

МУЗЫКАЛЬНО-КОСМОЛОГИЧЕСКОЕ МЫШЛЕНИЕ АНТИЧНОГО ЧЕЛОВЕКА

У статті зроблена спроба визначити фактори, що обумовлюють мислення античної людини в контексті всесвітньої музичної гармонії, продемонстрований синкретичний зв'язок прикладної музичної діяльності античної людини з науковими теоретичними обґрунтуваннями, доведено, що поняття етосу визначає істинну еллінську гармонію з її налаштованістю на дорійський лад.

Ключові слова: музика, мислення, Космос, гармонія, лад, античний соціум.

In article the attempt is made to define the factors conditioning antique person's thinking in the context of universal musical harmony, the syncretic connection of antique person's applied musical activity with scientific theoretical fundamentals is shown, the concept «ήθος» is proved to define the true Hellene harmony with its tuning on Dorian mode.

Keywords: music, thinking, Space, harmony, mode, antique socium.

Конкретное проявление возможностей следования закону естества, или закону природы, можно обнаружить в музыкально-теоретических и музыкально-философских системах Древней Греции. Создание этих систем не является заслугой исключительно древнегреческой культуры – теории музыки зарождались в древних очагах цивилизации и фундаментом их служат музыкальная практика и музыкальные воззрения древневосточных стран. Греческие же философы возвели на этом фундаменте грандиозное здание античного учения о музыке, синтезировавшего в себе все достижения музыкальной мысли Древнего мира. Древним музыка была достаточно известна, поскольку это искусство составляла часть их языка.

«Начала греческой музыки теряются в полной неопределенности, сами греки были убеждены в божественном происхождении музыки» [6, с. 110]. Для них она была «даром Муз и божественным поводом» [10, с. 1]. Древние афиняне иногда шли дальше, провозглашая, что музы родились в Афинах. Еще задолго до появления литературы в Древней Греции вся страстная стихия музыки была уже пережита и осознана, начиная с самых первозданных «диких» форм и кончая гармонически изяществом классических представителей музыки – Аполлона и муз. «По убеждению греков, сам мир ритмичен и гармоничен, т. е. музыкален; следовательно, именно музыкой предопределены единство, созвучие, „симфония“ между миром и человеком, между человеком и природой. И именно об этом свидетельствуют древние мифы, посвященные Аполлону, музам, Орфею и Амфиону» [1, с. 277]. Разнообразная деятельность, определяющая и украшающая общественную и частную жизнь, сопровождалась музыкой, песней, танцем или всеми одновременно и составляла часть образования, предопределяла перемены в жизни греков.

Несмотря на многообразие исследовательских работ, посвященных проблемам

античного социума (С. С. Аверинцев, В. Ф. Асмус, А. Б. Беликов, И. В. Бычко, Х. Аренд, Р. Барт, У. Бек, Е. М. Верещагин, П. П. Гайдено, Н. Я. Данилевский, Ф. Ф. Зелинский, Б. Кассен, Ф. Х. Кессиди, Э. Б. де Кондильяк, А. Ф. Лосев, Дж. Ньоллинг, П. Фарб, Б. Рассел, Б. Смит, И. М. Тронский, М. Хайдеггер, А. Шопенгауэр и многие другие), музыкальные воззрения античного человека остаются, как правило, без особого внимания. Это объясняется, прежде всего, малым количеством оставшихся аутентичных музыкальных произведений, которые могли бы стать ценным материалом для исследования, а также кардинальными различиями в восприятии музыки античным человеком и нашим современным музыкознанием. Существующие работы, посвященные оценке музыкальных мировоззрений античного социума, носят сугубо прикладной и узкопрофильный характер. Исследований, дающих одновременно музыкальные обоснования античным теоретическим системам и раскрывающих философские взгляды на музыкальное построение Вселенной и, соответственно, ее влияние на устроение античного человека, немного (А. Ф. Лосев, Р. Вестфаль, Е. В. Герцман, Р. И. Груббер и др.). В этой связи формулируется цель нашей статьи, а именно – определить факторы, которые влияют на процесс формирования мышления античного человека в условиях его космической заданности, доказать, что музыка античного социума имела не только теоретическое обоснование, но и рассматривалась в ее синкретической связи с прикладной музыкальной деятельностью человека.

