

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

<b>Глава I: Сквозь мифологию</b> .....	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
<b>Глава II: Между мифом и реальностью</b> .....	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
<b>Глава III: Новоевропейские филологические мифы</b> .....	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
<b>Глава IV: Первые «установления» музыки</b> .....	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
<b>Глава V: Музыкальное оформление богослужений</b> .....	190
§ 1. «Список» Страбона в жанровом воплощении .....	191
§ 2. Сpondeй .....	202
§ 3. Просодия и просодий .....	208
§ 4. Инструментальное сопровождение .....	212
§ 5. У истоков христианского богослужения .....	218
§ 6. Противостояние .....	227
<b>Глава VI: Музыка в военной жизни</b> .....	239
§ 1. В военном лагере .....	239
§ 2. Перед походом .....	245
§ 3. «Музыка» сражения .....	250
§ 4. Триумф .....	262

<b>Глава VII: Музыкальное образование</b> .....	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
<b>Глава VIII: Первые европейские музыкальные конкурсы</b> .....	343
§ 1. Пифийские агоны .....	345
§ 2. Другие агоны предклассического периода .....	353
§ 3. Агональное творчество .....	357
§ 4. От «Панафинеев» до «Пифиад» .....	361
<b>Глава IX: Музыка театра</b> .....	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
<b>Глава X: Музыкальный обиход</b> .....	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
<b>Учебно-познавательные вопросы</b> .....	502
<b>Русскоязычная литература по античной музыке</b> .....	506
<b>Принятые сокращения изданий источников</b> .....	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)<sup>1</sup>:

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 мифологичность<sup>2</sup>. Точно понять все эти иносказания нелегко. Но если представить беспристрастно<sup>3</sup> многие из

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> 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».

<sup>3</sup> 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, посылающего 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 — *Нумн. 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 струной<sup>4</sup>. 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 творчеством<sup>5</sup>.

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 «вѣдении» 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...»<sup>6</sup>. Без этой начальной точки отсчета (не хроноло-

---

<sup>4</sup> 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 ὀμολογεῖν παλίντροπος ἀρμονίη ὀκωσπερ τόξου καὶ λύρης. — *Diels H. Die Fragmente der Vorsokratiker. Griechisch und Deutch. 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*).

<sup>5</sup> 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*).

<sup>6</sup> 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 какой-нибудь человек, а бог Аполлон, украшенный всяческими благодеяниями.

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 αἰείδοντες 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-дорийски — 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



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 авлетистках<sup>13</sup>. 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 Олимпе<sup>14</sup> 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 комедию<sup>15</sup>.

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-

<sup>13</sup> См. гл. III, § 1; гл. IX, § 2.

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

<sup>15</sup> 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 Гермес<sup>16</sup>.

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 γὰρ 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.

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

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 пифагорейцев<sup>17</sup>. 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 κινήσεις 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 теплота<sup>18</sup> 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 говорилось<sup>19</sup>), 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.

<sup>17</sup> «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».

<sup>18</sup> При переводе пришлось отказаться от pluralis этого существительного.

<sup>19</sup> 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 проблему<sup>20</sup>, 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 высокую<sup>21</sup>. 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. Процитированный 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» (ἡὼς γεγονὼς μέσῳ ἡμέρᾳ ἐκκίθαρίζεν. — *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 ней<sup>22</sup>.

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 плотной<sup>23</sup> поверхности черепахи.

<sup>20</sup> См. том I, гл. IV, § 5 и другие.

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

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

<sup>23</sup> Буквально: «каменистой».

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

[Затем], натянув воловью шкуру вокруг перегородки,  
он прикрепил ручки, закрепив обе на перекладине.  
Натянута же [им было] семь созвучных 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 мышления<sup>24</sup>. Поэтому не случайно мифологическая традиция попала даже в источники по музыкознанию (*Boet. De instit. mus. I 20*)<sup>25</sup>:

Simplicem principio fuisse musicam Nicomachus refert adeo, ut quattuor nervis constaret, idque usque ad Orpheum duravit, ut primus quidem nervus et quartus diapason consonantiam resonarent, medii vero ad se invicem atque ad extremos diapente ac diatesaron, nihil vero in eis esset inconsonum, ad imitationem scilicet musicae mundanae, quae ex quattuor constat elementis. Cuius quadrichordi Mercurius dicitur inventor.

