаимоотношений хора и авлосов. В одном из предыдущих разделов данной монографии было приведено свидетельство Афинея, который передает описание конфликта подобного рода, из несохранившегося сочинения древнеэллинического драматурга рубежа VI–V веков до н. э. Пратина Флиунтского (*Athen.* XIV 617b, § 8)²⁰⁷.

Аналогичные явления возникали постоянно как в различных соединениях искусств, так и в каждом из них. Для оценки новых тенденций в музыке появлялись термины, указывающие на особенность реакции слушателей. Это не только уже обсуждавшаяся «полихордия» или подлежащий анализу в дальнейшем «смешанный мелос» (τὸ μέλος μικτόν)²⁰⁸, но и многие другие. Например, в источниках можно встретить такое определение, как περιέρως («чрезмерный», «излишний»). Аристотель сетует на «странности и чрезмерности творений, которые ныне разрешены на состязаниях» (μήτε τὰ θαυμάσια καὶ περιττὰ τῶν ἔργων, ἃ νῦν ἐλήλυθεν εἰς τοὺς ἀγῶνας. — *Aristot. Polit.* V 1341a 10–13). «Словарь» Гесихия акцентирует внимание на «чрезмерных инструментальностях» (περίεργα κρούματα)²⁰⁹, очевидно подразумеваемой доминирование инструментального начала над вокальным. А Климент Александрийский упоминает «чрезмерные ритмы» (περίεργοι ῥυθμοί. — *Clem. Alex. Paedag.* I 225, 3). Таким характеристикам противопоставлялись «важность и нечрезмерность древней музыки» (τὸ σεμνὸν καὶ ἀπερίεργον τῆς ἀρχαίας μουσικῆς. — *Ps.-Plut. De mus.* 1144, § 37).

Исследуя эту тематику, невозможно не обратить внимания на противоречивость данных, запечатленных во всех приведенных источниках, освещающих столкновение музыкально-эстетических пристрастий. Например, остается только удивляться, почему на превышение семи струн кифары и лиры государство реагировало столь строго, тогда как к использовавшемуся в то же самое время многострунному «магадису» (ἡ μάγαδις) из семейства «псалтириев»²¹⁰ оно было крайне безразлично. Кроме того, сохранились «показания» знаменитого поэта Анакреонта (VI–V века до н. э.), который говорил: «Я бряцаю на 20 струнах, имея [их] на *magadise*» (ψάλλω δ' εἴκοσι χορδαῖσι μάγαδιν ἔχων. — *Athen.* XIV 635 C). Хотя в том же источнике передается отрывок из стиха поэта Телеста Селинунтского (Τελέστης Σελινούντιος)²¹¹ несколько иного содержания: «Телест в свадебном дифирамбе говорит, что он²¹² — пятиструнный» (Τελέστης δ' ἐν Ὑμεναίῳ διθυράμβῳ πεντάχορδόν φησιν αὐτὴν εἶναι. — *Ibid.* XIV 637a, § 40). Но все это поэтические свидетельства, которые со строго научной точки зрения не могут использоваться в качестве убедительной информации. Однако вряд ли следует сомневаться в том,

²⁰⁷ См. гл. VII, § 5.

²⁰⁸ Это «предок» современного понятия «полиладовость», появившийся в результате стремления теории музыки осмыслить новые ладовые формы посредством традиционных критериев. Подробнее о «смешанном мелосе» см. том I, Интродукция, § 1.

²⁰⁹ О музыкальном содержании термина τὸ κρούμα см. гл. I, § 5.

²¹⁰ Об этой группе инструментов см. гл. V, § 4.

²¹¹ Σελινόυς — город на южном побережье Сицилии.

²¹² То есть ἡ μάγαδις.

что магадис в представлении древних был самым многострунным инструментом. И почему-то только в одном источнике появляется упоминание о магадесе в связи с новаторством Тимофея Милетского. По свидетельству Афинейя, это сообщение он заимствовал из книги историка и грамматика Артемона, жившего, возможно, в III веке до н. э. (Ibid. XIV 636e, § 40):

Ἄρτεμων δ' ἐν τῷ πρώτῳ περὶ Διονυσιακοῦ Συστήματος Τιμόθεόν φησι τὸν Μιλήσιον παρὰ τοῖς πολλοῖς δόξαι πολυχорδοτέρῳ συστήματι χρῆσασθαι τῇ μαγάδι· διὸ καὶ παρὰ τοῖς Λάκωσιν εὐθυνόμενον ὡς παραφθειροὶ τὴν ἀρχαίαν μουσικὴν, καὶ μέλλοντός τινος ἐκτέμνειν αὐτοῦ τὰς περιττὰς τῶν χορδῶν, δείξαι παρ' αὐτοῖς ὑπάρχοντα Ἀπολλωνίσκον πρὸς τὴν αὐτοῦ σύνταξιν ἰσόχορδον λύραν ἔχοντα καὶ ἀφεθῆναι.

Артемон же в первой [книге своего сочинения] «О дионисийском союзе»²¹³ говорит, что Тимофей Милетский, по мнению многих, пользовался на магадесе многострунной системой. Поэтому спартанцами он порицался как подрыватель древней музыки, и когда кто-то уже собирался отрезать лишние из его струн, он указал им на стоящую маленькую скульптуру Аполлона, имеющую лиру со строем, [содержащим] то же количество струн, [и его] отпустили.

Это сообщение можно считать, во-первых, достаточно аргументированным, так как оно указывает на действительно многострунный инструмент. Но после знакомства с приведенным фрагментом складывается впечатление, что перед нами поздняя попытка придать большую достоверность, но уже спустя много столетий после знаменитого «обрезания» струн. Во-вторых, заключенные процитированного отрывка можно рассматривать как некое частичное оправдание «полихордии». Ведь в нем присутствует ссылка на якобы существовавшую скульптуру Аполлона, державшего в руках лиру с тем же количеством струн, которое было у инструмента Тимофея Милетского. Такая «мифологическая поддержка» для античного мышления могла быть весьма убедительна. Не является ли это неким слабым отголоском мнения той небольшой части общества, которая не отвергала творчества новаторов и стремилась хотя бы в чем-нибудь найти им «оправдание».

Некоторые сообщения античных источников вызывают удивление своей «исторической несуразностью». Так, например наряду с преследованием за «полихордию» до нас дошла информация о том, что спартанцы «наказали приезжего музыканта [за то], что он кифарил пальцами [а не плектром]» (ψάλτην ἐπίδημήσαντα ἐζημίωσαν, ὅτι δακτύλοις κιθαρίζει. — *Plut. Aropt.* 233f, § 33). Но общеизвестно, что исторически более ранней была игра на струнных инструментах пальцами, без плектра, появившегося значительно позже. Значит, если приведенное сообщение Плутарха действительно отражает тенденцию существовавшую в Спарте, то это означает, что в данном случае государство становится на сторону «нового» и отрицает «старое». Конечно, сообщение Плутарха можно трактовать в несколько ином аспекте и рассматривать его также в рамках уже борьбы с «ренессансом древности». Действительно, если предположить, что речь идет об эпохе, когда плектр уже давным-давно вошел в музыкантский обиход и стал одним из постоянных аксессуаров исполнителей, то возвращение к архаичному прошлому в этом случае могло оцениваться как отход от уже установленного «канона». Тогда реакция государства вполне объяснима.

²¹³ Об этой организации см. сноску 52 данной главы.

Как представляется, смысловые разночтения и фактические противоречия в приведенных свидетельствах — результат несогласованности, обусловленный вполне определенной причиной: *история античной музыки осуществлялась музыкантами, а ее описание дошло до нас в сочинениях авторов, зачастую далеких от понимания важнейших аспектов музыкального искусства*. Мнение же последних было весьма распространено, и в итоге возникали самые различные оценки одного и того же явления.

Кроме приведенных материалов, подтверждающих это, можно указать на неодинаковое толкование некоторых пословиц, имеющих непосредственное отношение к различным проблемам музыки. Изложение одной из них — «после лесбосского певца» — сохранилось в словаре Гесихия (с явной лакуной в тексте и другими искажениями):

Λέσβιος ᾠδός· οἱ μὲν τὴν Εὐαίνε-
τίδαν ἀκούουσι τὸν ἀπὸ Ἀντίσσης· οἱ
δὲ Φρόνιχον²¹⁴, ὃ καὶ μᾶλλον ...²¹⁵ ὑπὸ
πολλῶν γὰρ κεκομῶδηται οὗτος, ὡς δια-
φθείρων τὴν μουσικὴν καὶ πρὸς τὸ βω-
μολοχεύειν τρέπων. καὶ παροιμία δὲ
ἐντεῦθεν ἐλέχθη μετὰ Λέσβιον ᾠδόν. οἱ
δὲ μετὰ τὸν Τέρπανδρον. μὲνηται καὶ
Ἀριστοφάνης ἐν Νεφέλαις.

Лесбосский певец. Одни слуша-
ют Евенетида из Антиссы, а другие
Фриниха, который весьма ... сам
представил в комедии многих как
разрушителей музыки и приближаю-
щих [ее] к скоморошеству. И отсюда
сформировалась поговорка: «после
лесбосского певца», то есть после
Терпантра. [Ее] упоминает Аристо-
фан в «Облаках».

Совершенно очевидно, что в центре процитированной статьи стоит образ знаменитого Терпантра Лесбосского. Упоминанием о нем начинается статья («Лесбосский певец») и его именем она завершается. Внутри же ее возникает некий Евенетид Антисский, не оставивший следов в истории, и трагедиограф рубежа VI–V веков до н. э. Фриних. Очевидно, в лакуне статьи началось, а далее в сохранившемся тексте продолжилось сообщение, как Фриних в одной из своих трагедий вывел на сцену актеров, изображавших музыкантов-авангардистов, живших после Терпантра и сочинявших музыку, неприемлемую для любителей старых музыкальных традиций. В результате постепенно якобы сформировалась пословица, смысл которой сводится к тому, что разрушение музыки началось «после лесбосского певца» — Терпантра. К сожалению, заключительное сообщение статьи о том, что в комедии Аристофана «Облака» упоминается эта пословица, невозможно подтвердить, поскольку в дошедшем до нас тексте этой комедии она отсутствует. Правда, здесь рассказывается, как в «старое доброе время», когда якобы еще не было новаторов, ученики разучивали общеизвестные песнопения (*Aristoph. Nub. 967–968*)²¹⁶. Действительно, как мы видели по аристофановскому фрагменту в нем явно провозглашается приверженность к музыкальным традициям «отцов», но имя Терпантра не появляется, а также отсутствует упоминание о «лесбосском певце». Можно предполагать, что в каком-то не сохранившемся источнике история возникновения этой пословицы была изложена более обстоятельно. Но это не меняет сути данной информации, свидетельствующей о том, что пословица «после лесбосского певца» существовала и все понимали ее смысл: разрушение старой «достой-

²¹⁴ В рукописи Φρόνον.

