

АНТИЧНАЯ МУЗЫКА И СЛОВО

Музыки, как самостоятельного вида искусства, чистой или абсолютной музыки в новоевропейском значении этого слова античность не знала. И когда в богатом воображении Платона возникает вдруг представление о том, чего в практике не существовало — «отдельно взятая игра на флейте и на кифаре» — то он пренебрежительно добавляет, что такое, как мы бы сказали, чисто музыкальное звучание «заключает в себе нечто в высокой степени безвкусное и достойное лишь фокусника» [10, с. 137] (II 670). Греческое μουσική — прилагательное, производное от слова «музы». Этим понятием эллины называли всю область художественного творчества — *музыкальное* или, как мы сейчас говорим, музыкальное искусство — находящуюся под покровительством девяти муз: Каллиопы (эпическая поэзия), Эвтерпы (лирика), Эрато (любственные песни), Мельпомены (трагедия), Талии (комедия), Терпсихоры (танец и хоровое пение), Клио (история), Урании (астрономия) и Полигимнии (священные гимны).

Практически все эти девять видов *искусства муз* по-своему были связаны со словом, хотя в каждом случае, слово это подчинялось нормам соответствующих жанров. В μουσική оно оказывалось доминирующим и определяющим началом. «Надо обязательно сделать так, — читаем в «Государстве», — чтобы ритм и напев следовали за соответствующими словами, а не слова — за ритмом и напевом» [9, с. 183] (III 400).

Рассмотреть способы и специфику соотношения слова и античной музыки является задачей этой работы.

В европейской литературе последних столетий активно и подробно исследовалась и обсуждалась та часть музыкально-теоретического наследия Эллады, которая трактует о системе ладов, как о наиболее специфической стороне музыкального искусства. В выстроенном, законченном виде она объединяла всю совокупность этих ладов и называлась «совершенная неизменная система» (συστήμα τελειών ἀμεταβόλων). Существенное внимание уделялось также античной теории ритмики. Вся остальная проблематика, в частности, учение об этосе ладов, обсуждалась как эстетическая (в частности, С. Маркусом в «Истории музыкальной эстетики», А. Лосевым в «Античной музыкальной эстетике»). Однако это едва ли правомерно. Под этосом греки понимали характер воздействия музыки на человека музицирующего. При этом различные роды музыки оценивались как так или иначе влияющие на внутреннее состояние и поведение человека и способные руководить его действием. Об этом повествуют многие легенды, в том числе и известная легенда о Пифагоре, который усмирил нетрезвого юношу, приказав ему исполнить мелодию в другом ладу.

В этом и аналогичных описаниях музыка выступает и как *средство коммуникации*, и как способ руководства старших младшими и, самое главное, как некий *язык*, опирающийся на выработанную традицией систему условных соответствий между звучанием и характером его коммуникативного воздействия. В XX веке такая коммуникативная деятельность, опирающаяся на систему языка, будет определена как речевая (Ф. де Соссюр). А к ней приложимы нормы, изучаемые риторикой. В сфере исследования античной музыки риторические приёмы средств музыкальной выразительности и до настоящего времени остаются не до конца разработанной и потому **актуальной проблемой**.

Необходимо принять во внимание, что дисциплины под названием «музыкальная риторика» в античной Греции не существовало. Однако собственно риторика не ограничивалась лишь проблемами словесно-поэтических жанров. Аристотель, заложивший её основы, даёт ей достаточно широкое определение: риторика — это «способность находить возможные способы убеждения относительно каждого данного предмета».[4, с. 19] (I 2 1355b 25) Весь ход его рассуждений иллюстрирует возможность применения искусства убеждения к самым различным сферам, связанным с выразительностью слова.

Тем не менее, в отношении к античной музыке словосочетание «музыкальная риторика» порождает известную двусмысленность. Для эллина она заключалась бы в том, что он привык употреблять слово «риторика» к конкретным жанрам публичной речи, но не к таким, в которых слово сопровождалось бы музыкой. Подчёркивая это, Аристотель применительно к риторическим текстам говорит о *поэтическом стиле*, а тексты, в которых музыка сочетается со словом, относит к *стилю музыкальному* [4, с. 128] (Ш 1 1404а 25). Но пусть даже словосочетание «музыкальная риторика» в греческих текстах не встречается, сам феномен, обозначенный другими, чаще всего описательными выражениями, у античных авторов часто является предметом обсуждения – в тех случаях, разумеется, когда речь идёт о соотношении слова с мелодикой и ритмом.

