

УДК 78.01+781.8:7.011

ВЧЕННЯ ПРО МУЗИЧНИЙ ЕТОС У КЛАСИЧНУ ЕПОХУ

Мішин В.Ю.

Львівський національний університет імені Івана Франка

У статті розглядається вчення про музичний етос, яке у античну епоху було панівною філософською концепцією сприйняття музики. Воно поширюється та досягає свого апогею у працях філософів класичної епохи, тому стаття спрямована на висвітлення цього вчення в період його розквіту та найбільшої значимості. Пропонується висвітлення даного явища у широкому соціокультурному контексті та пояснюються основні положення самого вчення у класичну епоху.

Ключові слова: музичний етос, вчення про музичний етос, філософія музики, сприйняття музики.

Постановка проблеми. На сьогодні ми навіть наближено не уявляємо собі, якою була музика у епоху античності, оскільки збереглося надзвичайно мало нотних зразків цієї музики, та і музична практика такої музики повністю втрачена, що робить інтерпретацію цих нотних фрагментів практично неможливою. Тому вчення про музичний етос, як суцільно філософське вчення, дає можливість нам хоча б трохи наблизитись до античного розуміння музики як феномену. Водночас важливою проблемою є саме виникнення цього вчення та історичні і соціокультурні передумови його появи, оскільки у класичну епоху, у епоху полісного державного устрою, воно відіграло певну роль у реальній політиці та займало надзвичайно важливе місце у філософсько-політичних проектах Платона та Арістотеля.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Серед російських дослідників античної музики найвідомішими та найавторитетнішими вважаються Герцман Є.В. та Лосев А.Ф., також активні дослідження у наш час ведуть Ципін В.Г. та Лебедев Е.С. Зарубіжні дослідники античної музики M.L. West, S. Hagel, T.J. Mathiesen. В останні десятиліття проводиться масштабна робота з дослідження джерел античної філософії музики та нотних зразків античної доби, а також спроби реконструкції античного музичного мистецтва.

Виділення не вирішених раніше частин загальної проблеми. При дослідженні даної проблематики недостатня увага звертається на соціокультурний та загальноісторичний контекст, часто нівелюється суспільне значення даного феномену, який хибно поміщається у площину суцільно музично-естетичну або в кращому випадку музично-філософську. На нашу думку, даний феномен знаходиться у площині набагато ширшій – культурологічній, а тому (також і через брак власне музичного матеріалу та його розуміння) повинен розглядатись у якомога ширшому контексті.

Мета даної статті. Дослідити вчення про музичний етос у класичну епоху та висвітлити дане явище у широкому соціокультурному та загальноісторичному контекстах.

Виклад основного матеріалу. Відомо, що у античні часи музику наділяли етичними властивостями. Вважалось, що певним ладам та ритмам музики притаманні певні риси людського характеру (етосу) і тому музика у свою чергу може відповідним чином впливати на формування цих рис у людини. Якщо перше твердження безсумнівне в силу специфіки сприйняття музики суб'єктом у широкому соціокультурному контексті (причому

у контексті даним культурним суб'єктом інтеріоризованому), інше твердження має гіпотетичний характер і піддавалось критиці ще у античні часи. Тим не менше у епоху античності вчення про можливість виховання певних етичних рис шляхом музики (далі – просто вчення про музичний етос) широко розповсюдилось завдяки діяльності Платона та Арістотеля, які використали його у своїх працях про ідеальний державний устрій (відповідно «Держава» та «Політика»).

Давньогрецьке поняття *ἦθος* зазвичай перекладається як душевний склад, характер людини, тобто щось відмінне від її природи (*φύσις*) [8]. Для прояснення розуміння даного поняття на момент завершення класичної епохи, використано фрагмент з «Нікомахової етики» (*Ἠθικά Νικομάχεια*) Арістотеля, де доброчесності розподіляються на 2 види: мислительні та етичні. «Таким чином, за наявності доброчесності двох [видів], як мислительної, так і етичної, мислительна виникає і зростає головним чином завдяки навчанню (*διδασκαλία*), і саме тому потребує досвіду та часу, а етична (*ἠθική*) народжується звичкою (*ἔθος*), звідки й отримала назву: від етос при невеликій зміні [букви]» (*Arist. Eth. Nicom. 1103a*). У даному фрагменті Арістотель вводить поняття етичної доброчесності, чесноти, яка формується у результаті звички і етос розуміється як сукупність таких чеснот. Ключовим словом тут буде «звичка», що свідчить про можливість виховання етичних чеснот, а отже і формування певного етосу шляхом здійснення вчинків певного роду: «Подібним же чином, діючи справедливо, ми стаємо справедливими (*δίκαιοι*), розсудливо – розсудливими (*σόφρονες*), а мужньо – мужніми (*ανδρείοι*)» (*1103b*).

