

Смирнов Дмитрий Владимирович

КАТЕГОРИЯ ВРЕМЕНИ В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ АНТИЧНОЙ ГРЕЦИИ

Положения, выносимые на обсуждение в данной статье, касаются представлений о времени периода античной Греции. Особенность работы заключается в попытке рассмотрения древнегреческой темпоральной парадигмы через обращение к музыкальной традиции античности и прослеживания влияния на данную традицию меняющихся темпоральных воззрений, зафиксированных, в частности, в философских текстах древнегреческих мыслителей.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2014/7-1/47.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2014. № 7 (45): в 2-х ч. Ч. I. С. 172-174. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2014/7-1/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: voprosy_hist@gramota.net

УДК 115

Философские науки

Положения, выносимые на обсуждение в данной статье, касаются представлений о времени периода античной Греции. Особенность работы заключается в попытке рассмотрения древнегреческой темпоральной парадигмы через обращение к музыкальной традиции античности и прослеживания влияния на данную традицию меняющихся темпоральных воззрений, зафиксированных, в частности, в философских текстах древнегреческих мыслителей.

Ключевые слова и фразы: философия; время; эволюция времени; античность; музыка; античная музыка.

Смирнов Дмитрий Владимирович*Санкт-Петербургский государственный университет**smidmitry@gmail.com*

КАТЕГОРИЯ ВРЕМЕНИ В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ АНТИЧНОЙ ГРЕЦИИ[©]

На музыкальную традицию античной Греции оказал влияние целый ряд факторов. В отношении категории времени, являющейся одним из таких факторов, в данном исследовании предполагается установить следующее:

- во-первых, каково общее основание, определяющее истоки музыкальной культуры античной Греции?
- во-вторых, какие изменения произошли в древнегреческой культуре в результате эволюции временных установок?
- в-третьих, какие положения, зафиксированные в античной философской мысли, можно считать отражением происшедших изменений?

Прежде всего, необходимо отметить, что зарождение и развитие античной культуры есть процесс преемственный, уходящий корнями и имеющий в основе ту же самую пространственно-временную доминанту, что и предшествующие древнейшие культуры. Вместе с тем, «каждая культура формирует свой хронотоп, свой стиль пространственно-временного конституирования реальности. Это происходит уже на уровне чувственности (И. Кант), когда любая феноменальная явленность выстраивается, исходя из заданных форм пространства и времени» [9, с. 126].

Человеку античности окружающая действительность представляется как состоящая из отдельных, чувственно постигаемых, простых отрезков. Античный человек не имеет привычки оглядываться на прошлое, равно как и сильно размышлять над будущим. Он живёт лишь близлежащим и не испытывает необходимости в точном измерении времени. «То, что греки называли «жосмосом», было картиной мира, не становящегося, а пребывающего. Следовательно, сам грек был человеком, который никогда не становился, а всегда пребывал» [10, с. 42], – пишет О. Шпенглер. Как и первобытного человека, наличное сущее, «поскольку оно является чувственным, наличным, осязаемым, измеримым, исчисляемым» [Там же, с. 142], было, пожалуй, единственным, что по-настоящему волновало эллина. И далее Шпенглер добавляет: «Начало и конец размышлений античного человека вращаются вокруг отдельных тел и ограничивающих их поверхностей» [Там же, с. 143]. Только эти тела и эти поверхности представляют для античного человека реальность. Наряду с развитием геометрии и математики, подобное конституирование реальности в полной мере находит своё отражение и в античном искусстве. Ярким тому подтверждением является античная музыка.