Никомах сообщает, что вначале музыка была простой, так как существовало [только] 4 струны, и так сохранялось вплоть до Орфея<sup>26</sup>. Поскольку первая и четвертая струны звучали в созвучии октавы, а средние [составляли] между собой и по отношению к крайним [струнам интервалы] квинты и кварты<sup>27</sup>, то нужно думать, что в подражание мировой музыке, которая [также] состоит из четырех элементов<sup>28</sup>, в них ничего не

<sup>24</sup> Подробнее об античной музыкальной системе см. Том I (passim).

<sup>25</sup> 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.

<sup>26</sup> 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.

<sup>27</sup> 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).

<sup>28</sup> 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 — Меркурий<sup>29</sup>.

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 εὖρημα, καθήλται δ' ἰμάσιν ὄμοβοῖνοις. — *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 лидийцев<sup>30</sup>, добавил пятую струну. Фригиец же Гиагнис<sup>31</sup> добавил к ним шестую струну. А седьмая струна была присоединена Терпандром Лесбосским<sup>32</sup>, нужно думать, для уподобления семи планетам<sup>33</sup>.

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*).

<sup>29</sup> 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.

<sup>30</sup> 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*).

<sup>31</sup> О нем см. гл. II § 5.

<sup>32</sup> О нем см. гл. IV § 1.

<sup>33</sup> 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 место<sup>34</sup>.

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 ἑναρμόσας καὶ ζυγῶσας, ἔπειτα κολλάβους ἐμπήξας καὶ μαγάδα ὑποθεῖς καὶ ἐντεινάμενος ἑπτὰ χορδὰς ἐμελώδει πάνυ γλαφυρόν, ὦ Ἦφαιστε, καὶ ἑναρμόνιον, 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, заиграл<sup>35</sup> весьма искусно и гармонично, так что я, издавна [способный] искусно кифарить, позавидовал ему<sup>36</sup>.

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-

<sup>34</sup> 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.

<sup>35</sup> Буквально: «завучал».

<sup>36</sup> 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 знать<sup>37</sup>. 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*):

---

<sup>37</sup> 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  
Пифо<sup>38</sup>,

[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 συμποσίῳ 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 Атланта<sup>39</sup>] Майя, родила Герма-  
са в пещере, [близ горы] Киллены<sup>40</sup>.  
[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 копыта<sup>41</sup> сандалии и увел  
[стадо] в Пилос. Заколов двух [ко-  
ров], он прибил их шкуру к камням,

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

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

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

<sup>41</sup> Буквально: «на ноги».

Κυλλήνην ὄχετο. καὶ εὐρίσκει 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

<sup>42</sup> 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.

<sup>43</sup> 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 пещере<sup>42</sup>. [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 сиринге<sup>43</sup>. 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 — кифара<sup>44</sup>.

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

---

<sup>44</sup> 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 Ἑλλάδος γειγονῶς σκηνὰς ἐπήξατο καὶ προβατεῖαν ἠγάπησεν, Ἰούβαλος δέ, ὁμομήτριος δ' ἦν αὐτῷ, μουσικὴν ἤσκησε καὶ ψαλτήρια καὶ κιθάρας ἐπενόησεν.

Среди них<sup>45</sup> Иовел, родившийся из [чрева] Ады, строил шатры и любил скотоводство, а Иувал, единокровный с ним, занимался музыкой и придумал псалтирий и кифару<sup>46</sup>.

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 Европе<sup>47</sup> говорит, что первоначально Гермес научил Амфиона<sup>48</sup> пользоваться лирой» (ὁ δὲ τὰ ἔπη τὰ ἐς Εὐρώπην ποιήσας φησὶν, Ἀμφίωνα χρῆσασθαι λύρα πρῶτον Ἑρμοῦ 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 Ἑρμῆν εὐρηκέναι καὶ κατασκευάσαντα ἐπτάχορδον παραδεδοκέναι τὴν μάθησιν τῷ Ὀρφεῖ.

Говорят, что Гермес изобрел лиру из панциря черепахи и, установив гептахорд, 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

<sup>45</sup> Среди детей Ады, одной из жен Ламеха.

<sup>46</sup> 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.*

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

<sup>48</sup> 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)<sup>49</sup>. 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)<sup>50</sup>. 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

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

<sup>50</sup> 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 Ἠφαίστου λαβοῦσα. ταῦτα κρούων  
ἐπὶ τινος ὄρους τῇ λίμνῃ παρακειμένου,  
τὰς ὄρνιθας ἐφόβει.

Афина дала ему<sup>51</sup> медные кроталы<sup>52</sup>, полученные [ею] от Гефеста<sup>53</sup>. 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 Силена<sup>54</sup> 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)<sup>55</sup>. Как известно, отсутствие профессионализма при игре на духовых инструментах приводит к тому, что щеки могут надуваться 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 авлетикку, сказал об Афине [так]:

<sup>51</sup> То есть Гераклу.