Для чого знадобилось вчення про етос? Божественність як ентелехія людського буття – характерна риса давньогрецької ментальності, глибоко закорінена у міфах та легендах про богоборців і напівбогів. Ідея людини як напівбога у поєднанні з публічним, агоніальним характером давньогрецької цивілізації пояснює дивовижне прагнення еллінів до досконалості в усьому – від архітектурних форм, драматичних творів та спортивних змагань до предметів домашнього вжитку. Але важливішим від усього було досягнення досконалості етичної, виховання душі – божественної безсмертої сутності. Втім, виховання душі, окрім досягнення певних метафізичних ідеалів, мало і величезне насущне значення для формування сильного полісу, що після вторгнення персів стає історичною необхідністю. Тому ідея виховання певного етосу (можна

сказати, етосу ідеального громадянина) особливо поширюється одразу після розквіту афінського полісу в епоху Перікла (444–429 до н.е.) та під час його занепаду, що розпочався майже одразу. Вона прагне у своїй сутності до створення того самого ідеалу вільного елліна, який перемиг персів при Марафоні, Саламіні та Платеях, покінчив з тиранією і підняв рівень давньої культури та науки до небачених висот. Імовірно тоді ж, у епоху Перікла, в Афінах музику почали використовувати для виховання на політичному рівні.

У діалозі «Критон», Сократ під час свого алегоричного звернення до персоніфікованих законів, згадує, що згідно афінському законодавству, музика та гімнастика були обов'язковими дисциплінами для виховання дітей, за що він їм (законам) вдячний (Plat. Crito 50 d-e). Ми допускаємо, що таке нововведення сталося в епоху Перікла, оскільки вчителем музики і радником у державних справах Перікла був дехто Дамон (Plut. Per. 4) і саме Дамон – автор вчення про етос музики. Основні положення цього вчення були проголошені у його промові до членів афінського Ареопагу, яка не збереглась, але згадується у трактаті Філодема «Про музику». Відомо, що деякий час у нього, можливо, вчився Сократ (Diog. L. II 19), а сам Платон вивчав музику у учня Дамона Драконта (Olymp.V. Plat. 2), тому сприйняв його вчення про музичний етос та неодноразово цитує (Resp. 400b, 424c) та згадує (Laches180d, 197d; Alcib. I 118c); Дамона і використовує це вчення у системі виховання громадян своєї утопії. Сам Дамон був людиною надзвичайно активною в політичному плані і, на думку Плутарха, музика слугувала для нього прикриттям для приховування своїх софістичних здібностей, підтримки тиранії та прагнення здійснити державний переворот. У результаті, Дамон був вигнаний шляхом остракізму (Plut. Per. 4). Дані історичні факти дозволяють зробити висновок, що завдяки Дамону та його діяльності ідея етосу в музиці стала надзвичайно поширеною та отримала реальне втілення у вихованні громадян афінського полісу, а саме вчення про музичний етос виступає у Афінах як характерна музична естетика епохи Перікла [2, с. 38].

У чому ж, власне, полягає ідея музичного етосу? Яким чином музика з еллінської точки зору могла впливати на етичну сферу? Трактат псевдо-Арістотеля «Проблеми» (Προβλήματα), написаний, імовірно, перипатетиком і остаточно оформлений численними копіювачами до V–VI ст. н. е. (Forster) [14, р. VIII], піднімає у XIX розділі ряд питань, пов'язаних з музикою та пропонує відповіді на них. Питання, які будуть нас цікавити: «Чому з усього, що ми можемо відчувати, лише те, що ми чуємо має етичні властивості?» (Проблема 27) та «Чому ритми та мелодії, які є звуками, уподібнюються до етичних якостей, у той час, коли смаки – ні, як і кольори та запахи?» (Проблема 29) (Arist. Probl. XIX 27, 29). Відповідь цього невідомого автора така: коли ми чуємо, ми сприймаємо рух, який супроводжує музику одночасно в мелодії та в ритмі, що надає здатність звуку впливати на душу (919b30–920a5). Для античної людини таке пояснення було абсолютно достатнім та зрозумілим, для сучасної людини воно буде абсолютно беззмістовним, доки ми не прояснимо античне розуміння душі.