Пытаясь обозначить истоки древнегреческой музыкальной культуры, немецкие мыслители Гегель [3, с. 418], а позже Ницше и Хайдеггер обращаются к такому литературному жанру как античный эпос [11]. Они выделяют общее основание, присущее, с их точки зрения, как поэзии, так и музыке – стихию звучания. Место эпоса оказывается где-то посередине между музыкой, передающей бытийственные начала на чувственном уровне, и поэзией, пытающейся выявить свои смыслы словесно уже на уровне сознания. Язык эпоса не в меньшей степени передаёт звук, чем слово, и это есть слово звучащее, т.е. особое образование, одновременно заключающее в себе как смысл, так и звучание [2]. Причину подобного синтеза Фридрих Ницше видит в неосознанном стремлении сохранения уходящей древней традиции почитания бога Диониса, с одной стороны, и с началом перехода к новой культурной парадигме, с другой. Гомеровский эпос, с точки зрения Ницше, заключает в себе два противоположных культурных начала – ускользающее дионисийское (с приоритетом чувственной составляющей) и зарождающееся аполлоническое (с доминированием разумного основания). Гомер «спокойно неподвижный, широко раскрытыми очами взирающий созерцатель, для которого образы постоянно перед ним». Он «не сливается со своими образами, но, подобно живописцу, видит их вне себя созерцающим оком» [7, с. 67]. Гомеровский мир, как замечает Ницше, развивается «под властью аполлонического стремления к красоте» [Там же, с. 91], хотя рапсод при этом помнит ещё Диониса. Таким образом, эпос выполняет своего рода функцию сохранения дионисийской полноты жизни, уже затронутую и поглощаемую новой аполлонической установкой. С этой точки зрения взгляд на окружающий мир рапсоды – это взгляд человека, находящегося у истоков философского мышления, а эпическое сознание – такое сознание, которое способно не просто удержать в себе весь бесконечный горизонт мифа, но и отобразить его как совершенный, законченный и гармоничный образ.

Возможно, что именно аполлоническое начало, воплотившее в эпосе особую стихию звучания, и послужило той своеобразной чертой, которая навсегда отделила чувственно-магический этап восприятия музыки от осознанно-рационального. По одну сторону от этой черты лежал гигантский временной пласт исключительно магической стороны музыки, где силы зла, разгул стихий и неподвластные человеку явления могли быть укрощены посредством магического действия музыки. Таинство музыки пронизывает собой как греческую, так китайскую и египетскую мифологии, однако только в условиях греческого полиса магическая составляющая музыки, хотя и не без противоречий, но всё же начинает постепенно отходить на второй план. Ей на смену приходит совсем иное восприятие, затрагивающее теперь не столько чувства, сколько разум [5].

В учениях античных мыслителей потребность разумного обоснования музыки является следствием стремления к рациональному осмыслению всего Универсума, а размышления о природе музыки составляют отдельную часть общего учения о Космосе и подчиняются единой системе античной космологии. Так, у пифагорейцев музыкальный ряд является звуковым отражением природы числа, лежащего в основании любых явлений. Музыкальный закон есть в первую очередь закон, отражающий материальную сторону мира, и проявляется он себя в строгой последовательности определённых музыкальных тонов. Пифагорейцы впервые не только определили зависимость между числом и высотой звука, математически описав звуковой ряд, но и усмотрели соответствующие пропорции во всём Универсуме. Поскольку музыкальные и космические пропорции тождественны, мировой порядок заключает в себе особое космическое звучание – «мировую музыку». Эту музыку невозможно воспринять на слух, однако она оказывается доступной через духовное созерцание. На нижеследующей ступени иерархии следует «музыка человека». Когда жизненные силы находятся в равновесии, человеку, с точки зрения пифагорейцев, присуща музыкальная гармония. Если же равновесие нарушается, возникает дисгармония, и человека начинают одолевать болезни. Именно по этой причине музыка в жизни человека приобретает особое значение [12]. Ямвлих по этому поводу замечает: «Пифагор установил воспитание при помощи музыки, откуда происходит врачевание человеческих нравов и страстей и восстанавливается гармония душевных способностей. Он предписывал и устанавливал своим знакомым так называемое музыкальное устройство или понуждение, придумывая чудесным образом смешение тех или иных мелодий, при помощи которых легко обращал и поворачивал к противоположному состоянию страсти души. И когда его ученики отходили вечером ко сну, он освобождал их от дневной смуты и гула в ушах, очищал взволнованное умственное состояние и приготавливал в них безмолвие тем или другим специальным пением и мелодическими приемами, получаемыми от лиры или голоса. Себе же самому этот муж сочинял и доставлял подобные вещи уже не так, через инструмент или голос, но, пользуясь неким несказанным и недомыслимым божеством, вонзал ум в воздушные симфонии мира, слушал и понимал универсальную гармонию и созвучие сфер, создавшее полнейшую, чем у смертных, и более насыщенную песнь при помощи движения и круговращения. Орошенный как бы этим и ставший совершенным, он замыслил передавать своим ученикам образы этого, подражая, насколько возможно, инструментами и простым голосом» [6, с. 29]. Универсальная гармония, отображаемая голосом или при помощи музыкального инструмента, образует, таким образом, ещё один вид музыки – «инструментальный». Такая музыка, являясь лишь отражением чистоты божественного, способна, однако, благотворно воздействовать на человеческую душу, приводя её в состояние гармонии, очищая и делая возможным достижение особого душевного равновесия – так называемого катарсиса.