Для античного музыкознания, как и для древневосточного, характерна синкретическая связь музыкальных представлений с научно-философскими системами. Поэтому крупнейшие мыслители самым непосредственным образом занимались вопросами музыкальной эстетики и теории. Теория музыки делилась на гармонику, ритмику и метрику. Синкретизм был свойственен и художественному творчеству (по Аристотелю, полная реализация всех потенций мелодии с сочетанием с поэтическим словом и танцем). «Античная» музыка относится главным образом к древнегреческим музыкальным теоретикам (даже работающих в лоне римской культуры).

Широкое общественно-практическое значение, которое имела музыка в Древней Греции, наглядно отражено в музыкальной теории древних греков. Греческое слово *musica* не соответствует современному пониманию этого понятия. В те далекие времена у греков им обозначалось «мусические искусства», «искусства муз», все то, что служит воспитанию души, в противовес гимнастике, целью которой являлось воспитание тела. Будучи стихийными материалистами, греки и музыку понимали как нечто телесное, или материальное.

Античное музыкознание, в отличие от современного, не ставило своей целью анализ конкретных музыкальных произведений. Оно видело свою задачу в изучении акустических сторон звучащей музыки. В этой связи Е. Герцман в своем труде «Античное музыкальное мышление» отмечает, что внимание теоретиков к акустическим единицам музыки – это «свидетельство актуальности этого вопроса для практики древнего искусства, так как только насущные потребности музицирования могли способствовать привлечению внимания музыкознания к столь разнообразным

интервалам. В противном случае весь „акустический арсенал” не мог бы переходить из одного трактата в другой, от одного поколения к другому на протяжении многих веков. Оторванность от практики искусства привела бы к его забвению» [4, с. 83].

Наука о музыке оценивалась как серьезное и достойное занятие. Аристотель («Политика») видел в ней отдохновение от житейских забот в период досуга. Платон («Тимей») считал, что приобщение к науке о музыке способствует развитию добродетели, является неким упражнением для души. «Знание музыкальной науки помогало приблизиться к пониманию философских истин. Это было умозрительное занятие, связанное с рассуждением, касающимся различных сторон человеческого бытия, природы вещей и всеобщей гармонии, лежащей в основе мира. Поэтому, кто знал науку о музыке, считался более сведущим в вопросах гармонии, чем музыкант-исполнитель», – отмечает Е. Герцман [5, с. 121].

Следует отметить, что музыка античности выступала основой всей культуры Древнего мира. Хотя в отличие от других видов искусства музыка античности не оставила в истории сколь-нибудь равноценного им творческого наследия. На основании классических образцов древнегреческой музыки невозможно воссоздать, даже в минимальном приближении, ход развития античного музыкального искусства. В то же время ни об одном искусстве так много не писали и так охотно не рассуждали. Преимущественно высказывания о музыке носили либо этико-прикладной, либо формально-теоретический характер. Приняв во внимание многочисленные свидетельства данных высказываний, можно заключить следующее: во-первых, музыка занимала большое место в жизни древних людей; во-вторых, сами суждения о музыке исходили не из оценки образного или эмоционального значения, а из дидактического или научно-систематического понимания.

Музыка была одноголосной, т. е. культурой монодического типа. Вся теория оказалась по существу учением о мелодии. В одном из античных трактатов говорится: «Музыка есть наука о совершенном мелосе». Причем «совершенный мелос» подразумевал единство слова, ритма и напева. Исходным пунктом этого триединства являлась метрика – раздел, посвященный стихотворным размерам, определявшим последовательность слоговых и музыкальных длительностей. Такое понимание метрики сохранилось и в средние века, хотя в связи с постепенным отделением стиха от музыки уже в эллинистическую эпоху метрика чаще всего включается в грамматику, чем в теорию музыки. Со временем Возрождения метрика как учение о стихотворных размерах окончательно сходит в теорию поэзии.

Особенностями музыкальной культуры Древнего мира является то, что она обнаруживает несомненные связи с более древними культурами Ближнего Востока. При этом она не повторяет пути, пройденного другими странами, а, напротив, обладает собственным неповторимым обликом, своими бесспорными достижениями. Во всяком случае, очевидно, что не одни какие-либо восточные влияния, но и большие местные, коренные культурные традиции подготовили дальнейшее художественное движение на греческой почве.