У I книзі трактату «Про душу» (Περὶ ψυχῆς), Арістотель подає огляд найпоширеніших поглядів на природу душі і робить висновок, що усі філософи визнають за душею 3 ознаки: рух, відчуття та безтілесність (Arist. De anima 405b10). Тобто, душа – сутність, що здатна приводити тіло в рух, вона здатна відчувати і не є тілом, а лише знаходиться у ньому. Причому душа як щось, що спричиняє рух (403b30) часто сприймається як саморухлива сутність. Останнє положення для Арістотеля спірне, але те, що душа приводить до руху – це положення однозначне для античного (і не тільки) світогляду, оскільки саме поняття душі – це поняття життя, яке люди споконвіку нарозривно зв'язували з диханням, серцебиттям, з рухом тіла (ψυχή) означає також і «дихання», ідентично – слов'янські поняття «дух», «душа», латинське anima і т.п.) [10, с. 215]. Платон же був настільки переконаним у тому, що душа – саморухлива сутність, що намагається з цього положення довести безсмертя душі, оскільки смерть – це переривання руху, а те, що рухає саме себе не може зупинитись (Plat. Phaedr 245c-e). «Что такое душа по Платону? Это есть только принцип движения, или, вернее, самодвижения. Когда такая душа воплощается в теле, очевидно, тело становится главным образом упорядоченностью тех или иных физических движений» [6, с. 344], – геніальне узагальнення А.Ф. Лосева дозволяє дозволяє уявити *душу як носій певного етосу в залежності від її руху*.

Тепер, після того як ми визначились з тим, що:

1) музика впливає на душу завдяки тому, що їй притаманний деякий рух (ритмічний, мелодичний, а також рух коливання струни – давнім грекам була відома залежність висоти звука від частоти коливання (Plat. Tim. 67c)),

2) душа – це деякий принцип руху, саморухлива сутність, яка здатна викликати рух в тілі (в залежності від певного, притаманного їй етосу), ми можемо поєднати ці два положення, визначивши, яким чином, з позиції давнього грека, музика може впливати на етос, або, що означає те ж саме – яким чином певна музика може мати певний етос.

Фрагмент, де Платон, устами піфагорейця Тімея розказує про 4 види чуття (смак, нюх, слух, зір), дозволяє нам довершити картину фізичної складової вчення про музичний етос: «звук – це поштовх, який створюється повітрям через вуха на мозок та кров і доходить до самої душі» (Plat. Tim. 67b). Отже, модель давньогрецького розуміння фізичної дії музики виглядає так: *рух звуку через кров впливає на рух душі, а рух душі в свою чергу – впливає на рух тіла*. Ми отримуємо замкнуте коло впливу етосу музики на етос душі та навпаки – етосу душі на етос музики: «Справедливо казав Дамон та його послідовники, що і пісні і танці народжуються від деякого руху душі: красиві та благородні пісні роблять такими ж і людські душі, а протилежні – протилежними» (Athen. 628c).

Ця примітивна світоглядна модель потребує значного уточнення – а саме пояснення ідеалу калокагатії (καλοκαγαθία), гармонійної людської істоти, який дотичний до вчення про музичний етос і виховання певного людського ідеалу взагалі. Сам термін є поєднанням двох слів – калός

«прекрасний, красивий» та *αγαθός* «хороший, добрий». Отже, *καλός καὶ αγαθός* дослівно означає «прекрасний та добрий». Потрібно наголосити на злитності цього поняття, воно не зводиться до простого значення «прекрасний та добрий» (де «прекрасний» традиційно відносять до тіла, а «добрий» – до душі), оскільки в античну епоху естетична та етична свідомість були, по суті, синкретичним явищем [3, с. 100]. Це один людський ідеал, який не можна розчленувати на зовнішнє та внутрішнє, душу та тіло чи на прекрасне та добре [6, с. 340]. Так, відомі уривки, де калокагатія протиставляється зовнішній красі як окрема категорія. Наприклад, Агафона, учня софіста Продіка з діалогу «Протагор», Платон описує як калокагатійного (*καλὸν τε καὶ ἀθὼν*) та на вигляд дуже красивого (*καλός*) (Plat. Prot. 315d–e).

Античний синкретичний естетично-етичний ідеал найточніше переданий Платоном у такому вигляді: «усе добре, безсумнівно, прекрасне, а прекрасне не може не мати міри» (*πάν δὴ τὸ ἀγαθὸν καλόν, τὸ δὲ καλὸν οὐκ ἄμετρον*) (Tim. 87c). У цьому ж тексті, Платон наголошує на тому, що ми, звертаючи увагу на неспіврозмірність тіла, не помічаємо, що співрозмірність душі та тіла – це важливіша, оскільки жива істота – це не тіло та душа окремо, а їх поєднання (Tim. 87e). Так часто цитувавши «Тимей», для справедливості потрібно неодмінно додати, що для його написання Платон використав трактат Філолая, учня Піфагора, тому майже увесь зміст цього діалогу (якщо не весь) належить до піфагорейської традиції (Diog. L. VIII, 85).