Рассуждения об инструментальной стороне музыки встречаются позже у Платона и Аристотеля. Однако если для Платона музыка есть в большей степени абстракция, служащая разуму и практически исключая момент чувственного наслаждения [8, с. 168-169], то у Аристотеля уровень абстрагирования значительно ниже, чему ярким подтверждением является тот факт, что именно Аристотель впервые в истории философской мысли обращается к художественной (и в частности к музыкальной) практике. В предшествующий период, обусловленный сильным влиянием древних фригийских, а также ионийских культов, сущностная составляющая музыки полагалась прежде всего вневременно, а музыкальный ритм служил лишь чисто внешней стороной этой сущностной оформленности. Это характерно в целом для раннемифологического сознания. Музыка того периода не нуждалась во времени, ибо целиком принадлежала Вечности. Что же касается реально звучащей музыки, то она рассматривалась лишь как некое подобие вневременной абстрактной идеи, как своего рода фикция.

Установившееся положение впервые кардинально меняется только у Аристотеля в том смысле, что время в эстетике Аристотеля рассматривается уже не как «положенное» откуда-то извне, а в первую очередь возникающее вместе и изнутри конкретного творческого процесса. Аристотеля начинают интересовать такие характеристики произведения как его размер и фабула: «Размер определяется самой сущностью дела, и всегда по величине лучшая та (трагедия), которая расширена до полного выяснения (фабулы)... мы можем сказать: тот объем достаточен, внутри которого, при непрерывном следовании событий, может произойти перемена от несчастья к счастью, или от счастья к несчастью» [1, с. 64]. Время в искусстве, с точки зрения Аристотеля, имеет особую форму организации, отличную от реальности, ибо в противном случае вполне достаточным инструментом для него могли быть «водяные часы» [Там же, с. 63-64].

Рассматривая драматическое искусство, Аристотель говорит следующее: «Итак, необходимо, чтобы в каждой трагедии было шесть частей... Части эти суть: фабула, характеры, разумность, сценическая обстановка, словесное выражение и музыкальная композиция... К средствам воспроизведения относятся две части, к способу воспроизведения одна, к предмету воспроизведения три, и кроме этого – ничего. Этими частями пользуются не изредка, а можно сказать, все поэты, так как всякая трагедия имеет сценическую обстановку, и характеры, и фабулу, и текст, и музыкальную композицию, и мысли» [Там же, с. 58]. Как это ни странно звучит

на первый взгляд, но с точки зрения Аристотеля, приёмами музыкальной композиции пользуются «все поэты». Происходит это по той причине, что ничто иное, кроме музыки, не способно в такой степени, целно и чисто «ухватить» и передать художественное время. Любые составляющие произведения – будь то «сценическая обстановка, характеры, фабула, текст» – подчиняются в своей основе законам музыкальной композиции. Музыка, таким образом, приобретает в философии Аристотеля своё особое время, свою специфическую наполненность, преодолевающую платоновское противопоставление чувства и разума и служащую отдельным источником эстетического наслаждения, не признаваемым ранее ни Платоном, ни и его предшественниками.

