

МИФОЛОГИЧЕСКИЕ КОРНИ УЧЕНИЯ ЭТОСА МУЗЫКИ

Ayna İSABABAYEVA
Erciyes Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi
Müzik Bölümü
isababayeva (at) erciyes.edu.tr

АННОТАЦИЯ

Одним из самых важных достижений древнегреческой философии явилось создание этических систем и теорий и собственно понятия этики. Неожиданными в этой области стали идеи об отношении к музыке, как к этическому понятию. Эти сначала разрозненные идеи со временем переросли в учение под названием *Этос* музыки, которое рассмотрело все известные тогда музыкальные категории с точки зрения их этического потенциала. В соответствие с этим, философией была предложена система по внедрению «правильной» музыки в общество и образование. В этой статье сделана попытка проследить истоки учения *Этос*, выявить возможные параллели между мифологическими и философскими идеями. Как убедительно показывают мифологические источники, рассмотрение музыки как этического инструмента, например, как средства для нравственного очищения, началось задолго до появления древнегреческой философии, а именно в мифологии Аполлона. Аполлонийская традиция, также как мифы об Орфее и Дионисе были рассмотрены в этой работе с точки зрения музыкально-этической проблематики¹.

Ключевые слова: Музыка, Этос, Мифология, Философия

İsababayeva, A. (2014). Mifologicheskije Kornij Uchenija Jetosa Muzyki. *Ulakbilge*, 2 (3), s.99-114.

MYTHOLOGICAL ROOTS OF DOCTRINE OF MUSIC'S ETHOS

ABSTRACT

One of the most important achievements of ancient Greek philosophy was the creation of ethical systems and theories, actually concept of Ethics itself. Ideas about using music as an ethical instrument had become unexpected in this area. *Ad initium* disparate ideas eventually had evolved into the doctrine called *Ethos* of Music, which considered all known at that times musical categories in terms of their ethical potential. In accordance with this, philosophy proposed a system of "right" music's implementation to society and education. This article attempts to trace the origins of *Ethos*' teaching and to identify possible parallels between the mythological and philosophical ideas. As convincingly show the mythological sources, consideration of music as an ethical instrument, for example, as a mean of moral purification, had begun long before the appearance of ancient Greek philosophy, namely, in the mythology of Apollo. The Apollonian traditions, as well as myths of Orpheus and Dionysus were examined in this study in terms of musical and ethical problems.

Keywords: Music, Ethos, Mythology, Philosophy

«Мифология есть первичное условие и первичный материал для всякого искусства» (Шеллинг, 1966: 105).

Истоки учения *Этоса* музыкиⁱⁱ, как в общем и всю древнегреческую философию, невозможно рассматривать без учета глубокого религиозного сознания древних греков. Универсальным средством познания мира для античного человека и главной его идеологией являлся миф, который вне всякого сомнения предвосхитил и подготовил появление и развитие античной философии. Рождение музыкальной философии и науки также произошло в глубинах мифологии и главным предопределяющим мотивом для этого стало понимание музыки как магического средстваⁱⁱⁱ. Интересно, что объединяющим и миф и музыку основанием стало то, что оба этих вида человеческой деятельности в Древней Греции служили одному и тому же явлению, а именно культовому таинству, у них были одни и те же корни и похожие роли. По мнению Вернана, миф служил культовым обрядам, устным комментарием которых он являлся (Вернан, 1988: 142). Нужно отметить, что и у музыки были идентичные функции.

Таким образом, развитие и музыки, и мифа происходило очень тесно, творчески продуктивно и, что самое главное – чрезвычайно эффективно с точки зрения дальнейшего развития музыкальной философии и науки. Идеи, связанные с музыкой, выраженные мифологией, явились теми самыми импульсами, которые предопределяют в дальнейшем основные тенденции развития не только абстрактных музыкально-философских идей, но и вполне конкретных музыкально-теоретических учений. Конечно, музыка в мифологии – это магическое и мистическое представление о ней. Но именно в мифологии началось самостоятельное развитие понятий и категорий, которыми оперирует музыкальная наука по сей день.

Удивительно, насколько в древнегреческой мифологии важна роль музыки. Можно было бы выделить целую отрасль музыкальной теологии. В Античности мифических богов отождествляли с различными музыкальными категориями, им приписывали появление важнейших музыкальных явлений^{iv}. Само музыкальное искусство было одной из неперенных составляющих образов богов.