А.Ф. Лосев дає таке визначення калокагатії: «Калокагатія есть соразмерность души, соразмерность тела и соразмерность того и другого» [6, с. 344]. Калокагатія – це співрозмірність душі і тіла, їх гармонія. А отже – це співрозмірність рухів душі та рухів тіла, що становлять нерозривне ціле, ідеалом якого і є калокагатія. Платон наголошує на небезпеці невідповідності тіла душі і навпаки, оскільки у першому випадку душа руйнує тіло та викликає хвороби, а у другому випадку виникає найстрашніша хвороба – невігластво. Гімнастика найсильніше впливає на рухи тіла та його розвиток, а музика – на рухи душі, саме тому гімнастика та музика – це 2 дисципліни, покликані створити людину калокагатійну. Слід додати, що коли Платон говорив про музику як засіб врівноваження рухів душі для досягнення співрозмірності з тілом, він мав на увазі музику не будь-яку, а лише певного етосу – це наступна частина вчення про музичний етос.

«Держава» Платона, а також більш пізні «Закони», які свідчать про остаточне розчарування філософа – ось для чого йому знадобилось вчення про музичний етос. Він пропонує, фактично, канонізацію музичного мистецтва у відповідності з виключно етично-виховними цілями. У приклад Платон приводить єгипетське мистецтво, яке на його думку, захищене від усякого роду новацій і тим самим від деструкції суспільства, які ці новації несуть (Leges 656d – 657c). Платон використовує ідею вищезгаданого Дамона, якого він цитує у «Державі»: «впровадження нового виду музичного мистецтва треба остерігатися як небезпеки, що загрожує всьому; тому що жанри мистецтва ніде не зазнають перемін без одночасної зміни в найважливіших законах держави» (Resp. 424c).

Питанням музичного етосу та музичного виховання присвячена частина III книги «Держави» (Resp. 398c–412b) та ціла II книга «Законів» (Leges 652a–674b). Діалог «Держава» (Πολιτεία) був створений Платоном, очевидно, після першої його поїздки у Італію та на Сицилію (389–387 до н.е.) [7, с. 27], де він познайомився з Діоном, братом дружини сиракузького тирана Діонісія (Старшого). Діон познайомив Платона з Діонісієм, який сприйняв Платона вкрай погано і у результаті Платон ледве врятував життя (Plut. Dion 4,5). Після смерті Діонісія Старшого у 367 до н.е. до влади приходить його син Діонісій Молодший і через рік Платон прибуває по проханню Діона для навчання молодого тирана, який, як він запевняв, прагне втілити у Сиракузах високі філософські ідеали. Платона зустріли з почестями, Діонісій добре прийняв філософа, але проти нього та Діона одразу ж почали плести інтриги. Ця поїздка закінчилась вигнанням Діона і після початку якоїсь війни Діонісій відпустив Платона, пообіцявши після війни повернути Діона (Plut. Dion 10–16). У 361–360 до н.е. майже 70-річний Платон третій раз іде на Сицилію на запрошення Діонісія. Тиран, який боявся, що Діон почне боротьбу проти тиранії (як згодом і сталося), довго просив його приїхати, вмовив піфагорейця Архіта (учня Філолая) поручитись за нього та навіть погрожував розпорою над Діоном. Дуже швидко Платон знову попав в опалу до тирана і лише втручання Архіта, стратега Тарента, який направив у Сиракузи корабель з посольством, дозволило йому покинути Сицилію (Plut. Dion 18–20).

Дані біографічні відомості дозволяють з'ясувати деякі особисті передумови написання діалогу «Держава», який був завершений вже після поїздки на Сицилію. Платон вірив, що єдиний шлях побудувати його утопію – освічений потомок царського роду, цар-філософ, який маючи у своїх руках державу, може її змінити (Resp. 502 a,b). Таку особу він безрезультатно намагався знайти у Сиракузах в лиці Діонісія [11, с. 277]. Насправді розчарування філософа було значно глибшим, оскільки цій невдачі передувала страта Сократа і, очевидно, саме під впливом цієї цинічно-законної несправедливості Платон задумав написати трактат, що описує справедливе суспільство. Все це відбувалось на фоні занепаду грецького полісу, кінця класичного періоду та глибокої кризи в античному суспільстві, коли класичний поліс вже майже припинив своє існування, а епоха еллінізму ще не наступила [7, с. 31]. Ми говоримо про це все в статті про етос, тому що поняття етосу у Платона – це складова частина його уявлення про ідеальне суспільство, а ідеальне суспільство Платона тяжіє до класичного полісного суспільства і є нічим іншим, як історично обумовленою ностальгією в період його розпаду, прагненням до вигаданих ідеалів глибокої давнини, які ми бачимо, наприклад, у легендах про перемогу давніх жителів Афін над атлантами (Tim. 24e).

