

Жайворонок Н.Б.
кандидат мистецтвознавства, доцент
Київського національного університету культури і мистецтв

МУЗИЧНА КУЛЬТУРА СТАРОДАВНЬОЇ ГРЕЦІЇ: ФЕНОМЕН СИНКРЕТИЗМУ

У статті розглядається роль синкретизму в музичній культурі Стародавньої Греції, аналізується естетичний аспект античного музичного мистецтва – єдність інструментальної музики, співу і пластичного руху.

Ключові слова: музична естетика античності, синкретизм, давньогрецька міфологія, музичні інструменти.

В статье рассматривается роль синкретизма в музыкальной культуре Древней Греции, анализируется эстетический аспект античного музыкального искусства – единство инструментальной музыки, пения и пластического движения.

Ключевые слова: музыкальная эстетика античности, синкретизм, древнегреческая мифология, музыкальные инструменты.

In the article the role of syncretism is examined in the musical culture of Ancient Greece, the aesthetic aspect of ancient musical art – unity of instrumental music, singing and plastic motion is analysed.

Key words: musical aesthetics of antiquity, syncretism, ancient greek mythology, musical instruments.

Музика відіграла винятково важливу роль у культурі античної Греції, однак, на відміну від інших видів мистецтва, насамперед – скульптури й архітектури, не залишила рівноцінної спадщини. “Протягом восьми століть – від V ст. до н. е. по III ст. н. е. – розсіяно всього одинадцять зразків (частково – у фрагментах) давньогрецької музики, які збереглися в нотації того часу, – відзначає Т. Ліванова у праці “История западноевропейской музыки до 1789 года”... – На їхній основі неможливо відтворити хоча б у мінімальному наближенні, хід розвитку античного музичного мистецтва. Перед нами – випадково вихоплені моменти, всього лише точки цього процесу, тоді як навіть загальний напрям його залишається неясним, а послідовність явищ – невловимою” [2; 5–6]. Замість музичних творів античність залишила у спадок людству численні теоретичні роздуми про музику – у творах Гомера (“Одіссея” та “Іліада”), Страбона (“Географія”), Ямвлиха (“Про піфагорейське життя”), Павсанія (“Опис Еллади”), Платона (“Держава”, “Бенкет”, “Тімей”, “Закони”), Аристотеля (“Поетика”, “Проблеми”), Арістоксена (“Гармоніка”), Діонісія Галікарнаського (“Про складання слів”), Псевдо-Евкліда (“Гармонічний вступ”), Птолемея (“Гармоніка”), Бакхія (“Вступ до музичного мистецтва”), Арістіда Квінтіліана (“Про музику”), Гермогена (“Про ідеї”), Ісократу (“Промови”), Плутарха Херонейського (“Про музику”) та ін.

Оцінюючи теоретичну спадщину античної доби, Т. Ліванова пише: “З одного боку, з численних свідчень літератури та образотворчого мистецтва можна зробити висновок,

що музика посідала дуже велике місце в житті давніх греків, а з іншого – самі судження про неї виходили не з оцінки її емоційного чи образного значення, а скоріше з дидактичного чи науково-систематичного розуміння: музика як важливий засіб виховання гармонійної людини, музика як точна наука” [2; 6].

Музична естетика античності досліджувалась у західноєвропейському мистецтвознавстві, починаючи з середньовіччя, в російському мистецтвознавстві – з другої половини XIX ст. Різні аспекти теми висвітлювали Ф. Рябец у праці “Искусство муз и гимнастика как воспитательные средства по Платону” (Кишинів, 1878), С. Булич – “Новая теория музыкальной ритмики. Изложение Атистоксена, усвоенное Вестфалем” (СПб., 1884), Еланский “Речь о воспитательном влиянии в различные исторические эпохи” (Миколаїв, 1893), Г. Иванов “Гармоническое введение анонима: Греческий текст с русским переводом и объяснительными примечаниями” (СПб., 1894), М. Сакетти “О музыкальной художественности древних греков” (СПб., 1896). У дореволюційні часи в Росії було видано в перекладі з німецької праці Е. Епштейна “О музыкальном воспитании юношества” і “О составе, строе и ладах в древнегреческой музыке” (К., 1901) та ін. дослідження. Серед досліджень радянської доби одними з найбільш ґрунтовних є “Музыкальная культура древнего мира” Р. Грубера (Ленінград, 1937), “Античная музыкальная эстетика” (М., 1960), праці О. Лосєва, зокрема, “Музична естетика античного світу” (К., 1974) та ін.