В античной мифологии идею о музыке представляют несколько мифов, но интересно, что практически все они соприкасаются с идеей об *Этосе*, то есть подчинены главной мысли о музыке, как этическом и нравственном средстве.

Этос музыки в мифологии

Понятие о бесконечной силе музыки в Античности было отражено в одном из самых известных и самых ранних древнегреческих мифов, в мифе об Орфее^v, основная идея которого представлена в эпизоде, где Орфей играет для Аида и побеждает музыкой смерть. Согласно этому мифу^{vi}, Орфей спускается в царство мертвых (куда никто ни из богов, ни из смертных не мог попасть раньше своего срока, а уж тем более выйти оттуда живым) за своей возлюбленной Эвридикой и покоряет своей игрой и пением самого Аида. Аид позволяет покинуть царство не только Орфею, но и его возлюбленной.

Смысл мифа об Орфее чрезвычайно глубок. Музыкант, своим искусством побеждающий саму смерть – это аллегорическое претворение в мифе самой высокой цели музыкального *Этоса*. Победа музыки над смертью, которая для древнего грека была воплощением всего самого страшного в жизни – это абсолютная идея *Этоса* музыки, как силы, побеждающей непобедимое, в ее мифологическом выражении.

Этот миф и изложенная в нем мысль были настолько важны и значительны для древнегреческого сознания, что идеи Орфея вышли далеко за пределы мифологии, превратившись в мистическое учение, имевшее эзотерические черты. Идеи орфизма носили префилософский характер и заложили основу для таких мистических философских школ, как например, пифагореизм. Мистическое учение орфизма безусловно выдвинуло актуальные темы для дальнейшего переосмысления их на уровне философии. Это касается и музыкально-этической проблематики.

Древнегреческая философия впоследствии очень правильно трактовала образ Орфея и очень хорошо понимала его функции:

Лукиан в одном из своих рассказов («Беглые рабы», 8) пишет, что Философия специально послала Орфея к людям: «чтобы он заворожил их своими песнями и воздействовал на них силой музыки», а вслед за ним к людям может снизойти и сама Философия. Иначе говоря, музыка Орфея рассматривалась как предтеча мудрости (Герцман, 1995: 85).

Таким образом, метафорически высказывается мысль о родстве и схожести философии и музыки. Музыка понимается как явление, на бессознательном уровне подготавливающее принятие и усвоение сознательного, то есть философии. Но, нужно понимать, что музыка здесь уже не примитивно-магический инструмент, а средство нравственного порядка, что сразу переводит музыку в разряд философской категории. А именно в область понятия *Этоса* музыки. Таким образом, в лице Орфея впервые в истории культуры и философии, по крайней мере западной^{vii}, была выражена мысль о нравственной составляющей силы музыки, и она была настолько глубока и сильна, что послужила неисчерпаемой темой для дальнейших музыкально-мифологических вариаций.

Так, особенное отношение к музыке в древней Греции естественным образом отразилось и на появлении других мифов с идеями о силе и этических функциях музыки. Самые популярные мифы и герои мифов были прямо связаны с этой темой. Афиней так выражает свое удивление по этому поводу: «Кажется, что и вся древняя мудрость эллинов была предана музыке: оттого-то среди богов Аполлон, а среди полубогов Орфей почитались одновременно самыми мусическими и самыми мудрыми» (Афиней, 2010: 344 [XIV 632]).

Такое сравнение Орфея и Аполлона, доходящее в музыкальном смысле до отождествления их, не могло быть случайным. Именно в аполлонийской мифологии идеи Орфея об этическом в музыке были доведены до блестящей концепции, поражающей своей многогранной разработкой орфеического глубинного импульса.

Этос - аполлоновская концепция

Для полного понимания утверждения о связи аполлоновской мифологии с музыкально-этическими идеями необходимо учитывать несколько важнейших факторов. Древние верили, что Аполлон воплощает в себе и покровительствует четырем видам деятельности – музыке, пророчеству, врачеванию и стрельбе из лука (Платон, 1990:639 [*Cratylus* 405a]). Не имея возможности осветить все аспекты аполлонийской сущности, именно о музыкальной стороне необходимо поговорить более детально, так как она представляет собой понятие о музыке, не совсем соответствующее нашему современному представлению о ней, но зато отлично передающее именно его античный принцип, связанный с идеей об *Этосе*.