<sup>52</sup> «Кроталы» (τὰ κρόταλα; *лат.* *crotala*, от *κροταλίω* — «трещать», «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.

<sup>53</sup> 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).

<sup>54</sup> Мифологический персонаж из окружения Диониса.

<sup>55</sup> 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 αὐλοὺς, οὓς 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 «триумвирата», 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 αὐλήσαι, εἶτα τὸν τούτου υἱὸν Μαρσύαν, εἶτ' Ὀλύμπον. — *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 Античности<sup>56</sup>.

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”<sup>57</sup> утверждает, что сирингу и авлос изобрел Марсий в Келенах<sup>58</sup>, хотя прежде сиринговали на одном тростнике<sup>59</sup>» (Μητρόδωρος δ' ὁ Χίος ἐν Τρωϊκοῖς σύριγγα μὲν φησιν εὐρεῖν Μαρσύαν καὶ αὐλὸν 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» (αὐλοτηρία: αὐλῶν θήκη. — *Hesych. s. v.*).

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

<sup>57</sup> Очевидно, это название исторического сочинения.

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

<sup>59</sup> 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 авлема<sup>60</sup> “метроа”<sup>61</sup> — изобретение *Марсия*» (ἐθέλουσι δὲ καὶ εὔρημα εἶναι τοῦ Μαρσύα τὸ Μητρώον ἀῶλημα. — *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 ἀπέκρυσε τὴν ἀνωμαλίαν.

Марсий, как кажется, приделал некую форбею<sup>62</sup> с отверстиями для напора воздуха<sup>63</sup> и устранил [искривление] лица и [тем самым] устранил аномалию<sup>64</sup>.

«Форбея» (ἡ 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 искусства<sup>65</sup>, 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

<sup>60</sup> «Авлема» (τὸ ἀῶλημα) — сольная пьеса для авлоса. Об этом жанре см. гл. II, § 5.

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

<sup>62</sup> О форбее см. далее.

<sup>63</sup> 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.

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

<sup>65</sup> 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» (Ὀὐκ οἶδα ... τὰς ἀρμονίας — *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 его<sup>66</sup> [произведения] талантливый авлет или бездарная авлетистка, оно<sup>67</sup> 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 древнеэллинистического общества<sup>68</sup>, 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><sup>69</sup> 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

<sup>66</sup> То есть Марсия.

<sup>67</sup> Подразумеваются, скорее всего, τὸ ἔργον («дело», «творчество») Марсия.

<sup>68</sup> Подробнее об этом см. гл. VIII, § 1.

<sup>69</sup> 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»<sup>70</sup>. 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 decore, 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 tibiae 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 им<sup>71</sup>, 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] Терсит<sup>72</sup> [состязался] с красотой, невежество — со знанием, страшилище — с богом.

Ради шутки, судьями стали Музы и Минерва<sup>73</sup>. 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 тибия, 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-

<sup>70</sup> 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 ὄλην διέφθορεν. — *Ps.-Plut. De mus. 30*). Полностью этот фрагмент приводится в гл. X, § 6.

<sup>71</sup> То есть Гиагнисом.

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

<sup>73</sup> 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] его<sup>74</sup> 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, освеживали словно двуногого медведя [и] бросили с непристойно [висящими] мясными внутренностями. Так Марсий доигрался до наказания и был убит. Конечно, Аполлон стыдился столь ничтожной победы.

<sup>74</sup> 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 Аполлона<sup>75</sup>, 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 трубочем, 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,

---

<sup>75</sup> 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 Σείληνὸν καὶ Μαρσύαν καὶ Ὀλύμπου συνάγοντες εἰς ἓν καὶ εὐρετὰς αὐλῶν ἱστοροῦντες πάλιν καὶ οὐτως τὰ Διονυσιακὰ καὶ Φρύγια 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 <sup>76</sup>
tinnulaque aera sonant...	звонко зазвучала медь <sup>77</sup> .

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 воспитании<sup>78</sup>. «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 культуры<sup>79</sup>. 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 выразительности<sup>80</sup>. 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 <sup>81</sup> и авлосом,
--	---

<sup>76</sup> О термине *cornu* см. гл. VI, сноску 8.

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

<sup>78</sup> Подробнее о нем см. гл. VII, § 4.

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

<sup>80</sup> 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.