Основным вопросом того, что мы называем античной музыкальной риторикой, будет вопрос о взаимодействии риторических форм словесной речи со средствами музыкальной выразительности, при чём именно такое взаимодействие, которое в условиях каждого жанра является устойчивым, и, тематизируясь, приобретает значение семантически-значимых *формул*.

В качестве материала исследования для нас особый интерес в первую очередь представляют те античные трактаты по риторике и особенно те их фрагменты, где речь идёт о жанрах поэтического и риторического искусства в их связи с музыкой.

Хотя в трёх таких известных трактатах, как «Риторика» Аристотеля (384–322 гг. до н.э.), «О соединении слов» Дионисия Галикарнасского (ок. 55–ок. 8 гг. до н.э.), «12 книг риторических наставлений» М. Ф. Квинтилиана (ок. 35–ок. 96), ораторское искусство рассматривается под различными углами зрения, в вопросе связи риторики и мусического искусства в них прослеживается единая тенденция. Связующим звеном между двумя искусствами оказываются приёмы, которые приближают речь к «музыкальному» произнесению. В музыкально-теоретических терминах они могут быть обозначены как высота, громкость, длительность и тембр.

На непосредственную связь риторики и музыки указывает Дионисий Галикарнасский: «...наука о речах государственных была музыкальной наукой, отличавшейся от науки о пении или игре на инструментах не качественно, а количественно. Ибо и тут словесные обороты обладают и мелодией, и ритмом, и разнообразием, и уместностью, так что и в этом случае слух испытывает наслаждение от мелодии, увлекается ритмом, приветствует разнообразие и ищет во всём уместности. И разница тут лишь в степени» [6, с. 182] (XI 57). Дальнейший ход рассуждений несколько сужает высказанную мысль. Степень различия Дионисий усматривает лишь в более узком интервальном диапазоне разговорной речи и соблюдении в ней естественной долготы слов, нередко нарушаемой в музыке строгим соблюдением собственно музыкального ритма.

Аристотель об этом же говорит на языке более общих понятий: «...следует знать, как нужно пользоваться голосом для каждой страсти, например, когда следует говорить громким голосом, когда тихим, когда средним, и как нужно пользоваться интонациями, например, пронзительной, глухой и средней, и какие ритмы употреблять для каждого данного случая. Здесь есть три пункта, на которые обращается внимание: сила, гармония и ритм» [4, с. 127] (Ш 1 1403b 25). Фактически он перечисляет здесь характеристики, которые мы понимаем, как три из четырёх свойств музыкального звука – высота, громкость и длительность, а в примерах разнообразия интонаций он близко подходит к понятию «тембр», т. е. к четвёртому свойству звука музыкального.

М. Ф. Квинтилиан в первой книге своего труда, суммирующего достижения всей античной риторики, в восьмой главе, специально посвящённой музыке, подчёркивает, что для оратора знание музыки не просто полезно, но необходимо. При этом он ссылается, в первую очередь, на таких авторов, как Архит, Аристоксен, Софрон, а также «уважаемый и чтимый Платон» [7, с. 54]. Общность этих двух искусств, по его мнению, коренится в различного рода размерах, которые оратор из музыки и должен заимствовать. Размеры эти двойственного характера – с одной стороны, это средства выразительности, используемые «в произносимой речи» – ритм и «мерные звуки», т. е. мелодия, с другой – гармоничные и подобающие телодвижения. «Неужели, всё это не нужно оратору? – восклицает он. – Одно относится к телодвижению, другое к расположению слов, третье к применению голоса» [7, с. 56].