Как известно Аполлон – это бог музыки. В понятии древних греков любимый сын Зевса^{viii} Аполлон воплощает в себе идею красоты, выраженной с помощью искусства, в том числе и музыки. По мнению древних греков, все связанное с музыкой естественным образом находится под его влиянием. Это – общепризнанное и популярное восприятие Аполлона и его сущности. Однако Аполлон – это сложнейшая фигура в древнегреческой мифологии, и все, что касается его музыки, тоже чрезвычайно неоднозначно. Мифология в лице Аполлона задает нам непростую загадку о сущности его музыкальной идеи. Разгадку же следует искать в другой сфере аполлоновской природы, а именно в его идее о чистоте.

Аполлон считался богом чистоты. Даже его имя было произведено от *ἀπολόω*, что означает «очищаю». Кроме того, в римской мифологии, у Аполлона было еще и имя Фэб (*phoibos*), что означает чистый (Лосев, 1996: 340). Функции Аполлона как бога чистоты были таковы: «Очищающий бог как-бы вымывает душу человека и вызволяет ее из плена всякого рода зол» (Платон, 1990: 639 [*Cratylus*, 405c]). Аполлон считался главным врачевателем человеческой души, излечивая ее от чрезмерных страстей, главным образом с помощью музыки: «... пеан, знаменитая победная и хвалебная песнь в честь Аполлона, первоначально имела, по Нильссону, чисто магическое значение как песнь, сопровождавшая ритуал очищения и исцеления» (Лосев, 1996: 307).

Нужно сказать, что цели очищения души были наиглавнейшими в учении об *Этосе* музыки, особенно на ее начальных этапах. Как известно Пифагор, основоположник и первый идеолог *Этоса* считал музыку наиболее сильным средством для очищения психики человека. И широко применяемая им музыка главным образом использовалась как очищающее душу средство. Эта традиция нравственного очищения с помощью музыки широко использовалась особенно в Пифагорейской школе. Музыка там часто объединялась с медициной и религией: «Из искусств, как говорят, пифагорейцы более всего почитали мусическое, а также искусство врачевания и искусство угадывания воли богов» (Ямвлих, 1998: 107 [XXIX 163]).

Связь между религией Аполлона и философией пифагореизма^{ix} абсолютно очевидна. Лосев пишет об «исконной связи пифагорейства и мифологии Аполлона» (Лосев, 1996: 389), называет пифагорейское учение «подлинно аполлоновской философией» (Лосев, 1996: 393).

Связь аполлоновской традиции и пифагорейской философии была несомненна и для античных мыслителей. Например, Плутарх, представитель позднеантичного мышления, давший в своих сочинениях самый глубокий философский анализ концепции Аполлона, в сочинении «Об «Е» в Дельфах» прямо сопоставляет некоторые особенности аполлоновской религии с научными изысканиями пифагорейцев. Например, значение буквы «Е», изображенной на вратах Дельфийского храма, с нумерологическими пифагорейскими законами (Плутарх, 1996: 71).

В связи с этим будет интересно упомянуть также о божественном значении числа семь в нумерологическом учении Пифагора. Произошло это обожествление числа семь в пифагореизме в связи с тем, что оно считалось числом Аполлона. Это отразилось в различных мифах. В частности, по преданию перед рождением Аполлона лебединая стая облетела Делос семь раз, родился Аполлон в седьмой день месяца и т.п. (Лосев, 1996: 409). Нас интересует обожествление числа семь в связи с тем, что считалось, что и струн на лире Аполлона было тоже семь. Впоследствии в истории вплоть до эпохи Возрождения мы часто встречаемся с эзотерическими идеями, в частности с идеей о магии числа, которые служили основой для различных изменений, производимых с музыкальными инструментами, например, с количеством струн.

Влияние аполлоновской мифологии на пифагореизм выражается и в том, что он насквозь пронизан музыкальной мыслью, в основу философии пифагореизма положена логика музыкального мышления. С точки зрения пифагорейцев, и душа, и космос, и общество имеют музыкально-числовую основу. Так, в пифагореизме была глубоко разработана теория о музыкальной гармонии космоса. Основополагающими идеями «гармонии сфер» Пифагора являются идеи о функциях Аполлона как покровительствующего этой гармонии бога:

Здесь факт огромной важности: античное учение о гармонии сфер, т.е. о космосе как музыкальном инструменте, и о настройке каждой небесной сферы в определенном тоне с благозвучным слиянием всех этих тонов в одну мировую гармонию. Это ни что иное, как аполлоновская космология. Другими словами, оформление бытия и всего космоса по законам Аполлона есть мировая лира и космическая симфония (Лосев, 1996: 387).