Лише при врахуванні усіх вищезгаданих обставин стане зрозумілою різка позиція Платона до мистецтва. Зокрема, по відношенню до музики – Платон пропонував заборонити музику, засновану на лідійському та іонійському ладах, етос яких він вважав невідповідним етосу стража (Resp. 398e).

Загалом, Платон згадує 6 ладів: змішаний лідійський [міксолідійський]¹ (μειξολυδιστί), строгий лідійський [синтолідійський] (συντολυδιστί), іонійський (ιαστί), лідійський (λυδιστί), дорійський (δοριστί) та фригійський (φρυγιστί) (Resp. 398e-399c). З поданого фрагменту можна вивести 4 типи музичного етосу:

1. Лади, які властиві для голосінь, плачів – *міксолідійський, синтолідійський*;

2. Лади, які сприяють розпеченості й пригаманні застільним пісням – *іонійський та лідійський*;

3. Лад «примусовий» (вимушений; лад жужної людини, яка перебуває у гущі воєнних дій і змушена боротись з усякими напастями: коли вона зазнає невдачі, чи її поранили, або вона готується зустріти смерть чи коли якесь інше лихо впало на неї – така людина усе ж жужно, наче в бойовому строю, захищає свою долю) – *дорійський*;

4. Лад «добровільний» (прислужитись тому, хто в мирний час заклопотаний не примусово, а добровільною справою, коли він когось у чомусь переконує і про щось просить – чи бога – молитвою, чи людину – повчаннями і настановами, або ж буває і так, що сам вислуховує благання, чи повчання, чи докази когось іншого, і тому у своїх вчинках керується розумом, не чваниться, а за всяких обставин діє розсудливо й помірковано, завжди маючи задоволення від того, що дає доля) – *фригійський*.

З вищевказаних ладів, Платон пропонував у своїй утопії залишити тільки дорійський та фригійський. Усі інші він вважає такими, які не сприяють вихованню етосу, необхідного для стража, а тому пропонувати їх заборонити.

Потрібно уточнити, що давньогрецька музична система була тетракордовою і, незважаючи на велику кількість ладових комбінацій, які можна було утворити їх поєднаннями з урахуванням існування 3 родів – діатоніки, хроматики та енгармоніки, у кожному з яких міг вживатись тетракорд, основних тетракордів (а отже і основних музичних етосів) було три: дорійський, фригійський та лідійський. Вони відрізнялись положенням півтона і у діатонічному роді мали таку інтервальну будову: Дорійський 1, 1, 1/2; Фригійський 1, 1/2, 1; Лідійський 1/2, 1, 1.

Спробуємо дати характеристику етосів цих 3 основних ладів:

1. **Дорійський лад.** Оскільки музичний етос ладів намагались вивести з етосу тих племен, по імені яких ці лади були названі, дорійський лад дійсно підкреслює суворий характер, войовничість та стійкість цих племен, які вторглись на територію Пелопонеса та у XII–X ст. до н.е. завоювали його, заснувавши ряд полісів – Коринф, Мегари, Аргос, Мессена, Лакедемон (Спарта). Антична традиція вважала, що їх вели потомки Геракла – Геракліди [13]. «Дорійський лад – мужній, величний, не розпущений і веселий, а

скоріше похмурий та напружений, без мінливості та строкатості» (Athen. 624d). Опис етосу дорійського ладу Платоном поданий вище. Арістотель радить його як той, який сприяє вихованню (Arist. Polit. 1342a30) та, на його думку, єдиний з ладів, який викликає середній, врівноважений настрій (Arist. Polit. 1340b). Дорійський лад – найбільш характерний для грека, для усієї його спільної національності [5, с. 653].

2. **Фригійський лад.** Тут потрібно одразу підмітити, що його батьківщина – Мала Азія, як і батьківщина гри на авлосі (αὐλός), з якою неодмінно зв'язували цей етос. Афіней згадував, що елліни навіть обзивали своїх флейтистів «фригійськими рабами» (Athen. 624b). Цей лад і гра на авлосі втілюють у собі діонісійське начало у противагу аполонічному началу дорійського ладу та гри на лірі. Звідси його оргіастичний, пристрасний характер, необхідний для вираження вакхічного екстазу (Arist. Polit. 1342b). Він екстатичний, діє збуджуючим чином (1340b5) і дуже дивним виглядає той факт, що Платон сприймав фригійський лад абсолютно по іншому – як лад мирний, розсудливий, поміркований і т.п. (див. вище). Вже Арістотель критикує цю думку Платона, вказуючи на невідповідність цього ладу такому етосу, а також робить зауваження йому через те, що він залишив фригійський лад, але заборонив авлос, між тим, як вони являють собою практично одне ціле (1342a30-1342b10). На Діонісії в оркестрах навіть курили стіракс², щоб публіка могла почути фригійський запах (Athen. 626f). Також у фригійському ладі виконувались дифірамби (δифύραμβοι), причому настільки органічно, що спроби Філоксена обробити дифірамби та міфи [діонісійські] в дорійському ладі провалились (1342b10). Існує анекдотична думка Теофраста про те, що у тих, хто страждає [запаленням] сідничного нерву проходить біль, якщо над цим місцем зіграти щось у фригійському ладі (Athen. 624b).