²¹⁵ Лакуна в рукописи.

²¹⁶ Этот фрагмент процитирован выше.

ной» музыки началось после него, а сам Терпандр был «последним из моги- кан».

Историку музыки здесь важно обратить внимание на одно обстоятельство: эта пословица не учитывает сохранившихся исторических свидетельств, подтверждающих, что Терпандр также преследовался за свои нововведения (см. выше фрагмент из *Plut. Inst. Lac.* 238с, § 17). Нетрудно заметить, как то же самое повторилось в недавней истории новоевропейской музыки, когда приверженцы художественного ретроградства указывали на мастеров прошлого как на образцы для подражания. В таких случаях из исторической памяти исчезают известные факты, подтверждающие, что при жизни этих «классиков» ревнители старины критиковали их творчество с не меньшей активностью.

Изучая анализируемый материал статьи Гесихия, нужно отметить, что в том же источнике приведено иное объяснение (также с лакуной в тексте) обсуждающейся пословицы:

Μετὰ Λέσβιον ᾠδόν. ...²¹⁷ τοὺς ἀπογόνους τοῦ Τερπάνδρου ἀγαθοὺς ἡγουμένους εἶναι κιθαροδοῦς, πρῶτους εἰς τὸν ἀγῶνα προσκαλεῖσθαι εἴ τις εἴη Λέσβιος ᾠδός.

«“После лесбосского певца” — ... потомков Терпандра, являющихся отличными ведущими кифарадами, первыми вызывали на агоны, если кто-то [из них] был [как] лесбосский певец».

В данном случае смысл выражения «после лесбосского певца» предполагает уважение к последователям, придерживавшимся творческих заветов великого Терпандра. Именно поэтому их первыми вызывали для участия в художественных соревнованиях.

Очевидно, были причины для возникновения столь различных трактовок одной и той же пословицы, поскольку в каждом обществе существуют защитники и противники всяческих музыкально-эстетических направлений. Нужно констатировать, что перипетии с пословицей «после лесбосского певца» — не единственные в сохранившихся материалах. Была хорошо известна древнеэллинская поговорка «осел с лирой» (ὄνος λύρας), адресованная человеку, ничего не понимающему в музыке и не способному ее слышать. Очевидно, подразумеваемая здесь ситуация неодинаково «обигрывалась» в различных случаях. По свидетельству византийской энциклопедии *Суда*, выражение «осел слышал лиру, а свинья — трубу» (ὄνος λύρας ἤκουσ(ε) καὶ σάλπιγγος ᾄς) было зафиксировано у комедиографа рубежа IV–III веков до н. э. Менандра. Говоря о слушателе, который ничего не понимает в музыке, хоть и слушает ее, Лукиан писал: «Ты слушаешь как осел, шевелящий ушами» (ὄνος λύρας ἀκούεις κινῶν τὰ ὄτα. — *Luc. Adv. indoct.* 4). Последнее толкование могли использовать в своих интересах как любители нового, так и их оппоненты.

Более того, сохранились свидетельства, указывающие, что такие пословицы достаточно часто использовались в житейской ситуации. Так, например, у Афиней сохранилась язвительная эпиграмма александрийского поэта Махона (его жизнь относят к III веку до н. э.), посвященная некоему кифароду Клеону. В ней же упомянут и знаменитый афинский кифарист Стратоник (IV век до н. э.) и используется поговорка «осел с лирой» (*Athen.* VIII 349с, § 41):

²¹⁷ Лакуна в тексте.

Κλέων τις ἦν κιθαρωδὸς ὃς ἐκαλεῖτο Βοῦς
δεινῶς ἀπάδων τῇ λύρας τ' οὐ χρώμενος·
τούτου διακούσας ὁ Στρατόνικος εἶψ' ὅτι
ᾠνος λύρας ἐλέγετο, νῦν δὲ βοῦς λύρας.

Некий Клеон был кифародом, кото-
рого называли быком.
Он страшно пел, не пользуясь лирой.
Прослушав его, Стратоник сказал,
что
«[раньше] говорилось “осел с лирой”,
а ныне — “бык с лирой”».

Все это подтверждает, что музыкальная жизнь Античности развивалась бурно, и наряду с периодами застоя возникала эпоха художественной активности, которая не могла обходиться без противостояния людей с разными художественными вкусами.

Следовательно, музыкальному антиковедению приходится в абсолютном большинстве случаев работать с самыми разнообразными источниками. Поэтому их необходимо исследовать методами, соответствующими происхождению и сущности этих документов, а также пытаться понять, какая реальность скрывается за описаниями, зачастую содержащими в себе бесконечно много расхождений и противоречий²¹⁸.

Дальнейшее изучение противостояния «старого» и «нового» в античном музыкальном искусстве должно открыть еще много граней и деталей этого извечного конфликта. Впоследствии их можно будет рассмотреть в контексте аналогичных событий иных художественных цивилизаций. Не исключено, что такое сравнительное изучение поможет приблизить науку к познанию объективных законов эволюции музыкального мышления, поскольку именно это является важнейшей задачей музыковедения.



Представленные в настоящем томе материалы о музыкальной жизни Античного общества содержат не все сохранившиеся свидетельства, а лишь те, которые представляются самыми важными. Однако каждое новое поколение специалистов в музыкальном антиковедении должно не только пополнять этот арсенал, но и выявлять его новые стороны, поскольку это весьма многогранная тема. И, конечно, будущим музыковедам-антиковедам необходимо постоянно проверять и уточнять выводы, к которым пришли их старшие коллеги, освобождаясь от заблуждений и делая очередной шаг к познанию истины. Это обязательное условие для существования музыкального антиковедения как науки.

Санкт-Петербург – Франтишковы Лазни (Чехия)
2016 – 2017 гг.

²¹⁸ Такое наблюдение — еще одно доказательство того, что без профессиональной специализации в сфере музыкального антиковедения историческое музыковедение будет оперировать целой серией непроверенных сведений, формирующих весьма сомнительные знания об античной эпохе.

УЧЕБНО-ПОЗНАВАТЕЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ К МАТЕРИАЛАМ ВТОРОГО ТОМА

К главе I

1. Мифологическое музыкознание, его цель и методология.
2. «Портрет» Аполлона-музыканта.
3. Античный художественный синкретизм, его причины и особенности.
4. Музыкальный облик Гермеса.
5. Истоки и причины эстетического конфликта в сфере восприятия отечественного и иностранного музыкального искусства.
6. Музы в эпоху художественного синкретизма.
7. Особенности процессов формирования «музыкальных мифов» (на примере анализа легенд об Амфионе и Идейских Дактилях).

К главе II

1. Отражение музыкальных аспектов творческой жизни Античности в образе Орфея.
2. Регистрация мифологическим музыкознанием новых музыкальных жанров.
3. Фрагменты музыкально-педагогической жизни в мифологическом освещении.
4. Воспроизведение музыкально-исторических процессов в предании о двух Олимпах.
5. По какой причине ряд музыкантов, работавших в «мифологическую эпоху», могли не попасть в формировавшиеся легенды?
6. Особенности творчества и репертуара аэдов
7. Зарождение музыкальных жанров, которые мифологическое музыкознание связывает с деятельностью Ариона.

К главе III

1. Полисемантика термина ὁ ποιητής («поэт»).
2. Полисемантика термина ἡ ποίησις («поэзия»).
3. Полисемантика термина λυρικός («лирник» или «лирик»)
4. Сообщение о двух Пиндарах.
5. Свидетельства «дробления» художественного синкретизма.
6. Перестройка представлений об авторстве музыкально-поэтических произведений.
7. Алкей и Сафо в ракурсе противоречивых античных свидетельств.
8. Мимнермы как представители разных видов художественного творчества.

К главе IV

1. Принятая в Античности «точка отсчета» для начала постмифологической истории музыки и методика ее обоснования.

2. Временное расстояние между музыкально-историческим событием и источником, информирующим о нем, как важнейшая особенность античных письменных памятников.

3. Методология анализа источников, содержащих противоречивую информацию о деятельности одних и тех же исторических персонажей.

4. Причины, по которым полиавторство при создании вокальных произведений в античной традиции превратилось в моноавторство.

К главе V

1. «Список Страбона» как источник для познания основных жанров религиозной музыки.

2. Особенности взаимодействия музыки, звучавшей в религиозной и общественной сферах жизни античного общества.

3. Музыкальные жанры для определенных культов и те, которые использовались в различных богослужениях.

4. Комплекс доказательств, свидетельствующих о «спондеическом мелосе» как об инструментальном жанре.

5. Нормы музыкального мышления и богослужбная музыка различных религиозных конфессий.

6. Ранние христиане и дохристианская музыка.

7. Причины негативного отношения патристики к инструментальной музыке.

8. Христианский миф о Филемоне и его моральные аспекты.

9. Превращение библейского инструментария в символику.

10. Свидетельства о раннехристианских богослужбных музыкальных жанрах.

11. «Гимн Святой Троице» как важнейшее доказательство использования античной буквенной нотации в христианском богослужении.

К главе VI

1. Музыкально-звуковое обрамление воинской жизни в лагере.

2. Инструмент *classicum* — этимологические варианты его названия и использование в воинской и гражданской сферах.

3. Музыкальные инструменты в лагерной жизни войск.

4. Особенности эстетико-слуховой реакции на звучание туб и других медных духовых инструментов.

5. Положительные и отрицательные стороны, возникавшие для решения тактических задач, при звучании известных национальных песен во время военных действий.

6. Авлос как важный инструмент спартанского войска.

7. Каковы формы участия духовых инструментов в сражениях?

8. Основные разновидности музыкального оформления триумфов.

К главе VII

1. Положение профессии музыканта в античной дифференциации специальностей.

2. Отношение к включению музыки в систему общего образования.

3. Цели и задачи приобщения молодежи к музыке в качестве образовательной дисциплины.

4. Патриотическое воспитание средствами музыки.

5. Причины популярности струнных инструментов в образовании.

6. Анализ «хирургии» как средство определения уровня античного понимания инструментального музыкального искусства и его исполнительства.

7. Особенности сохранившихся сведений об учителях музыки.

8. Музыкально-педагогическая концепция Дамона Афинского.

9. Хоровое искусство в античные времена.

10. Сохранившиеся данные о педагогической и творческой деятельности руководителей хоров.

11. Цели и задачи любительского музыкального образования.

12. Причины информационного дефицита о профессиональном обучении музыкантов.

13. Уцелевшие сообщения о методике профессионального обучения музыке.