Характерно, что в вопросе общности риторики и музыки названные авторы практически не аргументируют свою позицию о самой необходимости их соотношения, говоря об этом, как о факте общеизвестном и не требующим доказательств. Во многом это объясняется структурной общностью обоих искусств, входящих в состав так называемых *εγκύκλιος παιδεία* – пропедевтического курса наук в системе античного образования (подробно об этом см. в гл. VII: [1]).

Воспитательная функция мусического искусства понималась как его важнейшая задача, что и оказывало существенное влияние на направленность и стиль большинства текстов, входивших в соответствующие трактаты. В них воздействие музыки рассматривается в двух аспектах. С одной стороны, с точки зрения того круга жанров этого искусства, который считался обязательным при воспитании, требовал владения ими и, разумеется, их понимания в целом. С другой, внутри самих жанров, в строгом соответствии с их смыслом и функцией, вырабатываются специфические *приёмы* выразительности, *направленные на коммуникативное воздействие*. Способы их взаимодействия и функционирования рассматриваются древнегреческими авторами в аспекте, который мы называем музыкально-риторический.

Античные трактаты, прямо или косвенно затрагивающие проблемы музыкального творчества, представляют теорию античной музыки, как достаточно уравновешенную гармоничную систему и часто обозначают её термином «мелос». В частности, Платон, касаясь структуры мусического искусства, пишет: «В мелосе есть три части: слова, гармония, ритм» [9, с. 181] (III 398d). В их сочетании существует своя иерархия – слово выдвигается на первый план, подчиняя себе выбор двух других компонентов. Обращаясь к теории мусического искусства Платона, наиболее полно представленной в диалоге «Государство», необходимо учитывать, что она имеет узко-характерную направленность. Речь здесь идёт о подобающем воспитании воинов. Не ставя себе задачу построения целостной концепции, Платон каждый из элементов рассматривает именно с этой точки зрения.

Говоря о словесном тексте, он, на первый взгляд, достаточно широко очерчивает круг возможных сюжетов: «надо говорить о богах, а также о гениях, героях, о тех, кто в Аиде ...и о людях» [9, с. 173] (III 392e). Однако все они самым внимательным образом должны быть отобраны, и главным критерием выбора является *этическая* нагрузка текстов: необходимо, чтобы они «самым заботливым образом были направлены к добродетели» – указывает Платон [9, с. 158] (II 738e).

Слово, рассматриваемое философом как первостепенный элемент в иерархии компонентов музыки, подчиняет себе выбор и качество приёмов выразительности, несёт *жанровоопределяющую* и *структурообразующую* функцию. Его этическое качество *предопределяет* выбор лада, реализующийся в мелодее, и выбор ритма, поскольку «...лад и ритм ...должны следовать за речью, а не речь за ними, ...они должны соотноситься со слогом» [9, с. 184] (III 400d). В таком соотношении собственно музыкальные средства своими качествами выделяют, подчёркивают смысл текста, «украшая» его, усиливают и придают большую убедительность его звучанию. Однако и в их выборе принцип этической значимости является ведущим: «Поскольку там (в музыке – Л. К.) есть слова, мелос здесь несколько не отличается от слов без пения» [9, с. 181] (III 398d).

Среди всего многообразия ладов Платон отдаёт предпочтение лишь двум – дорийскому и фригийскому. Первый «подобным образом подражает голосу и напеву человека мужественного, находящегося в гуще военных действий и вынужденного преодолевать всевозможные трудности» [9, с. 182] (III 399), второй подражает тому, «кто в мирное время занят ...добровольной деятельностью, когда он ...в чём-нибудь убеждает, ...сам внимательно слушает, ...поступает разумно, ...действует рассудительно» [9, с. 182] (III 399b). Употребление ионийского и лидийского ладов среди воинов является недопустимым, поскольку они относятся к так называемым «расслабляющим» ладам. Их использование приводит к излишней чувственности и праздности, а их применение уместно, разве что во время застолья. Крайне редко следует прибегать «жалобным» ладам – миксолидийскому и высокому лидийскому, так как они способны вызвать поведение, недостойное свободного человека. «Эти лады подлежат изъятию, они негодны даже для женщин, которые должны быть благоразумными, не говоря уже о мужчинах» [9, с. 182] (III 398e).