Класифікуючи концепції музичної естетики античності, О. Лосєв виділяє наступні типи розуміння музичного мистецтва:

“а) магічне, або медичне, розуміння музики – трактування її як засобу впливу на психічний або фізичний стан людини;

б) суспільно-виховне значення музики;

в) космологічне значення музики – весь космос розумівся як певним чином настроєний інструмент, і тим самим створювалась так звана гармонія сфер;

г) вузько спеціальна музична естетика, що розробляла естетичне значення окремих музичних категорій;

д) музична теорія – дослідження музики як такої (тобто вчення про тони, гами, інтервали), що діставала з необхідності формалістичну розробку з огляду на те, що стародавні розуміли тон лише як ту чи іншу міру натягнутості струни” [3; 5–6].

У кожній з визначених О. Лосєвим концепцій більшою чи меншою мірою виявлялося ставлення давніх греків до феномену синкретизму – нероздільної єдності інструментальної музики, співу, часто й танцю, що свідчить про виняткову важливість цього феномену в музичному мистецтві Еллади. Посилаючись на античні джерела, зокрема, на твердження Платона про те, що окремо взята гра на флейті, кітарі чи якомусь іншому музичному інструменті є несмаком, гідним лише блазня, Т. Ліванова робить висновок: “...Хоч таку крайню точку зору поділяли не всі, хто розмірковував тоді про музичне мистецтво, однак без поетичного слова, поза пластикою чи театральною дією, отже, чисто інструментальна музика не завоювала у Стародавній Греції суспільного визнання поряд з іншими формами її буття” [2; 6]. Прикметно, що серед дев’яти грецьких муз немає покровительки власне музики. Найстарша з муз – Калліопа – первісно богиня співів, мати міфічних співців Ліна й Орфея, з часом утвердилась в античній традиції як покровителька поезії та науки [5; 119].

Термін “синкретизм” дослідники використовують, як правило, характеризуючи художню, зокрема, музичну культуру Еллади. На нашу думку, це звужує семантичне поле поняття “синкретизм” у контексті давньогрецької культури, адже її питомою рисою був і синкретизм природи, суспільства та особистості. Архаїчна людина відчувала себе невід’ємною часткою довкілля, її менталітет був “результатом несвідомого опосередкування, вбирання в себе соціальним природного” [4; 116]. Не лише тлом, а й незмінною учасницею священних хороводів була одухотворена природа, рух, звуки, барви, настрої котрої відбивався у співах, танцях і грі на музичних інструментах. Синкретизм давньогрецького музичного мистецтва ніби занурений в екосоціальний синкретизм, що сформувало дивовижну цілісність і гармонійність античної культури. Чинник довкілля відігравав при цьому надзвичайно важливу роль, на що вказують навіть назви ладів – іонійський, лідійський та ін., пов’язані з певними регіонами Греції. Характеризуючи первісне ставлення до музики, Страбон у “Географії”, зокрема, відзначає, що назви звуків різних інструментів, а також танцювальних рухів і словесних партій у хороводах часто пов’язані з назвами конкретних місцевостей: “Для флейти, для шуму тріскачок, для звуку кімвалів, тимпанів, для вигуків та криків радості, для ударів ногами вигадано особливі назви і вживаються деякі з тих назв, що їх носять служителі богів, танцюристи, виконавці священнодійств, кабіри, корибанти, пани, сатири, титири, бог Вакх, Рея, Кібела, Кібоба, Діндімена, за назвами місцевостей” (підкр. наше – Н. Ж.) [3; 85].

Відповідність природи – природне походження, природність – вважав Аристотель найвищим естетичним й етичним критерієм при оцінці пластичних рухів, звуків голосу й музичних інструментів. Так, у “Проблемах” філософ писав: “Чому всі радіють ритмові, співам і взагалі співзвуччям? Тому, що з природи ми радіємо рухам, відповідним природі... З огляду на таку етичну властивість ми й радіємо видам мелодій. Ритмові ж радіємо з огляду на те, що він містить певне упорядковане число і рухає нами упорядковано..., оскільки упорядкований рух з природи ближчий, ніж безладний, так що він більше й відповідає природі. Співзвуччю ж ми радіємо тому, що є сумішшю протилежностей, які перебувають у певному співвідношенні. Відношення ж – це стрій, що став приємним через природу” [3; 122–123].