14. Сохранившиеся фрагменты о древней авлетической педагогике.

К главе VIII

1. Агоны как отражение норм античной общественной жизни.

2. Главнейшие художественные агоны.

3. Негативное отношение современников к «авлодии» и его причины.

4. Сохранившиеся свидетельства о музыкальном репертуаре на агонах.

5. Два направления античной исторической традиции, выражающие представления о поэтах и поэтическом творчестве на агонах.

6. Музыканты-победители агонов, оставившие след в истории античной музыкальной культуры.

7. Первый образец программной музыки и сохранившиеся сведения о нем и его авторах.

8. «Союз артистов Диониса» и его деятельность.

К главе IX

1. Музыка в системе искусств, участвующих в создании театрального спектакля.

2. Современный научный уровень изучения античной театральной музыки.

3. Роль музыки в сложившихся представлениях о возникновении и начальной эволюции театра.

4. Античное искусствознание о структуре трагедии и о ее частях, воплощающихся посредством музыки.

5. Античное искусствознание о структуре комедии и о ее частях, воплощающихся посредством музыки.

6. Многоликость функций создателей спектаклей в процессе исторической эволюции античного театрального искусства.

7. Возможная методика выделения певшихся текстов из сохранившихся образцов античных трагедий и комедий.

8. Свидетельства об актерах, являвшихся одновременно и певцами, а также о дидаскалах хора, начинавших свою карьеру в качестве певцов.

9. Материалы об использовании инструментальной музыки в античном театре и данные о музыкантах-инструменталистах, работавших в этой области.

10. Причины внимания современников к регистрам звучания музыкального материала в театрах.

11. Сведения об авторах музыки для театральных спектаклей.

К главе X

1. Музыка в быту античного общества.

2. Стилизовое и жанровое разнообразие античной музыкальной культуры и эстетическая их оценка современниками.

3. Популярность «пиршественной музыки», ее причины и особенности.

4. Античное общество и музыканты-профессионалы.

5. Взаимоотношения между античными государствами и музыкальным искусством.

6. Античная традиция о музыкальных вкусах властителей.

7. Отношение античного общества к традициям и к новаторским устремлениям в музыкальной творчестве.

8. Конфликты между государством и музыкантами, использующими новые средства художественной выразительности.

РУССКОЯЗЫЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА ПО АНТИЧНОЙ МУЗЫКЕ

1. Публикации переводов специальных источников

Аноним. Гармоническое введение Анонима. Греческий текст с русским переводом и примечаниями Г. А. Иванова. М., 1895.

*Клеонид*¹. Гармоническое введение. Пер. А. В. Русаковой // От Гвидо до Кейджа. Полифонические чтения. По материалам научной конференции 24 февраля 2005 г. Государственный музыкально-педагогический институт им. М. М. Ипполитова-Иванова. М., 2006. С. 286–314.

Клеонид. Введение в гармонику. Перевод и комментарии В. Цыпина, предисловие С. Лебедева // Научный вестник Московской консерватории. 2014, № 3 (18). С. 168–186.

Анонимы Беллерманна // *Герцман Е. В.* Встреча двух музыкальных цивилизаций. Издательский дом «Миръ». СПб., 2017.

Аристоксен. Элементы гармоник. Издание подготовил сотрудник Проблемной научно-исследовательской лаборатории Московской государственной консерватории В. Г. Цыпин. М., 1997.

Бозций. О музыкальном установлении // *Герцман Е. В.* Музыкальная Бозциана. СПб.: «Глагол», 1995. С. 299–463. Второе издание. СПб.: «Невская нота», 2010. С. 315–435.

Бозций А. М. С. Основы музыки. Подготовка текста, перевод с латинского и комментарий С. Н. Лебедева. М., 2012.

Евклид. Деление канона // *Герцман Е. В.* Пифагорейское музыкознание. Начала древнеэллинской науки о музыке. «Гуманитарная Академия». Санкт-Петербург, 2003. С. 276–312.

Кассиодор. О музыке // *Герцман Е. В.* Cassiodori De musica // Традиции в истории музыкальной культуры. Античность. Средние века. Новое время. Ленинградский институт театра, музыки и кинематографии им. Н. К. Черкасова. Л., 1990. С. 3–27.

Клавдий Птолемей. Гармоника в трех книгах. *Порфирий.* Комментарий к «Гармонике» Птолемея. Издание подготовил В. Г. Цыпин. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория». М., 2013.

Никомах. Руководство по гармонике // *Герцман Е. В.* Никомах из Герасы, среди предшественников, современников и потомков. СПб.: Изда-

¹ Первые три публикации — переводы одного и того же анонимного сочинения, имя автора которого исследователи трактуют по-разному. Подробнее об этом см. том I, гл. V, § 1.

тельство «Мирь», 2016. С. 191–192, 242–245, 291–293, 407–409, 498–500, 590–594, 631–633, 645–647, 662–664, 690–692, 697–702, 781–787.

Плутарх. О музыке. Пер. с греч. Н. Томасова, со вступ. статьей и примечаниями Е. Браудо. Петроград, 1923.

Поллукс. Ономастикон (фрагменты, посвященные музыкальным инструментам) // *Герцман Е. В.* Инструментальный каталог Поллукса // Из истории инструментальной музыкальной культуры. Сборник статей. Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии им. Н. К. Черкасова. Л., 1988. С. 7–29.

Псевдо-Пселл. обстоятельное обозрение музыки // *Герцман Е. В.* Глава из истории византийского музыкознания византийской эпохи. СПб.: Российский институт истории искусств: 2017. С. 5–51.

Секст Эмпирик. Против музыкантов // *Секст Эмпирик*. Сочинения в двух томах. Т. 2. М., 1976. Перевод под общей редакцией А. Ф. Лосева. С. 192–206.

Фабий Квинтилиан. О необходимости знать ораторам музыку // *Казанский вестник*. 1827. Ч. 20. Кн. 8. С. 289–296.

2. Научно-исследовательская и научно-популярная литература

1. *Аберт Г.* История древнегреческой музыки // Музыкальная культура древнего мира. Под ред. Р. И. Грубера. Пер. с нем. Н. В. Мамуной. Л., 1937. С. 110 – 132.

2. *Аберт Г.* Музыкальная культура Рима // Там же. Пер. с нем. К. В. Киззевефер. С. 191–226.

3. *Аберт Г.* Примеры анализа музыкальных памятников // Там же. С. 213–217.

4. *Алмазова Н. А.* Античная музыкальная эпиграфика. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Российский институт истории искусств. СПб., 1998.

5. *Арнольд Ю. К.* История музыки. Музыка у египтян, народов Халдейского племени, евреев, греков и римлян // *Литературная газета* 1847, № 15–16.

6. *Болие Д.* Мемуар о том, что из музыки Древней Греции вошло в первые церковные песни // *Музыкальный и театральный вестник*, 1857, 4 августа, № 30.

7. *Боткин Н.* Письма о музыке // *Современные известия*, 1879, 7 сентября, № 246 (в статье есть раздел, посвященный «греческим гаммам»).

8. *Булич С. К.* Дельфийские музыкальные находки // *Журнал Министерства Народного Просвещения*, 1895, январь, отдел V. С. 1–15.

9. *Булич С. К.* Новая теория музыкальной ритмики. Изложение теории Аристоксена, усвоенной Вестфалем // *Русский филологический вестник*, 1884, книга 2.

10. *Булич С. К.* К вопросу о новонайденных памятниках древнегреческой музыки // *Журнал Министерства народного просвещения*, 1894 (май месяц).

11. *Булич С. К.* В. И. Петр. О составах, строях и ладах в древнегреческой музыке. Киев, 1901 // *Журнал Министерства народного просвещения*, 1902 (март месяц).

12. *Варден ден Варден*. Пифагорейское учение о гармонии // Варден ден Варден. Пробуждающаяся наука. Пер. с нем. М., 1959.
13. *Вестфаль Р.* Древнегреческая музыка в современном исполнении // Московские ведомости, 1877, 14 февраля, № 38. Та же статья перепечатана в другом издании: Театральная газета, 1877, 17 февраля, № 35.
14. *Вестфаль Р.* Искусство и ритм. Греки и Вагнер // Русский вестник, 1880, № 5.
15. *Вестфаль Р.* Отношение современной музыки к греческому искусству // Русский вестник 1883, № 8.
16. *Воронов Е. И.* Проект драматического класса. СПб., 1868 (в этом издании Глава 12: Музыка греков. О природе древнегреческой музыки. Музыка современных греков. Глава 13: Музыка римлян. Глава 14: О введении музыки в церковь).
17. *Герцман Е. В.* Античное музыкальное мышление. Л., 1986.
18. *Герцман Е. В.* Музыка Древней Греции и Рима. СПб.: «Алетейя», 1995.
19. *Герцман Е. В.* Музыкальная Боэциана. СПб.: «Глагол», 1995. Второе издание. СПб.: «Невская нота», 2010.
20. *Герцман Е. В.* Гимн у истоков Нового завета. Беседы о музыкальной жизни ранних христианских общин. М.: «Музыка», 1997.
21. *Герцман Е. В.* Античная музыкальная педагогика. Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов. СПб., 1996.
22. *Герцман Е. В.* Пифагорейское музыкознание. Начала древнеэллинической науки о музыке. «Гуманитарная Академия». Санкт-Петербург, 2003.
23. *Герцман Е. В.* Античный орган. СПб.: «Филологический факультет Санкт-Петербургского университета», 2004.
24. *Герцман Е. В.* Тайны истории древней музыки. СПб.: «Азбука», 2004. Второе издание. СПб., «Невская нота», 2006.
25. *Герцман Е. В.* Языческие и христианские музыкальные древности. СПб.: «Лебедушка», 2006.
27. *Герцман Е. В.* Из истории древней музыки. СПб.: Издательство РПГУ им. А. И. Герцена. 2006.
28. *Герцман Е. В.* Никомах из Герасы, среди предшественников, современников и потомков. СПб.: Издательский дом «Миръ», 2016.
29. *Герцман Е. В.* Встреча двух музыкальных цивилизаций (древнегреческой и византийской). СПб.: Издательский дом «Миръ». Тома 1–2, 2018.
30. *Герцман Е. В.* Восприятие разновысотных звуковых областей в античном музыкальном мышлении // Вестник древней истории». М.: «Наука», 1971. № 4. С. 181–194.
31. *Герцман Е. В.* Инструментальный каталог Поллукса // Из истории инструментальной музыкальной культуры. Сборник статей. Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии им. Н. К. Черкасова. Л., 1988. С. 7–29.
32. *Герцман Е. В.* Cassiodori De musica // Традиции в истории музыкальной культуры. Античность. Средние века. Новое время / Ленинградский институт театра, музыки и кинематографии им. Н. К. Черкасова. Л., 1990. С. 3–27.
33. *Герцман Е. В.* Богослужбная музыка общины терапевтов // Вестник древней истории, № 1. М., «Наука», 2001. С. 31–40.