Важнейшим свойством культуры античности, вне которого ее почти не воспринимали современники и соответственно не сможем понять мы, является

существование музыки в синкретическом единении с другими искусствами – на ранних ступенях или в синтезе с ними – в эпоху расцвета. Музыка в неразрывной связи с поэзией (отсюда – лирика), музыка как неперемнная участница трагедии, музыка и танец, музыка и декламация как фактор управления массами. Музыка подчеркивала акценты, оформляла ритмы, но самостоятельного значения не имела. Она существовала в виде мелодекламации и речитатива, который всегда был систальтичен.

Как отмечает А. Лосев: «Древние вообще не допускали чистой музыки как таковой. Она была для них слишком иррациональна. Музыку они понимали всегда в соединении со словом, а иной раз даже и с танцем. Слово рационально осмысляло иррациональный поток музыкального движения, а танец переводил ее на язык образного искусства» [2, с. 37]. Иначе говоря, музыка без поэтического слова, вне пластики или перфомансного действия, чисто инструментальная, не могла завоевать в Древнем мире общественного признания наряду с другими формами его бытия – таковы характерные явления древнегреческой художественной жизни. Платон, например, весьма критически отзывался об инструментальной музыке, независимой от пляски и пения, утверждая, что она пригодна лишь для скорой, без запинки ходьбы и для изображения звериного крика. Согласно теории Платона, человеческая жизнь должна быть проникнута хореей – пением и пляской, поскольку только тот человек может считаться образованным, если он умеет хорошо петь и плясать.

Предрассудок древних, не желающих, чтобы музыку отделяли от слов, объясняется следующим фактом. Музыка сама по себе развивалась медленно. Кроме того, интонационная мелодика охватывала все звуки, издаваемые голосом. И «поскольку одна лишь интонация представила случай заметить их созвучие, было естественно рассматривать музыку только как искусство, которое может придать речи больше приятности и силы». Музыка у древних «учила регулировать голос, вместо того чтобы им управлять наугад» [8, с. 56].

Особого внимания заслуживает учения о музыкальных ладах (гармонии), которые непосредственно обуславливали существование музыки в целом и перфомансной декламации в частности. Как и со словом «этос», с «гармонией» возникает немало трудностей. Значение древнегреческого слова *ἁρμονία*, переводимое как «лад», имеет весьма отличное значение. «Гармония имела много ассоциаций, подразумевающих музыкальную, социальную и политическую гармонию. Первоначально, имея буквальное значение „соединять вместе“, в VI веке гармония начала описывать музыкальные знаки, объединенные в систему конкорда, действие по настройке музыкального инструмента, и различные музыкальные лады, такие как дорийский, фригийский и лидийский. В V веке гармония могла также соотноситься со стабильностью и равновесием полиса, идеей, однозначно продвигаемой афинским руководством» [10, с. 11].

В философских произведениях мы отмечаем также неустоявшийся характер данного понятия. С одной стороны, античные философы употребляют *ἁρμονία* в значении «манера выражения», например дорийская, лидийская и т. д. С другой – «прилагательные «дорийский», «эолийский», «фригийский» нередко сочетались с

существительным «*τρόπος*», первоначально означавшим «манеру», «стиль». Таким образом, «гармония – это не лад как система иерархически соподчиненных тонов, а мелодический паттерн или стиль с характерным для него набором выразительных средств – высотой, тембром, интонациями и т. д., – бытовавший в среде отдельных древнейших племен», – заключает Э. Панайотиدي [9, с. 64].

Греки настолько были чувствительны к музыкальному ладу, каждый из которых они связывали с определенно этико-эстетическим содержанием. Многие философы: Платон, Аристотель, Гераклid Понтийский и другие – связывали происхождение ладов с особенностями характера древнейших племен, название которых и были заимствованы для обозначения ладов. Система древнегреческих монодических ладов включала семь диатонических звукорядов: гиподорийский, гипофригийский, гиполидийский, дорийский, фригийский, ливийский, миксолидийский [7, с. 11]. С точки зрения эволюции ладового музыкально-философского мышления античного человека, лады являются промежуточной формой между древними гармониями и тональностями совершенной системы.

Своеобразный характер каждого лада являлся еще более подчеркнутым и рельефным в соединении с ритмом. Основываясь на правила ладов и ритмического рисунка, строилась перфомансная декламация: выбор ладов и ритмов зависел от сценического положения. Платон, проводящий учение об этосе наиболее последовательно и жестко, допускал в своем идеальном государстве употребление только двух ладов: дорийского – в мирное время, фригийского – во время войны. Лидийский лад считался женственным, изнеживающим и расслабляющим, а потому непригодным для воспитания свободного человека. Иначе говоря, каждому из ладов приписывалось лишь ему одному этическое содержание и воздействие.