Однако древнегреческая культура не могла довольствоваться лишь идеями о заоблачной гармонии и создала миф о счастливой стране гиперборейцев, земном

претворении аполлоновской идеологии. Для древних греков страна Гиперборея была воплощением счастливо-спокойного состояния духа, такого состояния, достижение которого ставит целью перед собой учение *Этос*.

По Диогену Лаертскому, сам Аполлон пришел из страны гиперборейцев (Диоген, 1986: 310 [VIII 11]). Все в мифе об этой стране связано с именем Аполлона: «...гиперборейцы – это люди, которые ближе всего стоят к Аполлону, больше всего почитают его, которых он любит больше всего» (Лосев, 1996: 486). Нас интересует эта связь с музыкальной стороны.

Конечно же, в легендарной стране гиперборейцев, которой покровительствует Аполлон, царствует музыка: «...радуется Аполлон их вечному веселью и благоговейным молитвам... всюду там хороводы дев, раздаются звуки лиры и пение флейты» (Пиндар, 1830: 151 [*Pyth. X* 60]), Диодор говорит, что: «Большинство жителей его- кифаристы, и они непрерывно, играя на кифарах в храмах, возносят богу гимны и песни, прославляя в них его подвиги» (Лосев, 1996: 465).

Таким образом, Гиперборея стала своего рода символом всего аполлонийски-идеального, всего самого чистого и нравственного высокого. Мягко, но настойчиво и часто акцентируемая тема музыки в упоминаниях о Гиперборее говорит нам о том, что идея об аполлонийском рае была тесно связана с понятием музыки и особенно с ее *Этосом*.

Еще одним явлением, связанным и с мифологией Аполлона и впоследствии с учением *Этос*, объединяющим в себе музыку и этику, является культ муз: «Музы – это олицетворение вообще всего прекрасного, художественного, разумного и мудрого, включая все искусства, все науки и область морали» (Лосев, 1996: 352).

В Античности подчеркивалось положительное влияние Муз на человека. Как пример можно привести Гесиода, он в «Теогонии» развивает мысль о благотворном воздействии искусства Муз на человека, особенно в минуты тяжелых переживаний (Гесиод, 2001).

Впоследствии и философские школы Платона и Аристотеля, основных идеологов *Этоса*, были организованы как религиозные сообщества, посвященные Музам. У Платона находим следующее: «Не установили ли мы, что первоначальное воспитание совершается через Аполлона и Муз?» (Платон, IV/1994: 101 [*Legg. II* 654a]). «Итак, вполне правильно было бы первым выступить детскому хороводу Муз... Второй

хоровод будет состоять из людей, еще не достигших тридцати лет. Он будет призывать Пеана^x...» (Платон, IV/1994: 114 [Legg. II 664c]).

Необходимо отметить, что Платон был философом, который больше других занимался вопросами влияния музыки на человека, на его нравственность, им была тщательно разработана система внедрения «правильной» музыки как в образование и воспитание, так и в общественную жизнь. Платон рассмотрел все известные тогда музыкальные категории с точки зрения их этоса и разделил их на полезные и вредные для человека и общества. Из цитаты, приведенной выше, вполне понятно, что решающим фактором в этих вопросах для Платона были религиозные мотивы, главным образом аполлонийская традиция.

По-видимому и у пифагорейцев тоже существовал культ Музам. Так, кротонцы построили, по совету Пифагора, храм Муз (Ямвлих, 1998: 46 [XIX 50]), после смерти Пифагора жители Метапонта назвали улицу, на которой он жил, именем Муз (Диоген, 1986: 311 [VIII 15]). Пифагор закончил свои дни в храме Муз (Диоген, 1986: 317 [VIII 40]). Также и у Порфирия читаем о том, что:

Звуки семи планет, неподвижных звезд и того светила, что напротив нас и называется Противоземлей, он отождествлял с девятью Музами, а согласие и созвучие их в едином сплетении, вечном и безначальном, от которого каждый звук есть часть и истечение, он называл Мнемосиной (Порфирий, 1986: 421 [31]).

Для Пифагора и пифагорейцев мифология Аполлона со всеми ее атрибутами, включая муз, была первоосновой. Это отразилось во всей деятельности Пифагора и его школы. Объединение таких на современный взгляд разных форм, как музыка и нравственность, мораль, этика в пифагорейском учении при ближайшем рассмотрении оказывается ничем иным, как философским обоснованием принципов и идей, изложенных в мифологии Аполлона. Философия, выделив из мифологии самые полезные, на ее взгляд, представления, подтвердила их своими философскими средствами и развила их до уровня теории.