34. *Герцман Е. В.* Древнегреческая органика (по письменным памятникам) // Материалы к энциклопедии музыкальных инструментов народов мира. Выпуск 1. СПб.: Российский институт истории искусств, 1998. С. 16–35.
35. *Герцман Е. В.* Античная музыка и современный слушатель // Пифагорейское музыкознание. Начала древнеэллинической науки о музыке. СПб.: «Гуманитарная Академия», 2003. С. 347–381.
36. *Герцман Е. В.* Проблемы античного музыкознания // Советская музыка. № 5. 1983. С. 103–107.
37. *Герцман Е. В.* Никомах из Герасы среди предшественников, современников и потомков. СПб.: Издательство «Мирь», 2016.
38. *Герцман Е. В.* Образование историков музыки: прошлое, настоящее и будущее / Российский институт истории искусств. СПб., 2014.
39. *Герцман Е. В.* Забытая категория музыкального мышления // Музыкальное образование в современном мире: диалог времен. Сборник статей по материалам IV Международной научно-практической конференции (2–3 декабря 2011 года). Часть 2 Ред.-сост. М. В. Вортной, научный ред. Р. Г. Шитикова. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2012. С. 49–59.
40. *Герцман Е. В.* Методика освоения древних культур по письменным памятникам // Музыкальное искусство и образование / Вестник кафедры ЮНЕСКО при Московском педагогическом государственном университете. Вып. 2, 2013. С. 64–79.
41. *Герцман Е. В.* Легенда о темперации Аристоксена // Музыка в культурном пространстве Европы–России. События. Личность. История. СПб.: Российский институт искусств, 2014. С. 13–25.
42. *Герцман Е. В.* Музыка в античном квадриуме и художественная практика: проблемы взаимоотношений // Музыкальное искусство и образование / Вестник кафедры ЮНЕСКО при Московском педагогическом государственном университете. Вып. 1(5), 2014. С. 76–86.
43. *Герцман Е. В.* Принципы организации «пикнонных» и «апикнонных» структур // Вопросы музыковедения. Вып. 2 / Труды Государственно-музыкально-педагогического института им. Гнесиных. М., 1973. С. 6–26.
44. *Герцман Е. В.* Parakataloge и три вида звучания // Acta antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae. T. XXVI. Fasc. 3/4. Budapest 1978. P. 347–359.
45. *Герцман Е. В.* К вопросу о музыкальной символике древности // Советская музыка. «Советский композитор», 1978, № 12. С. 128–130.
46. *Герцман Е. В.* Античная функциональная теория лада // Проблемы музыкальной науки. Вып. 5. М.: «Советский композитор», 1983, С. 202–223.
47. *Герцман Е. В.* Античная музыкальная акустика о резонансе // Gordon Athol Anderson. In memoriam. Wissenschaftliche Abhandlungen 49. Henryville-Ottawa-Binningen 1984. S. 205–210.
48. *Герцман Е. В.* Боэций и европейское музыкознание // Средние века. Вып. 48. «Наука», 1985. С. 233–243.
49. *Герцман Е. В.* «Каталог песен» из Ашшура (KAR 158, col. VIII) и положения античного музыкознания // Вестник древней истории. «Наука», 1986, № 2. С. 175–182.
50. *Герцман Е. В.* Античное учение о мелосе // Критика и музыкознание. Вып. 3. Л.: «Музыка», 1987. С. 114–148.

51. *Герцман Е. В.* Ладотональная терминология трактата Боэция «De institutione musica» // Проблемы музыкальной науки. Вып. 7. М.: «Советский композитор». 1989. С. 227–244.
52. *Герцман Е. В.* Древнегреческая органика (по письменным памятникам) // Материалы к энциклопедии музыкальных инструментов народов мира. Вып. 1. СПб.: Российский институт истории искусств, 1998. С. 16–35.
53. *Герцман Е. В.* Пифагорейский метод познания музыки // Вестник образования и развития науки Российской академии естественных наук, 6 (1), 2002. С. 75–80.
54. *Герцман Е. В.* Musica Aristoteliana // Источниковедение истории культуры 2 / РПГУ им. А. И. Герцена. СПб., 2009. С. 164–178.
55. *Герцман Е. В.* Один опыт античного музыкального воспитания // Диалог культур в условиях глобализации. XII Международные лихачевские чтения 17–18 мая 2012 года. Том 1: Доклады. Российская академия наук, Российская академия образования, Конгресс петербургской интеллигенции, Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов. СПб., 2012. С. 485–487.
56. *Герцман Е. В.* «Мелодия» в музыкознании Древней Эллады // Временник Zubовского института. 1 (12) / Российский институт истории искусств. СПб., 2014. С. 7–25.
57. *Герцман Е. В.* «Мелодия» в музыкознании постклассического периода Античности // Временник Zubовского института. 2 (13) / Российский институт истории искусств. СПб., 2014. С. 7–22.
58. *Герцман Е. В.* Пифагор // Музыкальная энциклопедия. Главный редактор Ю. В. Келдыш. Т. 4. М., 1978. Кол. 296.
59. *Герцман Е. В.* Платон // Там же. Кол. 303.
60. *Герцман Е. В.* Плутарх // Там же. Кол. 308–309.
61. *Герцман Е. В.* Порфирий // Там же. Кол. 410–411.
62. *Герцман Е. В.* Птолемей // Там же. Кол. 482–483.
63. *Герцман Е. В.* Рапсод // Там же. Кол. 540.
64. *Герцман Е. В.* Сиринкс // Там же. Т. 5. М., 1981. Кол. 37.
65. *Герцман Е. В.* Терпандр // Там же. Кол. 508–509.
66. *Герцман Е. В.* Тимпан // Там же. Кол. 527–528.
67. *Герцман Е. В.* Форминкс // Там же. Кол. 908.
68. *Герцман Е. В.* Эвфония // Там же. Т. 6. М., 1982. Кол. 480–481.
69. *Герцман Е. В.* Эпиникий // Там же. Кол. 537–538.
70. *Герцман Е. В.* Эпиталама // Там же. Кол. 538.
71. *Герцман Е. В.* Эпитафия // Там же. Кол. 538–539.
72. *Гиллис Дж.* История древней Греции. Перевод А. Огинского // Сын отечества. СПб., 1824. № XLIII. С. 97–110 (Переиздание: История древней Греции // Вестник Европы. 1827, сентябрь. № 18. С. 81–100).
73. *Глебов И.* Греческая музыка // Большая Советская энциклопедия. Т. 19. М., 1930. С. 194–204.
74. *Грубер Р.* Музыкальная культура Древней Греции и Рима // Грубер Р. И. История музыкальной культуры. Т. 1. М.; Л., 1941. С. 260–233.
75. *Грубер Р.* Музыкальная культура древнего мира // Музыкальная культура древнего мира. Под ред. Р. И. Грубера. Л., 1937. С. 7–45.
76. *Гутри М.* Сравнение простонародных русских музыкальных инструментов с древними греческими и римскими // Друг просвещения, 1806, часть I, № 2.

77. *Денисов Я. А.* К папирусу с мелодией из Ореста // Филологическое обозрение. Т. XVI. 1899. С. 44.
78. *Закс К.* Музыкально-теоретические воззрения древних греков // Музыкальная культура древнего мира. Под ред. Р. И. Грубера. Л., 1937.
79. *Золтаи Д.* Этос и аффект. История философской музыкальной эстетики от зарождения до Гегеля. Пер. с нем. М., 1977. С. 11–92.
80. *Каган М.* Морфология искусства. Л., 1972.
81. *Кагаров Е.* Древнегреческая музыка. Воронеж, 1908.
82. *Кушенов-Дмитревский Д. Ф.* Лирический Музеум, Содержащий в себе краткое начертание Истории Музыки с присовокуплением: Жизнеописаний некоторых знаменитых Артистов и Virtuозов оной; разного рода анекдотов и четырех портретов отличнейших Сочинителей. СПб., 1831.
82. *Лебедев С.* Греческая наука в зеркале «Музыки» Боэция // Музыкальные миры Ю. Н. Холопова. Сборник статей. Москва, 2016. С. 166–178.
84. *Лебедев С.* О методе и стиле раннего Боэция (на материале «Музыки» и «Арифметики») // Научный вестник Московской консерватории, 2011, № 3. С. 24–39.
85. *Лебедев С.* Μουσικός-musicus-музыкант. Очерк музыкальной терминологии Боэция // Научный вестник Московской консерватории, 2011, № 2. С. 52–65.
86. *Лебедев С.* Никомачи и Боэций. К проблеме рецепции античной науки в квадривии Боэция // Старинная музыка, 2011, № 2. С. 2–11.
87. *Лебедев С.* Птолемей и Боэций. К проблеме рецепции античной науки в квадривии Боэция // Музыка и время, 2011, № 5. С. 8–14.
88. *Лебедев С.* Монохорд Боэция // Музыкальная академия, 2011, № 1. С. 168–172.
89. *Лебедев С.* Ладовая теория Боэция. Опыт реконструкции // Старинная музыка, 2010, № 1–2. С. 39–45.
90. *Лебедев С.* Спартанский декрет против Тимофея Милетского в музыкальном трактате Боэция // Музыковедение, 2010, № 9. С. 18–21.
91. *Лебедев С.* Почему нужен новый перевод музыкального трактата Боэция // Старинная музыка, 2009, № 3. С. 1–12.
92. *Лебедев С.* Современные черты музыкального учения Боэция // Вопросы современного музыкального образования: парадигмы, концепции, технологии. Межвузовский сборник научных работ. Отв. ред. Л. В. Бурая. Белгород, 2007. С. 3–17.
93. *Ливанова Т.* История западноевропейской музыки до 1789 года. М., 1983. С. 5–24.
94. *Ливанова Т.* Музыка // История европейского искусствознания. Т. 1: От античности до конца XVIII века. М., 1963. С. 40–50.
95. *Лосев А. Ф.* Античная музыкальная эстетика. М., 1960.
96. *Лосев А. Ф.* Эстетика хороводов в «Законах» Платона // Античность и современность. К 80-летию Ф. А. Петровского. М., 1972. С. 133–152.
97. *Лосев А. Ф.* О специфике эстетического отношения античности к искусству // Эстетика и жизнь. Вып. 3. М., 1973. С. 376–404.
98. *Лосев А. Ф.* История античной эстетики. Т. I–X. М., 1963–1991.
99. *Лосев А. Ф.* Эллинистически-римская эстетика I–II вв. н. э. М., 1981.
100. *Лосев А. Ф.* Шестаков В. П. История эстетических категорий. М., 1965.

