

СОДЕРЖАНИЕ

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

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

ГЛАВА I СКВОЗЬ МИФОЛОГИЮ

§ 1 В аполлоновской орбите

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

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

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

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

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

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

ἐναντιουμένων, εὐπορώτερον ἂν τις δύ-
ναιτο εἰκάζειν 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 ὅψιν. — *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

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

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

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

С этой точки зрения особый интерес представляет, конечно, образ Аполлона (Ἀπόλλων). Как и все главнейшие божества Олимпийского пантеона, он и его сестра-близнец, покровительница охоты, Артемида были детьми Зевса, родившимися от дочери одного из титанов — Лето. Общеизвестно, что музыка не является единственной сферой деятельности Аполлона. Он — древнеэллинский бог света и Солнца, пророческого дара и врачевания, а диапазон его деяний простирается от Аполлона-губителя, стреловержца, насылающего смерть и болезни, до Аполлона-целителя, покровителя путников и мореходов. Не случайно гамма определений, характеризующих его в древнейших источниках, включает в себя целую серию различных эпитетов: «далекомечущий» (ἐκβόλος — *Homer. Il. I 14, 373, 438*), «далекоозящий» (ἐκατηβόλος или ἐκαέρως — *Ibid. I 370, 479; V 439*), «златострелый» (ἀργυρότοξος — *Ibid. Il. II 766; V 449*), «стрелонесущий» (τοξοφόρος — *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 παῖς — «целитель», «избавитель»). Последняя характеристика запечатлена во многих источниках. Такая метаморфоза могла иметь свою мифологическую логику: божество, способное убивать и ранить, должно было приобрести умение заживать раны. А для врачевания, как известно, в древнейшие времена нередко использовалась и музыка. Конечно, такое «лечение» музыкой не следует понимать буквально и считать, что посредством музыки избавлялись от болезней. Соответствующая по характеру мелодия могла успокоить, несколько «заглушить» боль от ран и на некоторое время помочь отстраниться от горестей жизни. Такая способность музыки известна во все времена и не удивительно, что она была запечатлена в мифологическом образе Аполлона-врачевателя. Поэтому не исключено, что одним из начальных стимулов его сближения с музыкальным искусством стала ипостась целителя.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Οἱ δὲ πανημέριοι μολπῇ θεὸν ἰλάσκοντο,
καλὸν αἰδόντες παιήονα, κοῦροι Ἀχαιῶν
(«Изо дня в день они, сыны ахейцев, *мольпой*
умиловывали 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

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

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

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

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

ὥς τότε μὲν πρόπαν ἡμᾶρ ἐς ἥλιον
καταδύντα
δαίνυντ', οὐδέ τι θῦμος ἐδεύετο δαιτὸς εἰ-
σης,
οὐ μὲν φόρμιγγος παρικαλλέος, ἣν ἔχ'
Ἀπόλλων,
μουσᾶων θ', αἱ δαῖδον ἀμειβόμεναι ὀπι-
καλῆ.

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

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

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

⁹ См. далее.

¹⁰ См. гл. III, § 3.

¹¹ См. далее.

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

Этот текст дает основание для нескольких выводов:

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

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

Предполагаемый последний вывод подтверждается фрагментом из одного «гомеровского» гимна, в котором «все музы, чередуясь, прекрасным словом славят дары богов» (Μοῦσαι μὲν θ' ἅμα πᾶσαι ἀμειβόμεναι ὀπὶ καλῇ ὑμνεῦσιν ῥα θεῶν δῶρ'. — 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 αἰοδοί), не дают оснований считать, что во время исполнения они танцевали. Часто стал практиковаться танец в сопровождении музыкальных инструментов, но без поющего слова. Исторические свидетельства переполнены сообщениями о танцующих авлетах и авлетистках¹³. Более того, инструментальная музыка активно стала заявлять о себе как автономное творчество, способное существовать без слова и без танца. Сообщения о древнейших авлетах Гиагнисе, Марсии и Олимпе¹⁴ со всей очевидностью подтверждают это, вне зависимости от поздних «мифологических наслоений» на образы двух последних. Искусство же слова постепенно сосредотачивалось на поэзии и формировало такие важные театральные жанры как трагедию и комедию¹⁵.

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

¹³ См. гл. III, § 1; гл. IX, § 2.

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

¹⁵ См. гл. IX.

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

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

§ 2

Первый олимпийский «лиропий»

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Διὰ τί τοῦ μὲν χειμῶνος ὀξύτερον φθέγγονται καὶ νήφοντες, θέρους δὲ καὶ μεθύοντες βαρύτερον; — Ἡ ὅτι ὀξύτερα μὲν ἐστὶν ἡ ταχύτερα, ταχύτερα δὲ ἐστὶν ἡ 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 διαλύουσιν τὰ σώματα.

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

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

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

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

¹⁸ При переводе пришлось отказаться от pluralis этого существительного.

¹⁹ См. том I, гл. V, § 2.