Таким образом, древнегреческая философия, по крайней мере ранняя, убеждает нас в своем глубоком согласии и единомыслии с мифологией. Но здесь необходимо сделать важнейшее уточнение – лишь с мифологией Аполлона! Потому что в Древней Греции был еще один мифологический герой, который одним своим присутствием приводил философию в состояние тревожных раздумий. В древнегреческой мифологии

у Аполлона был антогонист^{xi}, носящий имя Дионис. Он воплощал в себе абсолютно противоположные аполлонийским качества. Но, что самое интересное, он также являлся покровителем музыки.

Дионис..?

Дионис, в отличие от «космического» Аполлона вообще отражал самые земные чувства и эмоции: «Дионис – бог напряженной человеческой субъективности» (Лосев, 1996: 375). Все стороны физиологического, плотского, материального, эротического, то есть все самые «человеческие» качества были собраны в образе Диониса. Это выразилось и в музыкальных отождествлениях:

Дионис приветствовал бурную, динамичную и эмоционально насыщенную музыку, увлекавшую исполнителей и слушателей прочь от житейских забот. Он был приверженцем стремительных танцев, составлявших неотъемлемую часть оргий, проводившихся его почитателями. «Любящий хороводы», «неистово танцующий», «затевающий хороводы», «устанавливающий хороводы», «радующийся хороводу», «грохочущий» – вот эпитеты, сопровождавшие имя Диониса (Герцман, 1995: 37).

Для осознания сущности Диониса и его культа необходимо обратиться к культурологическим корням дионисийской мифологии, а именно понять геоисторический фактор этого явления. Для Древней Греции культ Диониса был иностранным, а именно фригийским. Культ Диониса «внедрился на Пелопонесс из Малой Азии. Поэтому самого Диониса зачастую сопровождают эпитеты «фригийский» и «лидийский», так как поклонение ему было распространено у этих народов» (Герцман, 1995: 46). Культ этот не был исконно эллинским, однако на удивление очень быстро распространился и завоевал в Древней Греции широкие массы поклонников, органично вписавшись в древнегреческую мифологию. Дионисийская традиция, со всевозможными оргиастическими проявлениями, апеллирующая к самым низменным человеческим качествам, нашла в лице древнегреческого народа самых ярких своих приверженцев. Это, конечно, не могло не привести к стремительному нравственному падению общества. Философия, осознав эту опасность раньше всех, выступала против этого культа как опасного и вредного для нравственного состояния человека и общества. Еврипид ставит в форме мифа такой вопрос: «Имеет ли дионисическое начало вообще право на существование? Не следует ли его насильственно и с корнем вырвать из эллинской почвы? Несомненно, говорит нам поэт, если бы только это было возможно» (Ницше, 1996: 101).

Образ Диониса настолько прочно и органично прижился в древнегреческой культуре, что даже перестал со временем восприниматься как «иностранный». Кроме того, древнегреческая культура извлекала из этого образа свои художественные выгоды, противопоставив его аполлонийскому и добившись тем самым необходимого ей драматического напряжения. Это противопоставление естественным образом проявилось и в бытовой культуре Античности. Афиней пишет, что Диониса древние славили «вином и хмелем», а Аполлона «покоем и порядком» (Афиней, 2010: 339 [XIV 628a]). Оно было необходимо и философии, которая его очень хорошо чувствовала и понимала. Более всего образ Диониса необходим был философии как антитеза Аполлону. Это противопоставление проявлялось во всем. Если Аполлон античной философией рассматривался как обобщение принципов созидания гармонизирующего, структурирующего и оформляющего начал, Дионис наоборот – как обобщение всего самого хаотического. Если принципы аполлоновской традиции – это мера и стройность, то принципы дионисийской традиции – это возбужденность и эмоциональный подъем (Лосев, 1996: 491). «Оба эти божества, являются, прежде всего, антагонистами, поскольку один из них – по преимуществу бог светлого начала, другой же – бог темного и слепого экстаза» (Лосев, 1996: 375).