101. *Науман Э.* Иллюстрированная всеобщая история музыки. Перевод с нем. под редакцией Н. Финдейзен. Т. I. СПб., 1896. С. 104–154.
102. *Неф К.* Музыка греков // Неф К. История западноевропейской музыки. Переработанный и дополненный перевод с французского Б. В. Асафьева. Второе издание. М., 1938. С. 10–17.
103. *Ницше Ф.* Рождение трагедии из духа музыки. Пер. с нем. М., 1912.
104. *Петр В. И.* О мелодическом складе арийской музыки. СПб., 1899.
105. *Петр В. И.* О составах, строях и ладах в древнегреческой музыке. Киев, 1901.
106. *Петр В. И.* Элементы античной армоники. СПб., 1896.
107. *Петр В. И.* О древнегреческих партитурах // Русская музыкальная газета 1912, № 17.
108. *Петр В. И.* Вновь открытые памятники музыкального искусства // Русская музыкальная газета 1913, № 32–33.
109. *Петр В. И.* О бесцельности некоторых конъектур в лирических партиях античной драмы // Гермес, 1911, № 11–12. С. 298 – 303; № 13. С. 324–329.
110. *Петр В. И.* Несколько замечаний и дополнений к отделу «Музыка в Элладе и Риме» // *Науман Э.* Иллюстрированная всеобщая история музыки. Перевод с нем. под редакцией Н. Финдейзен. Т. I. СПб., 1896. С. 155–167.
111. *Размадзе А. С.* Очерк истории музыки с древнейших времен до половины XIX века. М., 1888.
112. *Риман Г.* Греческая музыка / Риман Г. Музыкальный словарь. Пер. Б. Юргенсона. М., 1901. С. 398–407.
113. *Риман Г.* Катехизис истории музыки. Пер. с нем. Н. Д. Кашкина. Ч. 1. М., 1921. С. 21–26; 76–100.
114. *Розеншильд К. К.* Древнегреческая музыка // Большая Советская Энциклопедия. Т. 12. М., 1952. С. 542–544.
115. *Русакова А.* О чем молчит античная гармоника? // Sator tenet opera rotas. Юрий Николаевич Холопов и его научная школа (к 70-летию со дня рождения). Сб. статей. М., 2003. С. 29–37.
116. *Саккетти Л.* О музыкальной художественности древних греков // Саккетти Л. Из области эстетики и музыки. СПб., 1896. С. 72–95.
117. *Саккетти Л.* Очерк всеобщей истории музыки. СПб., 1883. Гл. VII–VIII. С. 32–44.
118. *Саккетти Л.* Краткая историческая музыкальная хрестоматия с древнейших времен до XVII века включительно. СПб., 1896. Гл. III–IV (с. 21–45).
119. *Самойлов А. Ф.* Алиппиевы ряды древнегреческого музыкального письма // Известия общества археологии, истории и этнографии при Казанском университете. Т. XXX. Вып. 4. Казань, 1920. С. 354–495.
120. *Скворцов М.* Хороводы в Древней Греции и у нас // Еженедельное прибавление к Крестному календарю, 1875, 19 октября, № 41.
121. *Фаминцын А. С.* Театр у древних греков // Музыкальный сезон, 1870, 12 марта, № 17.
122. *Холопов Ю. Н.* Древнегреческие лады // Музыкальная энциклопедия. Главный редактор Ю. В. Келдыш. Т. 2. М., 1974. Кол. 306.
123. *Цыпин В. Г.* Аристоксен. Начало науки о музыке. М., 1998.

124. *Шестаков В. П.* От этоса к аффекту. История музыкальной эстетики от античности до XVIII в. М., 1975. С. 11–68.

125. *Шостьин А. П.* Нравственно-воспитательное значение музыки по воззрениям Платона и Аристотеля. Сергиев Посад, 1898.

126. *Штаффорд Г.* История музыки с примечаниями, поправками и прибавлениями. Пер. Е. Воронова. СПб., 1838³.

127. *Энглин С. Е.* Новый метод ладофункционального анализа античных нотографических памятников. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. СПб., 2005. (Библиотека ФГНИУК «Российский институт истории искусств»).

128. *Энглин С. Е.* Музыкальная логика античной нотации // *Hyperboreus. Studia classica. Petropoli*, 2002. Vol. 8. Fasc. 1. С. 122–144 (*Bibliotheca Classica Petropolitana. Verlag C. H. Beck, München*).

129. *Englin S.* Was steht hinter der Notation des ersten christlichen Hymnus? *Рар. Оху. 1786* // *Theorie und Geschichte der Monodie*.

130. *Энглин С. Е.* Что скрывается за нотацией первого Христианского гимна? (*Рар. Оху. 1786*) // Приношение *Alma Mater*. Сборник статей выпускников и преподавателей к 75-летию Государственного музыкального училища им. М. П. Мусоргского. СПб., 2004. С. 10–32.

131. *Энглин С. Е.* Метроритмические обозначения античной нотации // Музыка в культурном пространстве Европы–России. События. Личность. История. СПб., Российский институт искусств, 2014. С. 26–40.

Анонимные статьи

История арфы // *Телескоп*. 1833. Ч. 15. № 12. С. 551–556.

История драматической поэзии у греков // *Казанский вестник*. Казань, 1829. Ч. 27. Кн. 9–10. С. 99–139.

История музыки. О музыкальных инструментах греков и римлян (перевод с французского) // *Общезанимательный вестник*, 1857, № 2. С. 71–75.

Музыка и танцы в Древней Греции // *Воскресный досуг*, 1868, том XI, 12 мая.

Нечто о музыки древних // *Северная пчела*. 1837. 15 декабря. № 285. С. 279–282.

² Перевод книги английского автора (*Stafford W. C. A history of Music*. Edinburgh, 1830), получившей широкое распространение в Европе. См.: *Stafford W. C. Histoire de la musique*, par M. Stafford. Trad. de l'Anglais, par Mme Adèle Fétis; avec des notes, des corrections et des additions par M. Fétis. Paris: Paulin, 1832; *Stafford W. C. Geschichte der Musik aller Nationen*. Nach Fétis und Staffort. Weimar, 1835.

ПРИНЯТЫЕ СОКРАЩЕНИЯ ДЛЯ ИЗДАНИЙ ИСТОЧНИКОВ

Ael. Var. Hist. — *Aeliani. Varia historia* // *Aeliani Claudii De natura animalium. Varia historia. Epistolae et fragmenta. Porphyrii Philosophi De abstinentia et de antro nympharum. Philonis Byzantii De septem orbis spectaculis. Recognovit adnotatione critica et indicibus instruxit R. Hercheri.* Lipsiae, 1858. P. 1–297.

Ael. Nat. anim. — *Aeliani. De natura animalium* // *Ibid.* P. 298–425.

Aesch. — *Aeschyli. Tragoediae.* Edidit H. Weil. Lipsiae, 1889.

Aesch. Pers. — *Aeschyli. Persae* // *Ibid.* P. 86–128.

Aesch. Septem. — *Aeschyli. Septem contra Thebas* // *Ibid.* P. 43–85.

Amm. Marc. Rer. gest. — *Ammiani Marcellini. Rerum gestarum libri* // *Römische Geschichte Lateinisch und Deutsch und mit einem Kommentar versehen von W. Seyfarth. Bd. I–IV.* Berlin, 1968–1971.

Anon. De mus. — *Anonyma. De musica scripta Bellermanniana.* Edidit D. Najock. Leipzig 1975.

Anthol. Palat. — *Anthologia Graeca epigrammatum Palatina cum Planudea.* Edidit H. Stadtmueller. I–III. Lipsiae, 1906.

Apollod. Bibl. — *Apollodori. Bibliotheca.* Ed. R. Wagner (Mythographi Graeci I). Lipsiae, 1894.

Apul. Flor. — *Apuleji. Florida* // *Lucii Apulei Madaurensis Apologia et Florida.* Recensuit J. Van der Vliet. Lipsiae, 1900. P. 145–189.

Apul. Metam. — *Apuleji. Metamorphoseon* // *Lucii Apulei Metamorphoseon libri XI.* Recensuit J. Van der Vliet. Lipsiae, 1887.

Arist. Quint. De mus. — *Aristidis Quintiliani. De musica libri tres,* edidit R. P. Winnigton-Ingram. Accedunt quattuor tabulae. Leipzig, 1963.

Aristoph. — *Aristophanes. Comoediae.* Edidit Th. Bergk. Vol. I–II. Lipsiae, 1881–1882.

Aristoph. Acharn. — *Aristophanis. Acharnenses* // *Aristoph.* Vol. I. P. 1–45.

Aristoph. Av. — *Aristophanis. Aves* // *Aristoph.* Vol. II. P. 1–70.

Aristoph. Equit. — *Aristophanis. Equites* // *Aristoph.* Vol. I. P. 47–104.

Aristoph. Nub. — *Aristophanis. Nubes* // *Aristoph.* Vol. I. P. 105–170.

Aristoph. Pax. — *Aristophanis. Pax.* // *Aristoph.* Vol. I. P. 235–287.

Aristoph. Ran. — *Aristophanis. Ranae* // *Aristoph.* Vol. I. P. 167–228.

Aristoph. Thesmoph. — *Aristophanis. Thesmophoriazusae* // *Aristoph.* Vol. II. P. 167–228.

Aristoph. Vesp. — *Aristophanis. Vespae* // *Aristoph.* Vol. I. P. 171–234.

Aristot. — *Aristotelis Opera.* Edidit Academia Regia Borussica. Graece. Ex recensione Im. Bekkeri. Vol. I–V. Berolini, 1831–1870.

Aristot. Metaph. — *Aristotelis. Metaphysica* // *Aristot.* Vol. II. P. 980–1093.