3. **Лідійський лад.** Теж походив з Малої Азії. Сприймався як сумний, жалісний та млявий (імовірно, близький до сучасного мажору по тональній структурі!). Арістотель докоряє Платону-Сократу з «Держави» за те, що він виключив з виховання мляві лади і вважає лідійський лад таким, що личить юнакам, оскільки сприяє, окрім виховання, розвитку та прищеплює риси добropорядності й чемності (1342b30). Міксолідійський лад (змішаний лідійський) Арістотель вважав таким, що викликає скорботний і похмурий настрій.

Зауважимо, що лише дорійський лад з цих 3 ладів названий на честь грецького племені. По цій причині Геракліт Понтійський вважав фригійський та лідійський лади прийшлими (Athen. 625e). Корінними ж грецькими ладами він називав дорійський, еолійський та іонійський.

Арістотель, на відміну від Платона, вже не так різко відноситься до музики у системі державного виховання, не прагне до її канонізації, та визнає право на існування усіх ладів. Але, хоча, згідно трактату «Політика», можна користуватись усіма ладами, застосовувати їх потрібно по-різному. Для виховання пропонується використовувати лише такі, які відповідають етичним мелодіям [тобто дорійський] (1341a).

¹ У тексті статті в квадратні дужки взяті запропоновані варіанти термінів, відмінні від вжитих у використаних перекладах: Держава / Пер. з давньогр. Д. Коваль. – К.: Основи, 2000. – 355 с.; Платон. Собрание сочинений в 4 т. Т. 3 / Общ. Ред. А.Ф. Лосева, В.Ф. Асмуса, А.А. Тахо-Годи. – М.: Мысль, 1994. – 654 с. Див.: Петръ В.И. О составахъ, строяхъ и ладахъ въ древне-греческой музыкѣ. – К., 1901. – 364 с.

² Смола куща *Styrax officinalis*, яка використовувалась як пахощі.

Питанню про музику присвячений фрагмент VIII книги «Політики» (1339b-1342a), багато уривків якого ми вже розглянули. На початку цієї книги він наголошує на необхідності створення державної системи виховання, приводячи у приклад лакедемонців (спартанців) (1337a30). Перечисливши вільні науки: граматику, гімнастику, музику та малювання, Арістотель робить висновок, що граMATика та малювання мають практичне застосування, гімнастика сприяє розвитку мужності, а користь музики потрапляє під сумнів, оскільки нею стали займатись лише заради втіхи (1337b25). Проясненню цього питання і присвячений згаданий фрагмент.

Потрібно відмітити, що у Арістотеля відсутня цілісна музична теорія, на відміну від поезії чи риторики. Він говорить лише про деякі загальні питання, які не вирізняються ні великою кількістю, ні великою глибиною. І, хоча, і тут не обійшлося без геніальних спостережень, у цілому цей виклад фрагментарний та переривчастий [4, с. 618]. Арістотель стверджує, що музика – це одночасно і предмет виховання, і забава, і корисне проведення часу (1339b10). Далі він доводить, що музика впливає на наш етос, приводячи у приклад пісні Олімпа, які надихають наші душі, що в свою чергу є збудженням їх етичної частини (1340a10). Ритми і мелодії відображають різноманітні етичні якості, слухаючи музику ми змінюємось в настрої. Арістотель поширює свою теорію мімесісу (μίμησις) – мистецтва як наслідування – на музику. А наслідує музика, на відміну від інших видів мистецтва, не що інше, як етичні переживання. Тому висновок Арістотеля такий: музика здатна впливати на етичну сторону душі (1340b10) і не тільки мелодика, але і ритміка має певні етичні властивості. «Те саме стосується й ритміки; одні ритми мають спокійніший характер, інші – рухливий, із цих останніх в одних ритмах рухи грубіші, в других – витонченіші» (1340b5-10).

Але що таке музика для Арістотеля? У «Метафізиці» він виділяє 3 види здатностей³:

1. Здатність вроджена (συγγενής) (наприклад відчуття, чуттєве сприйняття (αἴσθησις)),

2. Здобута навиком (δὲ ἔθει) (наприклад, здатність гри на флейті)

3. Здобута через навчання (δὲ μαθήσει) (власне здатність до мистецтва (τέχνη)) (Arist. Met. 1047 b 31-33).