На думку О. Лосєва, “чутий рух” є античною аксіомою музичного “етосу”: звуки уподібнюються рухам та пристрастям душі [3; 83]. Водночас звуки, співзвуччя і рухи відбивають характерні властивості природи різних регіонів Греції та детерміновану природнокліматичними умовами специфіку етнозвичаєвості.

Класичному періоду в історії давньогрецької музичної культури, який породив зрілі музичні теорії, передувала епоха архаїки тривалістю принаймні тисячоліття, коли музика була невіддільна від міфології, загалом від усіх проявів життя стародавньої людини, котра усвідомлювала себе як частку природи. Характеризуючи епоху архаїки, О. Лосєв відзначає: “Первісне мистецтво взагалі не можна відокремити від життя первісного суспільства. А через те, що найдавніше мистецтво найменш раціоналізоване і найбільше підлягає різноманітним стихійним впливам, то й найдавніша музика пов’язана з тими оргіастичними та екстатичними станами, з якими весь час стикається історик первісного суспільства” [3; 6–7]. Ясна річ, природа була джерелом не лише

давньогрецької оргіастики й екстатичної, а й зосередженої споглядальності як пантеїстичного розчинення в її гармонійному світі. Втіленням споглядального й діяльного начал у давньогрецькій міфології є брати Амфійон і Зет, причому Амфійон уславився як один із найвидатніших музикантів, який виявляє органічний зв'язок музики і споглядальності й дозволяє говорити про феномен "музичної споглядальності".

Згідно з міфом, Амфійон і Зет були синами Зевса й фіванської царівни Антіопи. Одразу після народження брати-близнюки, за наказом їхнього дядька, фіванського царя Ліка, були покинуті напризволяще, їх виховали пастухи. Змужнівши, брати вбили дядька й захопили владу в Фівах. Амфійон уславився грою на лірі, під дією котрої каміння саме складалося у високі мури навколо Фів. Як стверджують автори "Словника античної міфології", лише "від часів Евріпіда в літературній традиції брати є втіленням двох начал - діяльного (Зет) і споглядального (Амфійон) [5; 31]. На нашу думку, ідея двох означених начал закладена в самому змісті міфу, прикметно також, що споглядальність асоціюється з аполонічною грою на лірі.

Найвищим щаблем античної споглядальності було занурення в "музику сфер" – здатність, яку приписували Піфагору. Як свідчив Ямвлік у трактаті "Про піфагорейське життя", цей музикант, математик і філософ "...встромляв розум у повітряні симфонії світу, причому, здавалось, лише він один слухав і розумів універсальну гармонію і співзвуччя сфер і зірок, що рухалися по них, що створило повнішу, ніж у смертних, і більш насичену пісню за допомогою руху та обертання, що відбувається благозвучніше і разом з тим різноманітно-пре-красно, хоча від нерівних і різноманітних шумів, швидкостей, величин та сузір'їв, але взаємно розташованих у певному наймузичнішому відношенні" [3; 92–93]. Піфагор "чув і розумів" космічні звуки "з самого джерела й коріння природи". Як прибічник аполонічного начала на протилежному діонісійському, він використовував у своїй музичній діяльності лише ліру, вважаючи флейту "чимось розбещеним і хтивим, негідним для звучання у вільної людини" [3; 93].

Можна припускати, що чарівність і досконалість звуків "з самого джерела й коріння природи" греки відчували й до Піфагора, – принаймні зрозуміло, що його вчення зросло на добре підготовленому ґрунті споглядальності як органічної властивості давньогрецького менталітету. Безсумнівно й те, що давньогрецька музика еволюціонувала від переважно оргіастичної архаїки до класики, в якій домінувала аполонічна врівноваженість.