- Aristot. Poet. — Aristotelis. Poetica // Aristot. Vol. II. P. 1447–1462.*
Aristot. Polit. — Aristotelis. Politica // Aristot. Vol. II. P. 1252–1342.
Aristot. Rhet. — Aristotelis. Rhetorica // Aristot. Vol. II. P. 1354–1420.
Aristox. Elem. harm. — Aristoxeni. Elementa harmonica. Rosetta Da Rios recensuit. Romae 1954.
Athen. — Athenaei Naucratic. Deipnosophistarum libri XV. Recensuit G. Kaibel. I–III. Lipsiae, 1887–1890.
August. De civ. dei. — Sancti Aurelii Augustini episcopi De civitate Dei libri XXII. Iterum recognovit B. Dombart. Vol. I–II. Lipsiae, 1877.
Aul. Gel. — Auli Gellii. Noctes Atticae // Gellii A. Noctium Atticarum libri XX. Post M. Herz ed. C. Hosius. Vol. I–II. Lipsiae, 1903.
Bacch. Isag. rog. — Bacchii. Isagoge (rogatia) // Jan. P. 292–316.
Joan. Chrys. In Abr. dictum. — Joannis Chrysostomi In illud Abrahae dictum, pone manum tuam sub femur meum // PG 56, col. 553–561.
Basil. Ad adolosc. — Basilii. Magni Homilia XIX. Ad adoloscences // PG 31, col. 564–589.
Basil. In Hexam. — Basilii. Magni Homiliae in Hexameron // PG 29, col. 3–205.
Basil. In Isaiam. — Basilii. Magni Commentarius in Isaiam // PG 30, col. 117–667.
Basil. In ps. 29. — Basilii. Magni Homilia in psalmum 29 // PG 29, col. 305–324.
Boet. De instit. mus. — Boetii. A. M. T. S. De institutione arithmetica libri duo. De institutione musica libri quinque accedit geometria quae fertur Boetii, ed. G. Friedlein. Leipzig, 1867.
Callistr. Stat. descr. — Callistrati. Statuarum descriptions // Philostrati minoris. Imagines et Callistrati. Descriptiones. Recensuerunt C. Schenkl et A. Reisch. Lipsiae, 1902. P. 45–72.
Cic. De leg. — M. Tullii Ciceronis. De legibus libri tres. Textum denuo recensuit suasque Animadversione adjecit G. H. Moser. Frankfurt ad Moenum, 1824.
Cic. De orat. — Ciceronis M. Tullii. De oratore ad quintum fratrem libri tres // M. Tullii Ciceronis Opera quae supersunt omnia ac deperditorum fragmenta. T. II: Recensuit et selectam diversarum lectionum, notationem, adjecit Chr. G. Schütz. Lipsiar, 1814.
Cic. Epist. Att. — Ciceronis. Epistolae ad Atticum // Cicero. The letters to Atticus. With an English translation by E. O. Winstedt. Vol. I–III. London, 1945.
Cic. Epist. fam. — Ciceronis. Epistolae ad familiares // Cicero. The letters to hid friends. With an English translation by W. Glynn. Williams. Vol. I–III. London, 1928–1945.
Cic. Tusc. — Ciceronis. Tusculanae disputationes // M. Tullii Ciceronis Scripta quae manserunt omnia. Recognovit R. Klotz. Lipsiae, 1858, P. 241–408.
Clem. Alex. Paedag. — Clementis. Alexandrini Paedagogus // PG 8, col. 247–683.
Clem. Alex. Strom. — Clementis. Alexandrini Stromata liber quintus // PG 8, col. 685–1381; PG 9, col. 9–601.
Cleon. Isag. — Cleonidis. Isagoge harmonica // Solomon J. Cleonides: ΕΙΣ-ΑΓΩΓΗ ΑΡΜΟΝΙΚΗ. Critical edition, Translation, and Commentary. PhD, Uni-

versity of North Carolina at Chapel Hill. 1980, 114–144. Но нумерация глав по изд.: *Jan* 179–207.

Conc. in Trul. — *Canones Concilli in Trulio dieti* // PG 137, col. 501–873.

Corn. Nep. Epam. — *Cornelii Nepotis*. Epaminondas // *Cornelii Nepotis Vitae post C. Halmium recognovit A. Fleckeisen*. Lipsiae, 1886. P. 56–62.

Demosth. Orat. — *Demosthenes Orationes*. Ex recensione G. Dindorfii. I–II. Lipsiae 1908.

De trag. — *Περὶ τραγωδίας*. — *Browning R.* A Byzantine Treatise on Tragedy // ΓΕΡΑΣ: Studies Presented to George Thomson of the Occasion of His 60-th Birthday. Ed. L. Varcel and R. F. Willets in collaboration with E. Borecký, J. Burian, and J. Pečírka. Prague, 1963. P. 67–81.

Diodor. Sic. — *Diodori Siculi*. Bibliotheca historica. Ed. I. Bekker, L. Dindorf, F. Vogel. Vol. I–V. Leipzig, 1888–1906.

Diog. Laert. — *Diogenis Laertii*. Vitae philosophorum, rec. H. S. Long. Vol. I–II. Oxford, 1958.

Dion. Hist. Rom. — *Dionis Cassii Cocceiani*. Historia romana. Editionem primam curavit L. Dindorf, recognovit J. Melberg. Vol. I–II. Lipsiae, 1890–1894.

Eurip. — *Euripidis*. Tragoediae. Ex recensione A. Nauckii. Editio tertia. Vol. I–II, 1886–1884 (sic).

Eurip. Alc. — *Euripidis*. Alkestis // *Eurip.* Vol. I. P. 1–42.

Eurip. Andr. — *Euripidis*. Andromache // *Eurip.* Vol. I. P. 43–86.

Eurip. Bac. — *Euripidis*. Bacchae // *Eurip.* Vol. I. P. 87–134.

Eurip. Elect. — *Euripidis*. Electra // *Eurip.* Vol. I. P. 241–284.

Eurip. Hel. — *Euripidis*. Helena // *Eurip.* Vol. I. P. 183–238.

Eurip. Herac. — *Euripidis*. Heraclidae // *Eurip.* Vol. I. P. 285–320.

Eurip. HF — *Euripidis*. Hercules Furens // *Eurip.* Vol. I. P. 321–368.

Eurip. Ion. — *Euripidis*. Ion // *Eurip.* Vol. II. P. 102–164.

Eurip. Iph. Aul. — *Euripidis*. Iphigenia in Aulidem // *Eurip.* Vol. II. P. 3–58.

Vita Eur. — Vita Euripidi // *Eurip.* Vol. I. P. V–VIII.

Euseb. Pamph. Ec. Hist. — *Eusebii Pamphili*. Ecclesiasticae Historiae // PG 20, col. 45–903.

Eust. Com. — *Eustathii, episcopi Thessalonicensis*. Commentarii ad Homeri Odysseam et Illiadem. Vol. I–VII. Leipzig 1825–1830.

Flav. Ios. Ant. jud. — *Josephi Flavii Antiquitates Judaicae* // *Josephus Flavius Opera omnia*. Post Imm. Bekkerum recognovit S. A. Naber. Vol. I–II. Lipsiae, 1888–1890.

Fragm. hist. gr. — *Müller Th.* Fragmenta Historicorum Graecorum. Vol. I–V, 1841–1870.

Gaud. Isag. — *Gaudentii Isagoge* // *Jan.* P. 327–355.

Gregor. Nyss. In ps. inscr. — *Gregorii Nysseni*. Tractatus in psalmorum inscriptiones // PG 44, col. 433–605.

Herod. Hist. — *Herodoti Historiae*. Ed. C. Hude. Vol. I–II. Oxford 1957.

Hesiod. Theog. — *Hesiodi*. Theogonia // *Hesiodi Carmina*. Recensuit A. Rzach. Lipsiae, 1902. P. 3–50.

Hesych. — *Hesychii Alexandrini*. Lexicon. Post I. Albertum recesuit M. Schmidt. Vol. I–IV. Iena 1858–1868¹.

¹ См. посвященную этому изданию сноску в аналогичном разделе тома I.

- Homer. Od.* — *Homeri Odyssea*. Edidit G. Dindorf. Editio Quinta correctior quam curavit C. Hentze. Pars I. Lipsiae, 1899. Pars II. 1914.
- Homer. Il.* — *Homeri Illias, cum potiore lectionis varietate*, edidit F. Nauck. Pars I. Berolini, 1877. Pars II. Berolini, 1880.
- Horat. Od.* — *Horatii Odes // Q. Horati Flacci. Opera*. Recensuerunt O. Keller et A. Holder. Vol. I. Lipsiae, 1864. P. 1–184.
- Hymn Hom. — Humni Homerici accedentibus epigrammatis et batrachomyomachia Homero vulgo attributis. Ex recensione A. Baumeister. Lipsiae 1882.
- IG XI — Inscriptiones Graecae XI. Inscriptiones Deli, fasc. 4, ed. Pierre Roussel. Berlin, 1914.
- IG XII — Inscriptiones Graecae XII. Inscriptiones Euboeae insulae, ed. Erich Ziebarth. Berlin 1915.
- Jambl. De vit. pythag.* — *Jamblichi Chalcidensis ex Coele-Syria De vita pythagorica liber*. Graece et Germanice. Edidit, transtulit, praefatus est Michael von Albrecht. Zürich-Stuttgart, 1963.
- Jan.* — *Jan K. von. Musici scriptores graeci*. Leipzig 1895 (переиздание: Hildesheim, 1962).
- Joan. Chrys.* In Acta Apost. — *Joannis Chrysostomi. Commentarius in Acta Apostolorum // PG 60, col. 13–387.*
- Joan. Chrys.* In Epist. ad Coloss. — *Joannis Chrysostomi. In epistolam ad Colossenses Commentarius // PG 62, col. 299–389.*
- Joan. Chrys.* In Epist. ad Philip. — *Joannis Chrysostomi. In epistolam ad Philippenses Commentarius // PG 62, col. 181–295.*
- Joan. Chrys.* In ps. 41. — *Joannis Chrysostomi. In psalmum 41 // PG 55, col. 155–167.*
- Joan. Chrys.* In ps. 46. — *Joannis Chrysostomi. In psalmum 46 // PG 55, col. 208–216.*
- Joan. Chrys.* Hom. de statutis. — *Joannis Chrysostomi. Homiliae de statutis // PG 49, col. 15–219.*
- Joan. Chrys.* In ps. 104. — *Joannis Chrysostomi. In psalmum 104 // PG 55, col. 653–659.*
- Joseph. Ant. Jud.* — Φλαουίου Ἰωσήπου Ἰουδαϊκὴ ἀρχαιολογία // *Flavii Iosephi Opera omnia*. Post Imm. Bekkerum recognovit S. A. Naber. Vol. I–III. Lipsiae 1888–1892.
- Luc.* — *Luciani Samosatensis. Opera*. Ex recognovit C. Jacobits. Vol. I–III. Lipsiae, 1888–1889.
- Luc. Adv. indoct.* — *Luciani. Adversus indoctum // Luc. Vol. III. P. 139–153.*
- Luc. De salt.* — *Luciani. De saltatione // Luc. Vol. II. P. 143–170.*
- Luc. Dial. Deor.* — *Luciani. Dialogi Deorum // Luc. Vol. I. P. 72–116.*
- Luc. Dial. meret.* — *Luciani. Dialogi meretricii // Luc. Vol. III. P. 235–271.*
- Luc. Harm.* — *Luciani. Harmonides // Luc. Vol. I. P. 400–404.*
- Luc. Nigr.* — *Luciani. Nigrinos // Luc. Vol. I. P. 12–28.*
- Luc. Tox.* — *Luciani. Toxaris // Luc. Vol. II. P. 265–302.*
- Macrob. Saturn.* — *Macrobius Ambrosius Theodosius. Saturnalia*. Ed. J. Willis. Leipzig, 1970.
- Marm. Par.* — *Das Marmor Parium*. Herausgegeben und erklärt von Felix Jacoby. Berlin 1904. S. 1–24.
- Mart. Capel.* De nupt. Philol. et Mercur. — *Martiani Capellae. De nuptiis Philologiae et Mercurii*. Ed. H. Eyssenhardt. Lipsiae 1866.