Так как оба эти образа были музыкальными богами, естественно, что это противопоставление выразилось и в различных сферах музыкального творчества и мышления, особенно в учении *Этос*. Этот антагонизм двух мифологических образов можно наблюдать в отношении философии к различным музыкальным категориям. Так, все виды музыкальных явлений и категорий подверглись анализу и оценке философией именно с точки зрения причастности или не причастности их к тому или иному культу. Различные лады, ритмы и инструменты были разделены на две группы – полезную и вредную с точки зрения морали и разделение это точно соответствовало их принадлежности к культу Аполлона либо Диониса. Музыкальные явления, связанные с культом Диониса, были подвергнуты глубокой критике со стороны древнегреческой философии и это принимало совершенно различные формы. В ранней философии мы встречаемся с художественным выражением подобного отношения в форме легенд (Пифагор и его школа). Так, философия на начальных своих этапах избирает аналогичный мифотворчеству принцип передачи информации. Более поздняя классическая философия, наряду с укоренившимися метафорическими

высказываниями на эту тему, делает и вполне прямые заявления, развивая их до предложений о жесточайшей цензуре в музыке (Дамон и Платон). Позднеантичная и средневековая философия излагает такого рода мысли с помощью аллегорических, иногда очень сложных средств (Аристид Квинтилиан, неоплатоники, Климент Александрийский и др.).

Чрезвычайно интересна позиция по этому вопросу философа, с вниманием наблюдавшего за этими перепетиями через тысячи лет. Это, конечно, Ницше, нашедший в этой проблеме несколько иную, чем его античные коллеги, перспективу. Так, Ницше, принимая, что Аполлон и Дионис – «...живые и образные представители двух миров искусства, различных в их глубочайшем существе и в их высших целях» (Ницше, 1996: 110), находил противостояние между ними полезным (!) и даже необходимым для искусства. Эта дупольность как раз и делает, по его мнению, искусство способным к развитию, делает его диалектичным, живым. Резюмируя его высказывания, можно сказать, что только искусство, построенное на замечательным образом уравновешанных по отношению друг к другу крайностях, способно плодотворно развиваться. По мнению Ницше: «...поступательное движение искусства связано с двойственностью *аполлонического и дионисического начал...*» (Ницше, 1996: 59).

Таким образом, если принять выводы Ницше как верные, древнегреческая культура стихийно произвела на свет наиболее жизнеспособную комбинацию из двух сил, представляющих собой полярные мировоззрения. Философское же переосмысление этих двух традиций послужило основой для создания различных философских систем и учений, в том числе и этических. В сущности, вся музыкально-этическая философия древней Греции была создана с одной-единственной целью – это поиск философских аргументов для укрепления музыкально-этических позиций аполлонийской традиции и тем самым ослабления дионисийской. Древнегреческая философия использовала всевозможные средства для этого, доходя в этом до абсолютной утопии (Платон в последних произведениях). Не нужно думать, что причины для этого находились лишь в эстетической сфере. Это был бы очень поверхностный и неверный вывод. Философия, конечно, не занималась бы так рьяно этими вопросами, если бы у нее были просто несовпадения в эстетическом плане с культурой. Здесь проблема намного глубже и серьезнее. И состоит она вот в чем: как известно, эти идеи особенно активно развивались именно в период серьезного

государственного кризиса Древней Греции. Непрерывающиеся войны, в том числе и противоречащая всякой логике Пелопонесская война, настолько подточили еще недавно процветающее Афинское государство, что философия столкнулась с отчаянной необходимостью разработки и представления обществу новых философских и этических систем для решения общественных и государственных проблем. Не останавливаясь подробно на обширной философской программе по выходу из кризиса (действительно, феноменальной), в свете этой работы необходимо коснуться лишь музыкально-этической стороны вопроса, которая являлась по сути одним из элементов философской этической инициативы. Мысли по музыкально-этической организации общества, высказанные до этого образно Пифагором и имевшие вполне спокойный сказочно-мифологический характер, были подхвачены пифагорейцем Дамоном и озвучены им с трибуны государственного Совета, затем посредством Сократа появились в философии Платона и именно в этот период эти идеи приобретают отчаянно-напряженный оттенок. Эта метаморфоза, которая произошла с музыкальной мыслью в период высокой классики, привлекает внимание более всего тем, что философия в попытках найти опору своим концепциям повернулась в сторону мифологии и смогла найти там необходимые ей идеи. Нужно сказать, что объединение этих двух форм человеческой мыслительной деятельности в рамках учения *Этос* стало чрезвычайно полезным как в культурологическом смысле, так и в философском. Если философия подарила как бы вторую жизнь мифологии Аполлона, обогатив ее новыми научными аргументами, то мифология дала философии необходимую фундаментальную основу для этого учения, привычную для общества систему образов. Кроме того, мифология предоставила философии широкую область для исследований еще и в лице Диониса. Так, в этом образе была найдена необходимая для философского диалектического противопоставления Аполлону, отрицательная характеристика, включавшая в себя совершенно различные аспекты, в том числе и иностранное происхождение этого бога. Все музыкальные атрибуты Диониса (флейта, фригийский и лидийский лады) в рамках теории *Этос* были противопоставлены аполлонийским (гитара, лира, дорийский лад). Этические акценты эти были настолько сильны, что их влияние сохранялось вплоть до конца Средневековья. Главным источником такой сильной тенденции является беспрецедентная концентрация и объединение главных мифологических и философских музыкально-этических идей. История вряд ли знает