Интересующая нас сейчас его первая часть действительно отражает архаичную эпоху, поскольку указывает на трехструнный инструмент. Вряд ли можно сомневаться, что первые его образцы могли быть и однострунными, и двухструнными. Не исключено, что такие разновидности также когда-то были зарегистрированы, но свидетельства о них до нас не дошли. Кроме того, они не могли получить широкого распространения, поскольку не отражали сформировавшейся в более позднюю эпоху взаимосвязи между эволюцией лиры и музыкальной системой. Если не углубляться сейчас в эту непростую проблему²⁰, то вкратце она сводилась к пониманию музыкальной системы как своеобразной лиры. Поэтому каждая звуковая ступень системы была представлена в теории музыки струной лиры. Анализ же становления системы показывает, что ее истоки были связаны с начальным осмыслением дифференциации звукового пространства на три высотные области: низкую, среднюю и высокую²¹. Поэтому звуковые ступени, составлявшие систему и рассматривавшиеся как струны лиры, должны были отражать указанную способность к разделению звукового пространства на низкий, средний и высокий регистры. Такой подход предопределил не только мифологическую, но и музыкально-теоретическую логику становления системы, а также начальный профессионально осмысленный строй лиры. Именно поэтому первые образцы лиры, запечатленные в истории, должны были быть трехструнными, а ранняя форма музыкальной системы — трехзвучной. Прочитываемый 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 присутствующим ей методом: «Родившийся утром, к середине дня он уже кифарил» (ἡὼς γεγονὼς μέσφ ἡματι ἐγκιθάριζεν. — Нумп Ном. III 17). Иначе говоря, как было принято у олимпийских богов, лишь только Гермес родился, в тот же день он приступил к исполнению обязанностей, наложенных на него мифологической задачей: изобрел лиру и к середине дня уже играл на ней²².

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

Родившись в пещере, Гермес в тот же день «встретил [черепаху] — 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 ταμὼν δόνακας
καλάμοιο.

πειρήνας διὰ νῶτα λιθορρίνοιο χελώνης.

Вырезав стебли тростника по [нужным] размерам, он скрепил [их],

установив на плотной²³ поверхности черепахи.

²⁰ См. том I, гл. IV, § 5 и другие.

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

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

²³ Буквально: «каменистой».

ἀμφὶ δὲ δέρμα τάνυσσε βούς πραπίδεςσιν ἑῇσι.
καὶ πήχεις ἐνέθηκ'. ἐπὶ ζυγὸν ἤραρεν ἄμφοιν,
ἐπὰ δὲ συμφώνους οἳ ἐτανύσσατο χορδάς.
αὐτὰρ ἐπειδὴ τεύξε χεροῖν ἐρατεινὸν ἄθυρμα.
πλήκτρῳ ἐπειρήτιζε κατὰ μέρος· ἡ δ' ὑπὸ χερσὶ
σμερδαλέον κονάβη.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Однако лиры с пятью или шестью струнами в источниках практически не упоминаются, по той же причине, по которой они молчат об однострунном и двухструнном инструментах (см. выше), поскольку такие разновидности не отражали структуру античной музыкальной системы, ассоциировавшейся с лирой. Единственное сообщение, сохранившееся о пятиструнном инструменте (пентахорде — τὸ πεντάχορδον) можно найти у Поллукса. Но, по его словам, это не эллинский инструмент, а «изобретение скифов, подвешивается же он на ремнях из бычьей шкуры» (Σκυθῶν μὲν τὸ 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 Atysis filius adiunxit, qui fuit Lydorum rex. Hyagnis vero Phryx sextum his apposuit nervum. Sed septimus nervus a Terpandro Lesbio adiunctus est secundum septem scilicet planetarum similitudinem.

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

сноску 138 и относящийся к ней текст; гл. VI § 1). Судя по источникам, формирование такого мировоззрения проходило постепенно. Диоген Лаэртский, описывая воззрения знаменитого эллинского ученого Фалеса Милетского (приблизительно 625–545 годы до н. э. до н. э.), основателя ионийской школы, с которой фактически начинается доступная для познания история европейской науки, писал: «Началом всех вещей он считал воду» (ἀρχὴν δὲ τῶν πάντων ὕδωρ ὑπεστήσατο. — *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 ὕδωρ. — *Ibid.* IX 21). И, наконец, Емпедокл из Акраганта (490–430 годы до н. э.) смело утверждал, что первоначальные элементы — огонь, вода, земля и воздух *Diels H. Op. cit.* P. 214).

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

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

³¹ О нем см. гл. II § 5.

³² О нем см. гл. IV § 1.

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

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

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

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

Χελώνην που νεκρὰν εὐρὼν ὄργανον ἀπ' αὐτῆς συνεπήξατο· πήχεις γὰρ ἐναρμόσας καὶ ζυγώσας, ἔπειτα κολλάβους ἐμπήξας καὶ μαγάδα ὑποθεῖς καὶ ἐντεινάμενος ἐπὶ τὰ χορδὰς ἐμελῶδει πάνυ γλαφυρόν, ὃ Ἦφαιστε, καὶ ἐναρμόνιον, ὥς καμὲ αὐτῷ φθονεῖν πάλαι κιθαρίζειν ἀσκοῦντα.

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

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

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

³⁵ Буквально: «завучал».

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

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

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

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

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

³⁷ См. далее гл. VIII.

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

e-Univers.ru