З цього розподілу видно, що власне мистецтвом (τέχνη) Арістотель гру на музичних інструментах не вважав, оскільки це здатність, здобута навиком, звичкою (δὲ ἔθει), тоді як τέχνη здобувається через акт навчання, розуміння (δὲ μαθήσει). Власне τέχνη він вважав теоретичну науку, яка як і усяка чиста наука (ἐπιστήμη) шукає начала та причини свого предмету (Met. 1063b). Такою наукою в епоху античності була гармонія. У теоретичному змісті музики, «гармонія» (ἁρμονία) є розгалуженням арифметики (Anal. post. 75b14-17). Тому перед Арістотелем і стояла проблема введення практичних занять музикою у виховання, оскільки останні тяжіють до ремесла, а тому і можуть бути недостойними

вільного грека. Його висновок такий – практичні заняття музикою потрібні, як засіб заспокоєння більш дорослих дітей, порівняно з тими, яких заспокоює брязкальце – винахід Архіта [Тарентського], а також людям, поки вони молоді, для того, щоб їм краще пізнати те [прекрасне], про що згодом вони будуть розмірковувати та чим будуть насолоджуватись. Пізніше практичні заняття музикою потрібно припинити (1340b20-35).

В цілому ж Арістотель не може вийти за рамки етично-естетичної єдності класичної античної естетики та користується тією ж теорією музичного етосу Дамона, якою користувався і Платон. Але у Арістотеля вже можна помітити початки визнання права на існування окрім етичного, виховного начала у музиці власне естетичного (насолода, яку отримує людина від музики), яке він по традиції підпорядковує виховному, але вже не уникає, як чогось неправильного. Більш того, ту насолоду, що викликає музика, Арістотель вважав величезною її перевагою для виховання молоді, яка не витримує чогось неприємного і нудного. У подальшому такий аспект сприйняття музики як естетичного розвинеться у поглядах епікурейців аж до крайності неприйняття етичного начала (див. далі).

Ще одне місце з Арістотеля, яке варто згадати у контексті вчення про музичний етос, не є повністю зрозумілим і стосується розподілу мелодій на етичні, практичні та ентузіастичні (1341b30).

Це функціональна типологія мелодій та ладів в залежності від функцій, які їм відвів Арістотель:

1. Етичні (ἠθικὰ) використовуються для виховання. Це передусім вже згаданий дорійський лад, який виховує мужність, стійкість, рівноваженість. Також сюди можна віднести лідійський лад, який підходить для дитячого віку та сприяє у дітей розвитку благопристойності (1342b30).

2. Практичні (πρακτικὰ) – ті, які збуджують і зміцнюють людську волю та прагнення до дії. До них відносяться гіподорійський лад (сучасний мінор) героїчної трагедії та гіпофригійський лад бурхливої діяльної сили.

3. Ентузіастичні (ἐνθουσιαστικὰ) – ті, які викликають екстатичне збудження. Це передусім фригійський лад, а також гіполідійський лад, завдяки своєму вакхічному характеру [12, с. 44-45].

Тісно зв'язане з етичною музичною концепцією і вчення Арістотеля про катарсис (κάθαρσις), з яким зв'язані мелодії II і III типів, як ті, що застосовуються у трагедії та для релігійної музики. Зокрема, ентузіастичні мелодії у релігійному співі «збуджують психіку й дарують немовби зцілення й очищення» (1342a5-10).

Очевидно, що етоси музичних ладів, які так чи інакше пов'язували з етосами певних елліністичних та оточуючих Елладу племен, у своїй раціональній, адекватно сприйнятній для сучасників основі залежали від самої об'єктивності існування та ступеня автентичності кожного окремо взятого племені, а саме – від його етнопсихологічних характерних особливостей. Тому у класичну епоху, коли об'єктивність існування більшості племен та їх автентичність не підлягали сумніву, вчення про етос виглядало принаймні зовні правдоподібним. В елліністичну епоху ситуація міняється, завоювання Александра Македонського сприяють формуванню єдиної елліністичної культури

³ На укр. перекладають по аналогії з рос. «здібність», але в укр. мові семантичне навантаження цього слова не зовсім точно відповідає поняттю, застосованому Арістотелем (рос. «способность» у значенні здатність діяти, англ. «might»)

ри не лише на території Греції, але на величезних просторах переможеної імперії Ахеменідів. Окрім того, політичні ідеали класичної епохи з її ідеями виховання громадян втрачають своє значення, оскільки зникає саме поняття «полісу». Це, в свою чергу, послугувало причиною втрати вченням про музичний етос будь-якого реального підґрунтя. Воно і надалі згадується у музично-теоретичних працях (аж до «De institutione musica» Боєція та більш пізніх візантійських трактатів) та слугує приводом для критики (наприклад епікурейців (Філодем) та скептиків (Секст-Емпірик)), але розвитку не отримує і ні про яке практичне його застосування мова вже не йде.