Один из учеников Аристотеля Аристоксен рассматривает музыкальный ряд в качестве некоего единства становящегося и ставшего. «Дело в том, – пишет Аристоксен, – что понимание (восприятие) музыки состоит из... двух элементов, из восприятия и воспоминания, благодаря тому, что становящееся воспринимается, а ставшее припоминается. Иначе судить о музыке невозможно» [4, с. 74]. Музыка, с точки зрения Аристоксена, есть процесс «пробытия во времени». Этот процесс осуществляется путём непрерывного соотношения следующих друг за другом и различных по времени элементов музыкального ряда, когда услышанное в один момент сохраняется и продолжает влиять на эмоциональное восприятие следующих моментов. О данном явлении Аристоксен говорит как о «воспоминании». Размышляя же над природой музыкального ритма, Аристоксен приходит к необходимости введения понятия атомарного музыкального единства, т.е. некоей наименьшей музыкальной меры. Подобное стремление к нахождению простейшего, универсального начала указывает на то, что Аристоксену так и не удалось избежать противоречий, обусловленных, по всей видимости, всё ещё сохраняющимся влиянием платоновской философии.

Подводя итог проведённому исследованию, ещё раз остановимся на некоторых существенных моментах. Было отмечено, что в отношении становления музыкальной культуры античной Греции немаловажную роль сыграл древнегреческий эпос. Соединив в себе два разнородных начала – уходящее дионисийское и зарождающееся аполлоническое, – древнегреческий эпос вышел за рамки прежней литературной традиции, дополнив её новым качеством – особой стихией звучания. Одним из ключевых аспектов произошедших изменений стало появление в арсенале человека развитого категориального аппарата, позволяющего рассматривать окружающий мир уже не столько непосредственно чувственно, сколько в качестве объекта интеллектуального познания. Мир, противопоставленный наблюдателю, обрёл возможность объяснения, причём не только в пространственных, но и во временных категориях. Данная трансформация не могла не отразиться на восприятии музыки, чья магическая (вневременная) составляющая также уступила место общему познавательному процессу. Рассуждения о природе музыки были зафиксированы в трудах многих античных мыслителей, и изучение их наследия позволяет сделать вывод о существенном влиянии меняющихся темпоральных представлений на процесс познания музыкального феномена античной Греции.

Список литературы

1. Аристотель. Об искусстве поэзии. М.: Худ. лит., 1957. 181 с.
2. Гадамер Г.-Г. Хайдеггер и греки // Логос. 1991. № 2. С. 56-68.
3. Гегель Г. В. Ф. Эстетика: в 4-х т. М.: Искусство, 1968-1973. Т. 3. 623 с.
4. Золтан Д. Этос и аффект. История философской музыкальной эстетики от зарождения до Гегеля. М.: Прогресс, 1977. 370 с.
5. Кульбижеков В. Н. Понятие в музыке как синтез чувственного и рационального // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2013. № 4 (30). Ч. II. С. 96-100.
6. Мартынов Е. И. История богослужебного пения: учеб. пособие. М.: РИО Федеральных архивов; Русские огни, 1994. 240 с.
7. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки, или Эллинизм и пессимизм. М.: Академический проект, 2007. 176 с.
8. Платон. Собрание сочинений в 4-х т. М.: Мысль, 1994. Т. 3. 654 с.
9. Соколов Б. Г. Трансформация хронотопа // Художественный хронотоп: новые подходы. VII кагановские чтения: тезисы Всероссийской научной конференции (18 мая 2013 г.). СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2013. С. 126-127.
10. Шпенглер О. Закат Европы. Новосибирск: Наука, 1993. 592 с.
11. Шталь И. В. Художественный мир гомеровского эпоса. М.: Наука, 1983. 287 с.
12. Ямвлих. Жизнь Пифагора / пер. с лат. В. Б. Черниговский. М.: Алетея, 1998. 248 с.

CATEGORY OF TIME IN MUSICAL CULTURE OF ANCIENT GREECE

Smirnov Dmitrii Vladimirovich
Saint Petersburg State University
smidmitry@gmail.com

The propositions submitted for discussion in the article deal with time conceptions of the period of ancient Greece. The special feature of the paper consists in the attempt to analyze the ancient Greek temporal paradigm appealing to the musical tradition of the antiquity and identifying the influence of changing temporal views recorded, in particular, in the philosophical texts of the ancient Greek thinkers on this tradition.

Key words and phrases: philosophy; time; evolution of time; antiquity; music; ancient music.