<sup>81</sup> «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 искусства<sup>82</sup>. Произведения же Марсия — исключительно инструментальные, что также вызывало отрицательную реакцию, соединенную со всеми остальными сторонами конфликта, и только усугубляло его<sup>83</sup>.

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 φορβεία, 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 φορβεία δὲ προσήκει τοῖς ἀυλοῦσι, καὶ τὸν τῆ φορβείᾳ κατελιημμένον ἔλεγον ἐμπεφορβειωμένον. — *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).

<sup>82</sup> 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.

<sup>83</sup> 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 αὐλήμα. 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 авлетом<sup>84</sup>. Они также склонны [верить], что авлема «Метроа»<sup>85</sup> — 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 книги<sup>86</sup>. 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».

<sup>84</sup> Буквально: «была тем авлетом».

<sup>85</sup> «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».

<sup>86</sup> 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»<sup>87</sup> 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 звуку<sup>88</sup>. Мелос авлирующего слухом не воспринимался<sup>89</sup> [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 трубку<sup>90</sup> авлоса из груди Сатира...

<sup>87</sup> 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.

<sup>88</sup> 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.

<sup>89</sup> 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).

<sup>90</sup> 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  
τοὺς 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»<sup>91</sup> которого был побежденный сыном Латоны<sup>92</sup>, 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 μούσων 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.

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

<sup>92</sup> То есть Лето — мать Аполлона. Λατώ — дорийский вариант Λητώ.

Так из мифа о конфликте с Аполлоном постепенно выводился Марсий, за-  
 мененный второразрядными мифологическими персонажами, действия кото-  
 рых 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 осмыс-  
 ления 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 Эхо<sup>93</sup>, был изображен Пан, ревнующий ее к недалеко распо-  
 ложившемуся от них Сатиру, играющему на сиринге (*Callistr. Stat. descr. 1, 5*):

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

[Здесь же]<sup>94</sup> Пан, наслаждающийся  
 авлетикой [Сатира] и обнимающий  
 [нимфу] Эхо. Как я думаю, он словно  
 опасался, чтобы авлос неким музы-  
 кальным звучанием, произведенным  
 Сатиром, не вызвал [ответного] вол-  
 нения 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 направлен-  
 ности.

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 же-  
 ной 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 αἱ Μοῦσαι δικά-  
 σαι ἤθελον, ἀπέδειρεν ἄν αὐτὸς κρατήσας  
 τῇ μουσικῇ νῦν δὲ κατασοφισθεὶς ἄθλιος  
 ἀπόλωλεν ἀδίκως ἀλούς.

Смешно, Латона. Он<sup>95</sup>, [такой] заме-  
 чательный, которого Марсий, если  
 бы Музы захотели судить по справед-  
 ливости<sup>96</sup>, одолев того в музыке, сод-  
 рал бы кожу [с Аполлона]. Ныне же,  
 оказавшись несправедливо осужден-  
 ным, несчастный [Марсий] погиб.

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

<sup>94</sup> То есть на одной скульптуре с Сатиром.

<sup>95</sup> Подразумевается Аполлон.

<sup>96</sup> Намек на один из вариантов мифа, в котором судьями на соревновании Аполло-  
 на и Марсия выступают Музы, рожденные самим Аполлоном и воспитанные в соот-  
 ветствии с его музыкальными идеалами. Подробное описание этого мифа см.: *Геру-  
 ман 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 Ἰάγγιδος, 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 Гиангиса, 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 его<sup>97</sup> статуя в Дельфах держит в правой руке лук, а в левой — харит<sup>98</sup>, 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

<sup>97</sup> То есть Аполлона.

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

Ἄπολλων οὐκ ἐνδέχεται<sup>99</sup>.

Аполлон не принимает.

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

καὶ πρότερος ἔτι τούτου ὁ Στησίχορος

И еще раньше, до него<sup>99</sup>, [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 ἔλαχε<sup>100</sup>.

а рыдания остаются на долю Аида».

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

Αἴλινον μὲν ἐπ' εὐτυχεῖ

скорбное причитание вслед за  
счастьем

μολπᾷ Φοῖβος ἰαχεῖ,

с танцем исполняет Феб,

Τὰν καλλίφθόγγον κιθάραν

прекраснозвучную кифару

ἐλαύνων πλήκτρῳ χρυσέῳ.

ударяя золотым плектром<sup>100</sup>.

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-

<sup>99</sup> То есть до Еврипида.

<sup>100</sup> 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 декламирующего 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 указывалось<sup>101</sup>, 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 музами<sup>102</sup>. 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

---

<sup>101</sup> См. § 1 данной главы.

<sup>102</sup> 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.