- Ovid. Metam.* — *P. Ovidius Naso. Metamorphoses eum emendationis sum-*
mario. Ex interato R. Merkelii recognitione. Vol. II. Lipsiae, 1886.
- Paus. Gr. descr.* — *Pausaniae. Graeciae descriptio. Recognovit Fr. Spiro.*
Vol. I–II. Lipsiae 1903.
- PG — *Patrologia cursus completus. Series graeca. Ed. J. P. Migne.*
Vol. I–161. Paris, 1857–1866.
- Philon. Jud.* — *Philonis Judaei. De vita contemplatione // Philonis Ju-*
daeii Opera omnis ad librorum optomorum fidem eduta. Vol. V. Lipsiae, 1888.
P. 322–342.
- Philostrat. Jun. Imag.* — *Philostratus Junior. Imagines. Ed. C. Schenkl.*
A. Reisch. Lipsiae, 1902.
- Philostrat. Maior. Imag.* — *Philostratus maior // Philostratus. Imagines.*
Callistratus Descriptions. With an English translation in Art. Fairbanks. Lon-
don, 1931. P. 1–271.
- Pind. Carm.* — *Pindari. Carmina cum fragmentis. Pars I: Epinicia. Post B.*
Snell edidit H. Maehler. Leipzig, 1980.
- PL — *Patrologia cursus completus. Series latina. Ed. J. P. Migne.*
Vol. I–221. Paris, 1841–1879.
- Plat. Dial.* — *Platonis. Dialogi secundum Thrasylli tetralogias dispositi.*
Post C. Fr. Hermannum recognovit M. Wohlrab. Vol. I–VI. Lipsiae, 1908–1915.
- Plat. Alc.* — *Platonis. Alcibiades // Plat. Dial. Vol. II. P. 271–345.*
- Plat. Charm.* — *Platonis. Charmid // Plat. Dial. Vol. I. P. 1–30.*
- Plat. Crat.* — *Platonis. Cratylus // Plat. Dial. Vol. I. P. 175–263.*
- Plat. Euthyd.* — *Platonis. Euthydemus // Plat. Dial. Vol. III. P. 89–134.*
- Plat. Ion.* — *Platonis. Ion // Plat. Dial. Vol. III. P. 421–438.*
- Plat. Lach.* — *Platonis. Laches // Plat. Dial. Vol. III. P. 31–63.*
- Plat. Leg.* — *Platonis. Leges // Plat. Dial. Vol. V. P. 1–418.*
- Plat. Lys.* — *Platonis. Lysis // Plat. Dial. Vol. III. P. 64–88.*
- Plat. Menex.* — *Platonis. Menexenus // Plat. Dial. Vol. III. P. 439–458.*
- Plat. Phaedr.* — *Platonis. Phaedrus // Plat. Dial. Vol. II. P. 202–270.*
- Plat. Phileb.* — *Platonis. Philebus // Plat. Dial. Vol. II. P. 51–138.*
- Plat. Polit.* — *Platonis. Politicus // Plat. Dial. Vol. I. P. 466–555.*
- Plat. Protag.* — *Platonis. Protagoras // Plat. Dial. Vol. III. P. 135–198.*
- Plat. Resp.* — *Platonis. Respublica // Plat. Dial. Vol. IV. P. 1–318.*
- Plat. Symp.* — *Platonis. Symposium // Plat. Dial. Vol. II. P. 139–201.*
- Plat. Theag.* — *Platonis. Theages // Plat. Dial. Vol. II. P. 367–382.*
- Plat. Theat.* — *Platonis. Theaetetus // Plat. Dial. Vol. I. P. 264–376.*
- Plin. Nat. hist.* — *Plinii Secundi. Naturalis historiae libri XXXVII.*
Ed. C. Mayhoff. Vol. I–V. Lipsiae, 1892–1897.
- Plut. Mor.* — *Plutarchi Chaeronensis. Moralia, recognovit Gregorius N.*
Bernardakis. Vol. I–VII. Lipsiae, 1888–1896.
- Plut. Aet. Gr.* — *Plutarchi. Aetia Graeca // Plut. Mor. Vol. II. P. 321–353.*
- Plut. Aet. Rom.* — *Plutarchi. Aetia Romana // Plut. Mor. Vol. II. P. 250–*
320.
- Plut. Apopth.* — *Plutarchi. Apopthegmata Laconica // Plut. Mor. Vol. II.*
P. 100–180.
- Plut. Con. praec.* — *Plutarchi. Coniugalia praecepta // Plut. Mor. Vol. I.*
P. 337–357.
- Plut. De Al. fort.* — *Plutarchi. De Alexandri magni fortuna aut virtute.*
Orationes I–II // Plut. Mor. Vol. II. P. 426–454.

- Plut. De coh. Ira. — Plutarchi. De cohibenda ira // Plut. Mor. Vol. III. P. 178–207.*
- Plut. De E. — Plutarchi. De E apud Delphes // Plut. Mor. Vol. III. P. 1–26.*
- Plut. De gen. Soc. — Plutarchi. De genio Socratis // Plut. Mor. Vol. III. P. 485–549.*
- Plut. Inst. Lac. — Plutarchi. Instituta Laconica // Plut. Mor. Vol. II. P. 181–190.*
- Plut. Quast. conv. — Plutarchi. Quaestionum convivalium libri IX // Plut. Mor. Vol. IV. P. 1–395.*
- Plut. De Pyth. orac. — Plutarchi. De Pythiae oraculis // Plut. Mor. Vol. III. P. 27–68.*
- Plut. Reg. et imp. — Plutarchi. Regum et imperatorum apophthegmata // Plut. Mor. Vol. II. P. 1–99.*
- Plut. Sept. Sap. Conv. — Plutarchi. Septem sapientum convivium // Plut. Mor. Vol. 1. P. 358–402.*
- Plut. Vit. Par. — Plutarchi Chaeronensis. Vitae parallelae. Iterum recognovit C. Sintenis. I–V. Lipsiae 1884–1889.*
- Plut. Agej. — Plutarchi Agesilaus // Plut. Vit. Par. Vol. III. P. 142–187.*
- Plut. Aem. Paul. — Plutarchi. Aemilius Paulus // Plut. Vit. Par. Vol. II. P. 39–79.*
- Plut. Alex. — Plutarchi. Alexander // Plut. Vit. Par. Vol. III. P. 279–364.*
- Plut. Arist. — Plutarchi. Aristides // Plut. Vit. Par. Vol. II. P. 160–194.*
- Plut. Demetr. — Plutarchi. Demetrius // Plut. Vit. Par. Vol. IV. P. 299–345.*
- Plut. Galb. — Plutarchi. Galba // Plut. Vit. Par. Vol. V. P. 186–212.*
- Plut. Kimon. — Plutarchi. Kimon // Plut. Vit. Par. Vol. II. P. 470–492.*
- Plut. Kras. — Plutarchi. Krassus // Plut. Vit. Par. Vol. III. P. 39–82.*
- Plut. Licurg. — Plutarchi. Licurgus // Plut. Vit. Par. Vol. II. P. 78–117.*
- Plut. Lysand. — Plutarchi. Lysandrus // Plut. Vit. Par. Vol. II. P. 383–417.*
- Plut. Marc. — Plutarchi. Marcellus // Plut. Vit. Par. Vol. II. P. 121–156.*
- Plut. Nic. — Plutarchi. Vita Niciae // Plut. Vit. Par. Vol. III. P. 1–39.*
- Plut. Numa. — Plutarchi. Numa Pompilius // Plut. Vit. Par. Vol. I. P. 117–147.*
- Plut. Pericl. — Plutarchi. Periclem // Plut. Vit. Par. Vol. I. P. 298–340.*
- Plut. Pomp. — Plutarchi. Pompeius // Plut. Vit. Par. Vol. III. P. 188–274.*
- Plut. Sert. — Plutarchi. Sertorius // Plut. Vit. Par. Vol. III. P. 87–116.*
- Plut. Sull. — Plutarchi. Sulla // Plut. Vit. Par. Vol. II. P. 417–465.*
- Plut. Them. — Plutarchi. Themistocles // Plut. Vit. Par. Vol. I. P. 219–252.*
- Plut. Thes. — Plutarchi. Theseus // Plut. Vit. Par. Vol. I. P. 1–33.*
- Polem. — Polemonis Periegetae. Fragmenta. Collegit L. Preller. Lipsiae, 1838.*
- Polluc. — Pollucis. Onomasticon, ed. E. Bethe. Leipzig, 1900 (Lexicographi Graeci, IX).*
- Polyb. — Polybii. Historiae. Editionem a L. Dindorfio curatam, retractavit et instrumentum criticum addidit Th. Büttner-Worbst. Vol. I–V. Lipsiae, 1882–1904.*
- Porph. De vit. Pythag. — Porph. De vita Pythagorea // Porphyrii Philosophi Platonici Opuscula selecta. Iterum recognovit F. Nauck. Lipsiae, 1886. P. 17–52.*
- Porph. In Harm. Ptol. comm. — Porphyrios. Kommentar zur Harmonielehre des Ptolemaios, hrsg. I. Düring. Göteborg, 1932 (Göteborgs Högskolas Årsskrift, 38/2).*

Procl. Chrest. — *Procli. Chrestomathia // Hephaestionis Alexandrini Enchiridion.* Ed. Th. Gaisford. Accedunt Terentianus Maurus De Syllabis et metris, et Procl Chrestomathia grammatica. T. I. Oxonii, 1855.

Ps.-Aristot. Probl. — *Aristotelis. Problemata // Aristotelis. Opera.* Edidit Academia Regia Borussica. Graece. Ex recensione Im. Bekkeri. T. II. Berolini, 1835. P. 859–967.

Ps.-Nicom. Excerpta. — Excerpta ex Nicomacho // *Jan.* P. 266–282.

Ps.-Plut. De mus. — *Plutarque. De la musique.* Texte, traduction, commentaire, précédés d'une étude sur l'éducation musicale dans la Grèce antique, par Fr. Lasserre. Olten, Lausanne 1954. P. 111–132.