У давньогрецькій міфології почесне місце відведене музикам-співцям, діяльність яких характеризує музику як природну магію, тобто розкриває її здатність впливати на довкілля, змінювати його. Витоки міфів про славетних музикантів – Олімпа, Орфея, Амфійона, Ліна, Марсія та ін. – сягають архаїчних часів. Про міфічних музикантів – тих, "хто перший застосував музику", розповідає, зокрема, Плутарх Херонейський у творі "Про музику". Згідно з його текстом, першим, хто запровадив серед греків гру на струнних інструментах, був Олімп, а першим флейтистом (точніше – авлодистом, тобто виконавцем на авлосі – музичному інструменті, схожому на сопілку) був Гіагнід, за яким ішов його син Марсій, а потім Олімп. Серед найславетніших музикантів згадується Лін з Евбеї, за однією версією – син Аполлона і Псамати [5; 133], за іншою – Орфея [3; 184]. Лін вважався уособленням народжуваного мистецтва музики; йому приписували

винайдення триструн-ної кіфари, пісні й ритму. Лін був настільки великим музикантом, що зважився поставити себе в цьому мистецтві поруч з Аполлоном, за що бог покарав його смертю. Лін згадується в давньогрецькому епосі й у Гесіода; на його честь складали френи – жалібні пісні. Характеризуючи образ цього міфічного співця, автори “Словника античної міфології” відзначають: “Спочатку Лін був уособленням тужливої пісні, пізніше персоніфікував квітуче, радісне життя, яке, проте, повинне закінчитися смертю” [5; 133]. На нашу думку, точнішу характеристику дає Є. Браудо у примітках до твору Плутарха Херонейського “Про музику”. Розглядаючи особливі сумовиті пісні на честь Ліна, дослідник відзначає, що в них “оплакувалась рання смерть прекрасного юнака, який, безперечно, уособлював весну” [5; 184]. Отже, Лін уособлював водночас і музику і весну, що свідчить про синкретизм природи й музики у Стародавній Греції. Сином й учнем Ліна (за іншою версією – Орфея) вважався міфічний співець і провісник Мусей, згадки про якого не вирізняються конкретикою [5; 145].

Згадані уславлені міфічні музиканти в різних варіантах грецьких міфів пов’язані з Орфеєм – персонажем найвідомішого, найпоетичнішого і найглибшого за змістом міфу про музиканта. Співець і виконавець на кіфарі Орфей був сином річкового бога – фракійського царя Еагра та музи Калліопи (за іншими версіями – сином Аполлона). Його спів та гра на золотій кіфарі мали здатність впливати не тільки на людей, а й на тварин, рослини, природний ландшафт, морську стихію (Орфей міг заспокоїти навіть розбурхане море). Коли від укусу змії померла дружина Орфея німфа Еврідіка, він спустився за нею в підземний світ Аїда. Співом і грою музиканта був зачарований старий Харон, який спочатку відмовився перевезти Орфея через Стікс, а також сам володар світу мертвих і його дружина Персефона, котра й дозволила вивести Еврідіку на землю. При цьому Персефона поставила умову: Орфей не повинен дивитися на дружину, аж поки не зайде до свого будинку. Порушивши заборону, співець втратив Еврідіку назавжди [5; 155–156]. Міф пов’язує Орфея із хтонічними богами (Персефона – дочка богині землі Деметри), а через них – із Елевсинськими містеріями, учасники яких проходили таємний обряд посвячення у таїнства буття [6; 407–416].

Міф про загибель Орфея подібний до міфу про Ліна, якого в окремих варіантах вважали предком, учителем чи братом співця [5; 156]. Однак зміст міфу про Орфея значно глибший. Смерть Орфея від рук весталок мала символічне значення: відмова невтішного співця брати участь в оргії на честь Діоніса, що й стала приводом для його вбивства, вказує на протистояння в музичній культурі Греції двох начал: оргіастичного діонісійського, пов’язаного із грою на флейті, та аполонічного, втіленого у гармонійному, врівноваженому звучанні кіфари й ліри.

Мотив протистояння цих двох начал звучить і в міфі про Марсія – супутника Діоніса, силена, який жив у фрігійських лісах. За міфом, Марсій знайшов флейту, яку викинула Афіна (інструмент не сподобався богині, бо під час гри роздувалися щоки і спотворювалось обличчя), і, хизуючись майстерною грою, викликав на змагання самого Аполлона. Коли цар Мідас, який був суддею змагання, віддав пальму першості Марсієві, розгніваний бог здер з останнього шкуру й повісив її на дереві в Каленах (Фрігія). При звуках флейти шкура Марсія тріпотіла, а з його крові утворилося джерело, що дало початок річці (Марсій став божеством однойменної річки – Марсії, притоки Меандра) [5; 136].