подобное этому интегрирование настолько разных сфер как философия, мифология, этика и музыка. Из этого смешения казалось бы необъединимых категорий появился сплав такой силы и мощности, что еще долго на протяжении веков он будет иметь основополагающий характер. Но, лишь в сфере философских (в Средневековье–религиозных) теорий, так как с точки зрения его общественного претворения учение *Этос* было абсолютно утопично. Как определенно показывает история, общество, которому философия, а затем и религия пыталась привить^{xii} «правильные» музыкальные стереотипы, не откликнулось на это с пониманием. Более того, индивидуальные музыкально-творческие пристрастия, загнанные, так сказать, в «подполье», еще более укреплялись и развивались с невиданной силой, вероятно, из опасности быть раздавленной религиозно-государственной системой. Здесь, конечно, имеется в виду в большей степени эпоха Средневековья, потому что в Античности не только не нашлось потенциала для претворения этих идей в жизнь, но не нашлось даже самого государства (после Пелопонесской войны), в котором можно было бы оживить созданную философией идеальную систему взаимоотношений между человеком, музыкой и обществом.

Итак, музыкально-этическая концепция Аполлона, претерпев свое второе рождение в философии и в совершенно новом качестве, приобрела научную основу, теоретические доказательства, словом, все необходимые атрибуты для своего нового существования в виде учения. Довольно популярное в античной философии и не имевшее практически никаких шансов на претворение своих идей в античном государстве, в Средневековье оно было развернуто по отношению к обществу своей самой суровой стороной. Последующая история показала, что музыкальное (светское) искусство, пойдя самостоятельным путем, постепенно отказалось как от религиозных влияний, так и этических. Если задать правомерный вопрос о том, по какому же пути пошла музыка – по пути Аполлона или по пути Диониса, то ответ, конечно, будет в пользу последнего, и он очевиден. Человек выбрал в музыке высшую степень напряжения чувства, что характеризует дионисийскую культуру. А музыка Аполлона осталась в храмах (причем разных конфессий), потому что характер музыки Аполлона точно соответствует требованиям религии по отношению к музыкальному творчеству. Человек же на протяжении долгих веков показывает удивительное постоянство своих пристрастий в вопросах музыкального выбора и по крайней мере сейчас нет никаких оснований считать, что его предпочтения изменятся.

Bibliografija

- Afonasin, E.V. i A.S. Kuznecova. Metafizika v Antichnosti (II), Novosibirsk: Novosibirskij Gosudarstvennyj Universitet, 2006.
- Afinej. Pir Mudrecov. Per. N.T. Golinkevich. Moskva: Nauka, 2010.
- Vernan, Zh.-P. Proishozhdenie drevnegrecheskoj mysli. Per. F.H. Kessidi. Moskva: Progress, 1988.
- Gercman, E. Muzyka Drevnej Grecii i Rima. Sankt-Peterburg: Aleteja, 1995.
- Gesiod. Teogonija. Per. V. Veresaev, Moskva: Labirint, 2001.
- Diogen Lajertskij. Zhizn' filosofov. Per. M.L. Gasparov. Moskva: Mysl', 1986.
- Losev, A. Mifologija grekov i rimljan. Moskva: Mysl', 1996.
- Nicshe, F. Rozhdenie tragedii. Per. G.A. Rachinskij. Moskva: Mysl', 1996.
- Pindar. Odes. Tran. C.A. Wheelwright. London: Henry Colburn & Richard Bentley, 1830.
- Platon. Sobranie sochinenij (I, IV). Per. V.I. Solov'ev, M.S. Solov'ev, S.Ja. Shejman-Topshtejn, Moskva: Mysl', 1990.
- Plutarh. Izida i Osiris. Per. N.B. Kljachko. Kiev: Ucimm-Press, 1996.
- Porfirij. Zhizn' Pifagora. V Diogen Lajertskij. Zhizn' filosofov. Per. M.L. Gasparov, Moskva: Mysl', 1986.
- Shelling, F. V. Filosofija iskusstva. Per. P.S. Popov. Moskva: Mysl', 1966.
- Shestakov, V. Muzykal'naja jestetika zapadnoevropejskogo Srednevekov'ja i Vozrozhdenija. Moskva: Muzyka, 1966.
- Jamvli. Zhizn' Pifagora. Per. I. Ju. Mel'nikov. Moskva: Aleteja, 1998