В отличие от Платона, рассматривающего *μουσική* лишь как средство воспитания, Аристотель трактует её во всём многообразии функций, выполняемых ею в жизни общества, его групп и каждого человека в отдельности. Полемизируя с Платоном, он, в частности, указывает на другие случаи употребления фригийского лада, который, по его мнению, «действует возбуждающим образом», так как ему свойственен «оргиастический, страстный характер». В качестве доказательства он приводит вакхическую поэзию в целом, которая для выражения экстаза и подобных состояний прибегает именно к фригийскому ладу, и дифирамб в частности, который «по общему признанию считается фригийским» [2, с. 289] (VII 8 1342b 5).

Миксолидийский лад, который Платон относит к «жалобным», Аристотель называет «строгим», поскольку «слушая его ...мы испытываем ...скорбное и сумрачное настроение» [2, с. 283] (V 8 1340b). Его трактовка этического содержания ладов совпадает с платоновской лишь относительно дорийского, лидийского и ионийского.

Более подробно Аристотелем разработан раздел, связанный с этосом ритмов. Платон лишь бегло перечисляет виды ритмических структур. Правда, он отмечает, что одни ритмы «подходят для выражения низости, наглости, безумия и других дурных свойств», другие «надобно оставить для выражения противоположных состояний» [9, с. 183] (III 400b). Но этическую характеристику даёт лишь одному – дактилю, называя его «военным и героическим» размером [9, с. 184] (III 400b). Аристотель к «героическим» размерам относит все равные ритмы – помимо дактиля, анапест и спондей – своим размеренным торжественным движением они более всего подходят для выражения мужества и сдержанной патетики. Противоположностью им являются двойные ритмы, уместные либо для выражения аффективных состояний, либо экстатических. Из них ямб – «подвижен и удобен для действия» [3, с. 320] (24 1460a), хорей уместен для выражения состояний страха, трепета и ужаса. Особую группу составляют полуторные ритмы. Наиболее употребительными из них являются различного рода пэаны, используемые в гимнах и подходящие для состояния радости и душевной приподнятости.

В целом, несмотря на ряд расхождений, которые скорее являются взаимодополняющими, чем взаимоисключающими моментами, в теориях мусического искусства Платона и Аристотеля прослеживается общая принципиально важная линия. Она связана с ведущим положением этически значимого слова, определяющего функциональную приуроченность жанра и, что особенно важно, регламентирующего соотносённость элементов *μουσική* в зависимости от их этической нагрузки внутри жанров. В теории Платона на эту взаимообуславливающую структуру элементов непосредственных указаний нет, её можно выстроить лишь по косвенным признакам. Аристотель же, не связанный какой-либо узкой направленностью, значительно более широко и последовательно развивающий свою теорию мусического искусства, правда, в отношении ритма, о такой устойчивой взаимозависимости, говорит: «Метр в эпосе установился в результате опыта героический: в самом деле, если бы кто совершал повествовательное подражание другим метром или многими метрами, это показалось бы несообразным... А ямб и тетраметр – размеры подвижные и удобны один для действий, другой для пляски; смешение же размеров... ещё того неуместнее» [3, с. 24] (1459b 30).

Возвращаясь к вопросу о риторичности античной музыки, отметим, что этические свойства каждого из составляющих *μουσική* к риторике имеют опосредованное отношение. Риторическую функцию — функцию смыслообразующую, направленную на воздействие, определяющую и формирующую понимание как необходимое условие коммуникативного процесса, средства музыкальной выразительности приобретают лишь в определённых условиях. Они создаются в рамках *жанра*, как «совокупности условных соответствий между звучанием и значением» [5, с. 19].

Определяющим жанровым началом является значение и приуроченность слова, а приёмы собственно музыкальные в своих этических свойствах соответствуют ему, усиливая его выразительность и значимость, и именно в этом смысле являются средствами *музыкального произнесения текста*.