«Дорийский (фригийский) лад характеризовался как мужественный, серьезный, и ровные, спокойные мелодии, написанные в этом ладу, расценивались Аристотелем как способствующие воспитанию мужества и рассудительности; Гераклid Понтийский добавляет на этот счет, что дорийский лад „отличается характером величественным, мрачным и могучим”» [7, с. 12]. По мнению Плутарха, дорийский лад «подходит для людей воинственных и уравновешенных», а произведения, написанные на нем, «способны укрепить дух человека уравновешенного» [9, с. 61]. Фригийский (дорийский) лад воспринимался как неуравновешенный, возбуждающий, экстаичный, пригодный для очищения страстей.

В «Политике» «Аристотель делит „мелодии”, или вернее, лады, на этические, практические и энтузиастические. Этические – это такие лады, которые вообще так или иначе воздействуют на наш „этос”. Укрепляющее, уравновешивающее воздействие на характер оказывает своей «важностью» и „мужественностью” дорийский лад. Сюда же, по Аристотелю, относится и лидийский лад, в котором он находит наивную детскость и прелесть и который, следовательно, хорошо соответствует молодому возрасту. К „этическим” ладам относятся также и противоположные по своему характеру лады, то есть те, которые, наоборот, нарушают психическое равновесие. Среди них укажем два лада... „синтолидийскими” и „миксолидийскими”. К практическим ладам относятся, по

Аристотелю, те, которые возбуждают и укрепляют человеческую волю и стремление к действию... гиподорийский лад для героической трагедии, а также гипофригийский лад бурной деятельной силы. Наконец, энтузистические лады... имеют целью вызывать восторженное и экстатичное состояние. Тут главное место принадлежит фригийскому ладу, который употреблялся в экстатических культах и характеризовал собою состояние экстатически возбужденной души. Сюда же относится и гипоподийский лад благодаря своему вакхическому характеру» [2, с. 74–75].

Из всех ладов истинно греческим и безупречным считался только дорийский лад, который признавался и был усвоен всеми, он один смог сохранить подлинное общенациональное и «глубинно-психологическое» значение. Дорийский лад звучит для нашего уха как минор, и все остальные лады тяготеют к «прекрасному, благородному, бодрому, важному и в то же время величественно-печальному ладу». «Дорийский лад – это скульптурный стиль греческой музыки. Недаром и космос у Платона и у пифагорейцев (а значит, и у последних неоплатоников, то есть на протяжении более тысячи лет) был настроен... в дорийском ладу. Эти небесные сферы издавали величественную, неувядающую и вечно юную, но в то же время внутренне сдержанную, притушенную, задумчивую и печальную музыку. Так задумчива, печальна и благородна вся греческая скульптура», – отмечает А. Лосев [2, с. 84–85]. Отмеченная традиция этической характеристики ладовых структур оказалась устойчивой, и впоследствии проблема этоса возродилась в теории аффектов.

Древнегреческое учение о ладах складывалось в течение нескольких веков (о выразительном значении того или иного лада с полной убежденностью писали Платон и Аристотель) и было подытожено прославленным александрийским ученым Клавдием Птолемеом, который во II веке н. э. дал наиболее полное изложение теории античных звукорядов как «совершенной системы».

Множественность ладов и их разновидность по строю составляют вторую отличительную черту античной музыки по сравнению с современной. Благодаря такой системе в образовании восьмиступенных ладов античное искусство имело в своем распоряжении весьма большое количество ладов (тогда как современная музыка довольствуется всего двумя ладами – мажорным и минорным).

Опираясь на платоновские тексты, Р. Вестфаль отмечает, что наиболее распространенной в Древней Греции была дорийская гармония. Звуки этого лада обозначались «по природе», тогда как звуки других ладов – «по положению». Звуки совершенной неизменной системы имели свои общеизвестные названия только в дорийском ладу. При изменении лада изменялись и названия звуков [3, с. 630]. Звуки дорийского диатонического тетрахорда со структурой (снизу вверх) $1/2t.$, $1t.$, $1t.$ Платон («Лахет») называет «Эллинской гармонией». Именно он лежит в основе совершенной неизменной системы, при помощи этого тетрахорда античные музыканты упорядочивали все звуковое пространство.