Джерелом “первинних і чистих”, отже, досконалих першообразів у музичному мистецтві Стародавньої Греції була природа [3; 93]. Міфічні співці-музиканти володіли здатністю відчувати й розуміти ці першообрази. Відкриваючи їх для людей, вони ставали невіддільними від істинності первнів. У “Переліку славетних музикантів” – історичному дослідженні про грецьку музику, створеному Гераклітом Понтійським – сучасником Аристотеля, розповідається, насамперед, про міфічних чи напівміфічних музикантів, які були першовідкривачами тих чи інших жанрів музичного мистецтва, першотворцями чи вдосконалювачами музичних інструментів тощо. Десятки їхніх імен, посилаючись на згаданий твір Геракліта Понтійського та інші джерела, що також до нас не дійшли, називає Плутарх Херонейський у трактаті “Про музику” [3; 184–209]. Текст цього трактату свідчить, що грецька музична міфологія надзвичайно деталізована, – всі винаходи і вдосконалення мають прив’язку до конкретних імен музикантів, а також до конкретних місцевостей.

Динамічно розвиваючись, давньогрецька музична культура завжди спиралася на першообрази, їхня втрата осмислювалась як втрата орієнтирів і деградація. Тому Платон у діалозі “Тімей” називає архаїчну хорею священною і протестує проти тих нововведень у музичному мистецтві, які порушують її простоту й гармонійність. Водночас філософ висловлює надію: “...Прагнення весь час користуватися новинами в музичному мистецтві не таке, мабуть, сильне, щоб згубити священну хорею під приводом, що вона застаріла” [3; 122].

Платон жив у період занепаду традиційної звичаєвості і прагнув реставрувати простоту первісного полісу. Хорея була дня нього знаковим виявом священного синкретизму, який руйнувався під впливом цивілізаційних процесів. Розпад музичного синкретизму віддзеркалював розпад синкретизму в моделі природа–суспільство–особистість, наслідком чого була втрата давньогрецькою культурою цілісності. Ці процеси усвідомлювались Платоном як відчуження від істинних і простих першообразів, одним з яких був священний синкретизм античної хореї.

Важливу роль у музичній культурі Стародавньої Греції відігравав синкретизм. Відзначаючи важливість феномену синкретизму, дослідники античного музичного мистецтва, здебільшого, зосереджують увагу на його естетичному аспекті – нероздільній єдності інструментальної музики, співу (речитативу) і пластичного руху (танцю). Однак синкретизм у музичному мистецтві еллінів був невіддільний від екосоціального синкретизму в моделі: природа–суспільство–особистість. Адже буття Стародавньої Греції, особливо в архаїчну епоху, було нероздільне з довкіллям, і ця нероздільна єдність своєрідно відбивалася у священних хороводах, іграх тощо.

Міфічні музики-співці, які стояли біля першоджерел музичного мистецтва Еллади, відкриваючи “чисті першообрази” “з коріння природи”, були в античній свідомості і втіленням синкретизму самої музики (точніше – мусики), і втіленням синкретизму в широкому розумінні як синкретизму природи, суспільства й людини – священного першообразу божественної гармонії.

Література

1. Bravo B., Wipszycka E. *Historia starożytnych Crekow. T. I.* / Benedetto Bravo. – Warszawa: Państwowe wydawnictwo Nankowe, 1988. – 408 с.; 2. Ливанова Т. Н. *История*

*МУЗИЧНА КУЛЬТУРА СТАРОДАВНЬОЇ ГРЕЦІЇ:
ФЕНОМЕН СИНКРЕТИЗМУ*

западноевропейской музыки до 1789 года : В 2-х томах. – Т. 1. По XVIII век. – 2-е изд. перераб и доп. / Т. Ливанова. – М. : Музыка, 1983. – 696 с.; 3. Музична естетика античного світу / Вст. нарис і зібрання текстів – О. Ф. Лосев; пер. з рос. Є. А. Дроб'язко / . – К. : Музична України, 1974. – 217 с.; 4. Нельга О. В. Теорія етносу: Курс лекцій / О. В. Нельга. – К. : Тандем, 1997. – 368 с. /Трансформація гуманітарної освіти в Україні/; 5. Словник античної міфології / Укладачі І. Я. Козовик, О. Д. Пономарів; Вст. ст. А. О. Білецький/. – К.: Наук. думка, 1989. – 238 с.; 6. Страшкевич К. Краткий очерк греческих древностей / К. Страшкевич. – К. : В универс. типогр., 1863. – 468 с.