Жанровое разнообразие античной музыки, в трактатах греческих мыслителей, предстаёт как чёткая система, в которой каждый из жанров обладает *устойчивыми* приёмами, устанавливает собственные «возможные способы убеждения относительно каждого данного предмета» [4,

с. 19] (I, 2, 1355b 25) – «Один вид песнопений составляли молитвы к богам, называемые гимнами; противоположность составлял другой вид песнопений, их по большей части называют френами, затем – пеаны и, наконец, дифирамбы... После того как это и кое-что другое было установлено, не дозволено стало злоупотреблять обращением одного вида песен в другой» [10, с. 171]] (III 700b).

Порядок мусического искусства, регламентируемый жанром, есть *способ воздействия* на человека, но такого воздействия, которое, по словам Платона, очистит его душу от порочных страстей, приведет его в согласие с самим собой, поскольку «... в музыке всё, что с помощью звука приносит пользу слуху даровано ради гармонии» [11, с. 488] (47d). Эта функция осуществляется музыкой благодаря двум своим особым качествам. С одной стороны, она оказывается схожей с движениями человеческой души. С другой, в своих основах мусическое искусство восходит к тому совершенному порядку, который всегда в неизменной форме присутствует в устройстве Вселенной и выражается в непрерывном звучании гармонии сфер. Этой высшей гармонии, движения человеческой души оказываются родственными, подобными и в достижении духовного морального совершенства должны быть на них ориентированы: «...гармонию, пути которой сродни круговращениям души, Музы даровали каждому рассудительному своему почитателю ...как средство против разлада в круговращении души, долженствующее привести её к строю и согласованности с самой собой. Равным образом, мы из тех же рук и с той же целью получили ритм» [11, с. 488] (47d).

В заключении зададимся вопросом: что в риторическом смысле прибавляется к словесным текстам, когда они ещё и поются, то есть становятся текстами *музыкально-поэтическими*. К ответу на этот вопрос современное музыкознание могло бы приблизиться, более пристально и скрупулезно изучив нотные образцы античной музыки, дошедшие до наших дней. Однако сами эллины, хотя и не пользуясь терминами музыкально-теоретическими, но лишь философскими, ответ на этот вопрос знают, о чём свидетельствуют тексты их трактатов.

Подобно риторике, музыка способна оказывать влияние на человека. Но в отличие от искусства красноречия, которое убедительностью высказывания в состоянии менять мнение, ход мыслей, последняя активно формирует и преобразовывает душу человека. И это – не одна из её нескольких (многих) способностей, это – не побочный эффект её функционирования, это – главная цель, оправдывающая её существование.

Из всех видов искусств, только *μουσική* обладает этой способностью, благодаря наличию в ней особой энергии движения, того движения, которое, как указывает Аристотель, присутствуя в музыкальных звуках, обуславливает их этические качества. «Только музыка, но не вкус, краска и запах, – говорит он, – есть суть движения, равно как и действия. Энергия же есть уже этическое и создаёт этические свойства» (цит. по [8, с. 172]). Таким образом, этос оказывается той областью, в которой музыка становится риторичной, а риторика «музыкальной»; энергия, изначально обладающая этическим свойством, гармоничное, упорядоченное движение является организующим началом античного образа мироздания, определяющим его порядок и структурность. Музыка же в этом целостном устройстве занимает срединное положение, является связующим звеном, «скрепой мира» между космическим порядком и человеческой природой.

1. Адо И. Свободное искусство и философия в античной мысли. – М., 2002.
2. Аристотель. Политика – М., 2002.
3. Аристотель. Поэтика – М., 2002
4. Аристотель. Риторика // Античные риторика. – М., 1978.
5. Вирановский Г. Н. Музыкально-теоретические системы. – К., 1978.
6. Дионисий Галикарнасский. О соединении слов // Античные риторика. – М., 1978.
7. Платон. Государство // Платон. Сочинения: В 3-х тт. – Т. 3. – Ч.1. – М., 1971.
8. Платон. Законы // Платон. Сочинения: В 3-х тт. – Т. 3. – Ч. 2. – М., 1971.
9. Платон. Тимей // Платон. Сочинения: В 3-х тт. – Т. 3. – Ч.1. – М., 1971.
10. Квинтилиан М. Ф. 12 книг риторических наставлений / пер Никольского А. –СПб., 1834
11. Лосев А. Ф. Античная музыкальная эстетика. – М., 1960.