В классический и послеклассические периоды родовые наклонения исчезают из музыкальной практики, что обуславливается изменениями в музыкальном мышлении античного человека. По мнению Псевдо-Плутарха, энгармонические интервалы

перестали применяться, потому что за ними не признается никакого воздействия на чувство: «Прекраснейший из родов, который активно использовался древними из-за своей величавости, сейчас совершенно заброшен, потому что восприятие энгармонических интервалов для многих недоступно» [4, с. 121]. Частично они сохранились в профессиональной среде приверженцев старого стиля, но не находили уже откликов у основной массы слушателей, современников Платона. Среди наиболее динамичных и напряженных родов остаются хроматические. Энгармоника встречается у авторов, пишущих музыку «под древность» (Еврипид). Со временем Эсхил и Фриних воздерживались уже и от хроматики. Ко II в. до н. э. родовые наклонения полностью исчезли в музыкальной практике. Ладово-акустические системы не конструируются искусственно в противовес родовым наклонениям, они появляются лишь после значительного периода их использования в практике искусства, тем самым отражают объективный процесс эволюции музыкального мышления.

«В целом музыкальная эстетика античности... представляла собой своеобразный мифолого-теоретический синтез, в котором размышления о космосе и человеке наблюдали над выяснением специфики искусства в целом и музыки в частности. Это согласуется с положением музыкального искусства, которое еще не выделилось из практически-жизненной сферы и пока что не стало самостоятельным видом художественного освоения действительности» [7, с. 22]. В последующие времена, падение классики вплоть до конца античного мира, музыка и сопряженные ей компоненты: пение, декламация, танец, поэзия – трактовались формалистически с отрывом от жизненной практики или реставрировались в своих архаичных или классических формах. Последние не были уже органическим порождением данной эпохи и становились искусством «элитарных» сословий, ищущих поддержку у все более развращенных жизнью людей.

Выводы. Конкретное проявление возможностей следования закону природы обнаруживается в музыкально-теоретических и музыкально-философских теориях Древней Греции, для которых характерна синкретическая связь музыкальных представлений с научно-философскими системами. Музыкальная эстетика и философские теории находятся в единении с другими искусствами – декламацией, танцами, поэтикой. Особым этико-эстетическим содержанием греки наделяют учения о музыкальных ладах, которые соотносятся с понятием этос. Музыкальная эстетика античного социума предстает как своеобразный мифолого-теоретический синтез, в котором размышления о космосе и человеке предопределялись спецификой искусства в целом и музыки в частности.

Приоритетным направлением в последующих исследованиях может быть изучения взаимовлияния музыкальных номов на декламационные практики античности, которые со временем легли в основу науки риторики.

Литература:

1. Акмуллина Е. А. О семантике греко-римского музыкального этоса / Е. А. Акмуллина, М. Г. Юнусова // Античность: общество и идеи. – Казань : Мастер Лайн, 2001. – С. 275–283.

2. Античная музыкальная эстетика / вступ. очерк и собрание текстов А. Ф. Лосева, предисловия В. П. Шестков. – М. : Гос. муз. изд-во. 1961. – 303 с.
3. Вестфаль Р. Отношение современной музыки к греческому искусству / Р. Вестфаль // Русский вестник. – 1883. – № 8. – С. 612–646.
4. Герцман Е. Античное музыкальное мышление / Е. Герцман – Л. : Музыка, 1986. – 224 с.
5. Герцман Е. В. Музыкальная боэциана / Е. В. Герцман. – СПб. : Глаголь, 1995. – 480 с.
6. Груббер Р. И. Музыкальная культура древнего мира / Р. И. Груббер. – Л. : Музгиз, 1937. – 259 с.
7. Демченко А. И. Музыкознание Древнего мира и античности : [очерк] / А. И. Демченко. – Саратов : Pan-Art, 2002. – 22 с.
8. Кондильяк де Э. Б. О языке и методе / Э. Б. де Кондильяк ; пер. с фр. В. М. Богуславского. – М., 2006. – 174 с.
9. Панаиотиди Э. Г. Музыкально-педагогические воззрения Платона / Э. Г. Панаиотиди. – М. : ИФРАН, 1999. – 130 с.
10. Bundrick Sheramy D. Music and image in classical Athens / Sheramy D. Bundrick. – Cambridge [etc.] : Cambridge university press, 2005. – 256 p.