ⁱ Эта статья подготовлена на основе переработанных и дополненных материалов моей диссертации “Antik Yunan Müzik Felsefesinde Ethos Kavramı”.

ⁱⁱ Учение об «Этосе музыки» – античная философская теория, рассматривавшая музыку, как средство этического влияния на человека. В рамках этой теории античной философией была разработана целая система мер и рекомендаций по использованию тех или иных инструментов, ладов, ритмов и т.п., как средств для нравственного и морального усовершенствования человека и общества.

ⁱⁱⁱ Вспомним о различных древних магических ритуалах, главным составляющим элементом которых была музыка, в совершенно различных выражениях.

^{iv} Орфей – сын Ээра и музы Каллиопы, по некоторым данным сын Аполлона, мифический певец, возлюбленный нимфы Эвридики. Пиндар называет Орфея «отцом песен» (Pindar, 1830: 114 [*Pyth. IV* 315]). О нем и его творчестве

можно узнать из произведений следующих авторов: Эсхил (*Агамемнон* 1629) и Еврипид (*Вакханки* 561-565, *Ифигения в Авлиде* 1211) Овидий (*Метаморфозы* I 1 –85, XI 1–66,) Вергилий (*Георгики* IV 454–526).

^v Орфей – сын Эагра и музы Каллиопы, по некоторым данным сын Аполлона, мифический певец, возлюбленный нимфы Эвридики. Пиндар называет Орфея «отцом песен» (Pindar, 1830: 114 [*Pyth. IV* 315]). О нем и его творчестве можно узнать из произведений следующих авторов: Эсхил (*Агамемнон* 1629) и Еврипид (*Вакханки* 561-565, *Ифигения в Авлиде* 1211) Овидий (*Метаморфозы* I 1 –85, XI 1–66,) Вергилий (*Георгики* IV 454–526).

^{vi} Этот миф был весьма популярен на всем протяжении развития истории. В эпоху Античности и особенно, в эпоху средневековья этот миф был подвергнут глубокому философскому анализу: «В дидактическую аллегорию превращается популярный в музыкальной литературе средневековья миф об Орфее. В трактате Регино из Прюма Орфей трактуется как аллегорическое изображение идеальной музыки, а его супруга Эвридика — как мировая гармония. Смертный человек не в состоянии настигнуть Эвридику, она исчезает у него в руках. Правда, Орфей смог извлечь ее из глубин подземного царства, но потерял при свете дня. Смысл аллегории: человеку никогда не удастся постичь тайны мировой гармонии» (Шестаков, 1966: 19).

^{vii} Такого рода идеи высказывались и в восточной философии, но так как точную хронологию дать не представляется возможным, ограничимся лишь предположениями о том, что древнегреческая мифология их выразила раньше, во всяком случае более полно и конкретно.

^{viii} «Аполлон – пророк Зевса» (Лосев, 1996:358).

^{ix} Более того, самого Пифагора в античности признавали как физическое воплощение Аполлона (Ямвлих, 1998: 70 [XIX 92]). То же самое пишут Диоген Лаэртский (Диоген, 1986: 310 [VIII, 11]) и Порфирий (Порфирий, 1986: 420 [28]).

Кроме того, особенный успех и наибольшее количество учеников и сторонников учение Пифагора имело как раз в городах, посвященных Аполлону очищающему, например в Кротоне (Афонасин и Кузнецова, 2006: 33).

^x То есть Аполлона.

^{xi} Впоследствии произойдет историческое слияние (частичное и в некоторых регионах) обоих культов, Аполлона и Диониса, но в этой работе коснуться этой темы, даже в общих чертах, не представляется возможным.

^{xii} Средневековье использовало для этого свои «средневековые» методы, например устраивая публичное сжигание неугодных музыкальных инструментов.