Ptolem. Harm. — Die Harmonielehre des Klaudios Ptolemaios, hrsg. I. Düring. Göteborg, 1930 (Göteborgs Högskolas Årsskrift, 36/1).

Q. Cur. Ruf. — Q. Curti Rufi Historiarum Alexandri Magni Macedonis libri qui supersunt. Lipsiae, 1908.

Quint F. Instit. orat. — *Quintiliani M. F. Institutionis oratoriae libri XII.* Edidit L. Radermacher. Lipsiae, 1907.

Sall. Cr. Cat. — *Sallusti Crispi. Catilinae conivratio // C. Sallusti Crispi Catilina.* Igurtha. Fragmenta ampliora. Post A. W. Ahlberg edidit Alph. Kurfess. Leipzig, 1976. P. 2–52.

Sal. Cr. Bel. Iugurth. — *Sallusti Crispi. Bellum iugurthinum // Sall. Cr. Cat.* P. 53–147.

Sext. Empir. Adver. math. — Sextus Empiricus Πρὸς μουσικούς. Against the Musicians (Adversus musicos). A new critical text and translation on facing pages, with an introduction, annotations, and *indices verborum* and *nominum et rerum* by Denise Davidson Greaves. University of Nebraska Press. Kincoln and London. 1986,. P. 120–180.

SIG — Corpus inscriptionum Graecarum. Ed. A. Boeckh. Bd. I–IV. Berlin, 1828–1853.

SIGa — *Dittenberger W.* Sylloge inscriptionum Graecarum. Vol. I–II. Leipzig, 1883.

Socr. Hist. Ec. — *Socratis Scholastici. Historia Ecclesiastica // PG 67, col. 29–841.*

Sozom. Herm. Eccl. Hist. — *Hermiae Sozomeni. Ecclesiastica historia // PG 67, col. 843–1629.*

Strabo — Strabonis Geographica. Recognovit A. Meineke. T. I–II. Lipsiae, 1877.

Sueton. — *Suetonii S. Tranquilli. Vitae duodecim imperatorum // C. Suetonii Tranquilli* Quae supersunt omnia. Recensuit C. L. Roth. Lipsiae 1893. P. 3–254.

Sueton. Nero — Suetonii Nero // *Ibid.* P. 170–198.

Sueton. Vit. — Suetonii Vitellius // *Ibid.* P. 215–223.

Suid. Lex. — *Suidae Lexicon.* Edidit. Em. Bekkeri. Berlin 1854.

Tac. Ann. — *Taciti Annales // Cornelii Taciti. Ab excessu divi Augusti // Cornelii Taciti libri qui supersunt.* Quartum recognovit C. Halm. Tomus prior. Lipsiae 1883. P. 1–373.

Tac. Hist. — *Taciti Historiae // Cornelii Taciti. Historiarum libti qui supersunt.* Schuausgabe von Dr. Carl Heraeus. Bd. I. Leipzig, 1885.

Teren. Com. — *P. Terenti. Comoedia.* Recensuit A. Fleckeisen. Lipsiae, 1890.

Themist. Orat. — *Themistius. Orationes.* Ed. W. Dindorf. Leipzig. 1832.

Theocr. Idill. — *Theocriti*. Idillia // *Theocriti* Idillia. Iterum edidit et commentariis criticis atque exegeticis instruxit Ad. Th. Arm. Fritzschl. I. Lipsiae, 1965. P. 14–220.

Theod. Cyr. Eccl. Hist. — *Theodoreti Cyrensis*. Ecclesiasticae historiae libri quinque // PG 82, col. 881–1280.

Theon. Smyrn. — *Theonis Smyrnaei philosophi platonici*. Expositio rerum mathematicorum ad legendum Platonem utilium. Recensuit E. Hiller. Leipzig, 1878. Дифференциация на разделы по изд. *Theon of Smyrna*. ΘΕΩΝΟΣ ΣΜΥΡΝΑΙΟΥ ΠΛΑΤΩΝΙΚΟΥ, τῶν κατὰ μαθηματικὴν χρησιμῶν εἰς τὴν τοῦ Πλάτωνος ἀνάγνωσιν. Opus nunc primum editum, Latina versione, ac notis illustratum ab Ismaele Bullialdo Iuliodunensi. Lutetiae Parisiorum, 1644.

Thucyd. — *Thucydides*. Historiae. Recensuit C. Hude. I–II. Lipsiae, 1910.

Tit. Liv. — *Titi Livii* Ad urbe condita libri. Editionem primam curavit G. Weissenborn. Editio altera, quam curavit M. Müller. Vol. I–IV. Lipsiae, 1850–1851.

Vergil. Aeneis. — *P. Vergili Maronis*. Aeneidos libri II et III. The Narrative of Aeneas. Edited with introduction and notes by E. W. Howson. London, 1881.

Vergil. Bucol. — *Vergilius Maro*. Bucolica. Cum auctoribus et imitatoribus in usum scholarum edidit C. Hosius. Bonn, 1915.

Vita Euripidi. — *Euripidis*. Tragoediae. Ex recensione A. Nauckii. Editio tertia. Vol. I, 1886. P. V–VIII.

Vita Pindari. — *Pindari*. Carmina cum fragmentis. Ed. B. Snell. Lipsiae, 1953. P. 319–324.

Xenoph. — *Xenophontis*. Quae extant ex librorum scriptorum fide et virorum doctorum coniecturis recensuit et interpretatus est Io. G. Schneider. Vol. I–VI. Lipsiae, 1815–1859.

Xenoph. Anabas. — *Xenophontis*. De expeditione Cyri // *Xenoph.* Vol. II. Lipsiae, 1825. P. 1–566.

Xenoph. Hist. Gr. — *Xenophontis*. Historiae Graecae libri septem // *Xenoph.* Vol. III. Lipsiae, 1859. P. 1–558.

Xenoph. Oecon. — *Xenophontis*. Oeconomicus // *Xenoph.* Vol. V. Lipsiae, 1815. P. 1–128.

Xenoph. Sympos. — *Xenophontis*. Symposium // *Xenoph.* Vol. V. Lipsiae 1842. P. 149–221.

Στέφανης. — Στέφανης Ι. Διονυσιακοὶ τέχνιται. Συμβολὲς στὴν προσωπογραφία τοῦ θεάτρου καὶ τῆς μουσικῆς τῶν ἀρχαίων Ἑλληνικῶν. Ἡράκλειο, 1988.

Евгений Владимирович ГЕРЦМАН
ВВЕДЕНИЕ В МУЗЫКАЛЬНОЕ АНТИКОВЕДЕНИЕ

ТОМ II

Музыка в различных сферах жизни античной цивилизации

УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ

ИЗДАНИЕ ВТОРОЕ, СТЕРЕОТИПНОЕ

Evgeniy Vladimirovich GERTSMAN
INTRODUCTION TO MUSICAL ANTIQUITY

Vol. II

Music in various spheres of life of ancient civilization

TEXTBOOK

SECOND EDITION, STEREOTYPED

Редактор *В. А. Фролов*
Корректор *С. П. Минин*
Верстка *В. А. Фролов*

12+

ЛР № 065466 от 21.10.97
Гигиенический сертификат 78.01.10.953.П.1028
от 14.04.2016 г., выдан ЦГСЭН в СПб

Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»
www.m-planet.ru; planmuz@lanbook.ru
196105, Санкт-Петербург, пр. Ю. Гагарина, д. 1, лит. А.
Тел./факс: (812) 336-25-09, 412-92-72

Издательство «ЛАНЬ»
lan@lanbook.ru; www.lanbook.com
196105, Санкт-Петербург, пр. Ю. Гагарина, д. 1, лит. А.
Тел./факс: (812) 336-25-09, 412-92-72.
Бесплатный звонок по России: 8-800-700-40-71

Книги Издательства «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»
можно приобрести в оптовых книготорговых организациях:

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ. ООО «Лань-Трейд». 196105, Санкт-Петербург,
пр. Ю. Гагарина, д. 1, лит. А тел./факс: (812) 412-54-93,
тел.: (812) 412-85-78, (812) 412-14-45, 412-85-82, 412-85-91;
trade@lanbook.ru; www.lanpbl.spb.ru/price.htm

МОСКВА. ООО «Лань-Пресс». 109387, Москва, ул. Летняя, д. 6,
тел.: (499) 722-72-30, (495) 647-40-77; lanpress@lanbook.ru

КРАСНОДАР. ООО «Лань-Юг»
350901, Краснодар, ул. Жлобы, 1/1, тел.: (861) 274-10-35;
lankrd98@mail.ru

Подписано в печать 10.09.20.
Бумага офсетная. Гарнитура Школьная.
Формат 70×100¹/₁₆. Печать офсетная.
Усл. п. л. 42,58. Тираж 80 экз.

Отпечатано в полном соответствии с качеством
предоставленного оригинал-макета.
в АО «Т3 Издательские Технологии».
109316, г. Москва, Волгоградский пр., д. 42, к. 5.

**«Издательство
ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»**



**ПРЕДЛАГАЕТ
УЧЕБНУЮ ЛИТЕРАТУРУ
ДЛЯ ВЫСШЕЙ ШКОЛЫ
ПО НАПРАВЛЕНИЮ**

КЛАССИЧЕСКИЙ ВОКАЛ И ХОРОВОЕ ИСКУССТВО

**Приглашаем к сотрудничеству
авторов и издательства**

*Рукописи не рецензируются
и не возвращаются*

НАШИ АДРЕСА И ТЕЛЕФОНЫ

Издательский отдел
РФ, 196105, Санкт-Петербург,
пр. Юрия Гагарина, д. 1, лит. А.
(812) 336-25-09, 412-92-72

ЭЛЕКТРОННЫЕ АДРЕСА

www.lanpbl.spb.ru/price.htm;

E-mail: lan@lanbook.ru;

www.m-planet.ru;

E-mail: planmuz@lanbook.ru

**«Издательство
ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»**



**ПРЕДЛАГАЕТ
УЧЕБНУЮ ЛИТЕРАТУРУ
ДЛЯ ВЫСШЕЙ ШКОЛЫ
ПО НАПРАВЛЕНИЮ**

МУЗЫКА

**Приглашаем к сотрудничеству
авторов и издательства**

*Рукописи не рецензируются
и не возвращаются*

НАШИ АДРЕСА И ТЕЛЕФОНЫ

Издательский отдел
РФ, 196105, Санкт-Петербург,
пр. Юрия Гагарина, д. 1, лит. А.
(812) 336-25-09, 412-92-72

ЭЛЕКТРОННЫЕ АДРЕСА

www.lanpbl.spb.ru/price.htm;
E-mail: lan@lanbook.ru;
www.m-planet.ru;
E-mail: planmuz@lanbook.ru