Висновки і пропозиції. Виконане дослідження показує, що вчення про музичний етос у класичну епоху займало певне місце у системі виховання та суспільно-політичному житті давньогрецького

полісу. Етичний вплив музики неодноразово акцентується у працях провідних філософів класичної доби (Платон, Арістотель), а також детально досліджується у їх новаторських суспільно-політичних проектах по створенню нового державного устрою. Зважаючи на те, що дане вчення – чи не єдиний доступний для сучасного розуміння компонент античної музично-філософської думки, саме на ньому повинна зосереджуватись основна увага при вивченні античної музики та античної філософії музики. Подальші пошуки мають бути націленими на встановлення взаємозв'язків вчення про музичний етос з більш сучасними концепціями емоційного (афективного) сприйняття музики, оскільки такий підхід до проблеми музичного сприйняття домінує дотепер і антична його версія, безумовно, мала значний вплив на його формування.

Список літератури:

1. Philodemi de musica librorvm quae exstant. Ed. Ioannes Kemke. – Lipsiae in aedibus V.G. Teubneri, MDCCCLXXXIV.
2. Золтаи Д. Этнос и аффект. История философской музыкальной эстетики от зарождения до Гегеля. М.: Прогресс, 1977. – 371 с.
3. Лосев А.Ф., Шестаков В.П. История эстетических категорий. М.: Искусство, 1964. – 376 с.
4. Лосев А.Ф. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. – М.: ООО "Издательство АСТ"; Харьков. Фолио, 2000. – 880 с.
5. Лосев А.Ф. История античной эстетики. Ранний эллинизм. – М.: ООО "Издательство АСТ"; Харьков. Фолио, 2000. – 960 с.
6. Лосев А.Ф. История античной эстетики. Софисты. Сократ. Платон. – М.: ООО "Издательство АСТ"; Харьков. Фолио, 2000. – 846 с.
7. Лосев А.Ф., Жизненный и творческий путь Платона / Платон. Собрание сочинений в 4 т. Т. 1 / Общ. ред. А.Ф. Лосева и др.; М.: Мысль, 1990. – 860 с.
8. Новая философская энциклопедия: В 4 т. М.: Мысль. Под редакцией В.С. Стёпина, 2001.
9. Петрь В.И. О составахъ, строяхъ и ладахъ въ древне-греческой музыкѣ. – К., 1901. – 364 с.
10. Тайлор Э.Б. Первобытная культура (Пер. с англ.). – М.: Политиздат, 1989. – 573 с.
11. Чанышев А.Н. Курс лекций по древней философии. М., 1981. – 374 с.
12. Шестаков В.П. От этоса к аффекту. – М.: Музыка, 1975. – С. 44–45.
13. Шмидт Р.В. Античное предание о дорийском переселении, «Вестник древней истории», 1938, № 2 [3].
14. The Works of Aristotle Translated into English. Volume 7. Problemata. (v. 7). – Oxford University Press, 1927.

Мишин В.Ю.

Львовский национальный университет имени Ивана Франко

УЧЕНИЕ О МУЗЫКАЛЬНОМ ЭТОСЕ В КЛАССИЧЕСКОЙ ГРЕЦИИ

Аннотация

В статье рассматривается учение о музыкальном этосе, которое в эпоху античности было доминирующей философской концепцией восприятия музыки. Оно распространяется и достигает своего апогея в работах философов классической эпохи, поэтому статья является попыткой пролить свет на это учение в период его расцвета и наибольшей значимости. Предлагается освещение данного явления в широком социокультурном контексте и разъясняются основные положения самого учения в классическую эпоху. **Ключевые слова:** музыкальный этос, учение о музыкальном этосе, философия музыки, восприятие музыки.

Mishyn V.J.

Ivan Franko National University of Lviv

THE DOCTRINE OF MUSICAL ETHOS IN CLASSICAL GREECE

Summary

This article deals with doctrine of musical ethos, which was a main philosophical conception of music perception in Antiquity. It spreads and reaches its apogee in works of classical Greek philosophers, so this article is an attempt to clarify this doctrine in the period of its flourishing and particular significance. The article highlights this phenomenon within the broader socio-cultural context and explains main features of the doctrine itself.

Keywords: musical ethos, doctrine of musical ethos, philosophy of music, perception of music.