

Е. А. Топоркова

Легенда о Пифагоре, или новые сведения о теории ладового этоса

E. A. Toporkova

The Legend About Pythagore, Or New Data On the Theory of Tonal Ethos

XX век с полным правом можно назвать веком аутентизма, или, как принято говорить в настоящее время, «исторически-информированного исполнительства». Вслед за возрождением старинного инструментария, восстановлением музыкальных рукописей и попытками добиться звучания, более «соответствующего эпохе», появляется и тенденция к уточнению теоретических сведений о музыке прошлых веков (в том числе – и на основе изучения старинных трактатов).

Категории античной музыкальной эстетики и в наше время сохраняют свою актуальность, в том числе – теория ладового этоса. Ее следы можно без труда обнаружить и в научной, и в учебной литературе. Известно, что в эпоху античности лады имели определенное нравственно-этическое значение. Так, чаще всего упоминается «благородный дорийский», «неистовый фригийский» и т.д. Реальный облик античных ладов, их звукоядро и интонационное наполнение – это проблема, до сих пор не до конца решенная современной наукой. Не помогут и представления о церковных ладах Средневековья (вернее – модусах, в отечественном музыковедении они до недавнего времени приравнивались к т.н. «ладам народной музыки»), так как средневековые ученые заимствовали лишь названия ладов – дорийский, фригийский и пр., применив сведения об этосе ладов из античных трактатов.

Музыкальный этос (букв. – привычка, обычай, характер) стал одной из главных проблем древнегреческой музыкальной эстетики. Учение о музыкальном этосе разрабатывалось с разных философских и эстетических позиций и выходило далеко за пределы собственно теории музыки. Оно выдвигало тезисы об этическом значении музыки, о связи ее с психикой, темпераментом и нравственными способностями человека, а также было важной частью того, что греки называли словом *paideia*. Это слово встречается в трудах Платона и Аристотеля в значении музыкальная добродетель, добродетель в музыке. Не случайно в греческом языке образованный человек назывался словом «мусический», то есть тот, кто получил воспитание с помощью муз.

Античные мыслители полагали, что без музыки воспитание невозможно и рассматривали музыку как важнейшее средство воздействия на нравственный мир человека, средство исправления и воспитания характеров, создания определенной психологической настроенности личности – этоса. В соответствии с этим античная музыкальная эстетика разработала довольно четкую классификацию этических свойств музыкальных ладов, ритмов, мелодий, инструментов, выделяя те из них, которые представлялись более подходящими для воспитания мужественной, героической личности. Платон обращается к проблемам музыкальной теории во многих своих диалогах, в том числе и самых известных – «Государство», «Законы», «Пир». Известно, что Платон строил свою систему государственного воспитания на основе музыки и гимнастики. Если гимнастика воздействует на тело, воспитывая в человеке ловкость и силу, то музыка воздействует на душу, облагораживая ее. Поэтому задача воспитания заключается в гармоничном и целесообразном соединении музыки и гимнастики. Эту мысль Платон подробно развивает в диалоге «Государство». Занятия музыкой называются здесь основой государственной системы воспитания. Именно поэтому они должны быть обязательны для всех граждан: «... Нынешним певцам <...> необходимо достигнуть такой степени обученности, чтобы каждый из них мог следовать за поступью ритма и за напевом струн. Наблюдая гармонии и ритмы, они могли бы таким образом выбирать подобающее, подходящее для пения людям их возраста и характера и петь именно это».

Платон запрещает употребление сложных, многострунных инструментов, таких как тригоны, пектиды, и предлагает ограничиться напевами, написанными в определенных ладах, особо выделяя дорийский лад. Платон говорит о нем как о подлинно греческом, как об образце единой, истинно эллинской гармонии. Ионийский и лидийский лады Платон называет расслабленными, так как они «разнеживают и свойственны застольным песням».

Аристотель согласен с Платоном в отношении этоса дорийского лада, характеризуя его как мужественный, серьезный, уравновешенный, устойчивый. Прямую противоположность дорийскому ладу представлял фригийский, который характеризовался как «неуравновешенный» и «вакхический». Классификацию ладов Аристотель предлагает в своей «Политике». Здесь он делит музыкальные лады на три типа: этические, практические и энтузиастические.

К первому типу относятся лады, которые способны воздействовать на этос. Среди них — дорийский лад, которому свойственна наибольшая стойкость и который отличается мужественным характером. Сюда же относится и лидийский лад, который, по мнению Аристотеля, наиболее благопристойен и поэтому более всего приличествует юношескому возрасту. Оба эти лада — дорийский и лидийский — более всего соответствуют целям воспитания. Заметим, что Платон предлагает совершенно противоположную трактовку лидийского лада как выражающего грустный, плачевный этос; он называет его «жалобным», более подходящим женщинам, чем мужчинам.

К практическим ладам Аристотель относит лады, которые следует исполнять в большой аудитории для того, чтобы воздействовать на психику и волю слушателей. К ним принадлежат гиподорийский или гипофригийский лады, используемые в трагедии или хоровом пении.

Что касается энтузиастических ладов, то они необходимы для выражения экстаза, восторга, вакхического опьянения. Сюда относится, прежде всего фригийский лад, к которому прибегает вакхическая поэзия или пение, сопровождающее экстатические культы.

В старинных трактатах мы зачастую сталкиваемся с противоречивыми оценками ладов с точки зрения их этосного значения, что само по себе наводит на мысль о возможном искажении античной теории ладового этоса в позднейшее время. Рассмотрим это на примере самой известной легенды, которая часто цитируется как доказательство, собственно, существования античной теории ладового этоса.

Учение о музыкальном этосе было проиллюстрировано разными авторами рассказом о некоем разбушевавшемся юноше, которого Пифагору удалось утихомирить игрой на авлосе. Этот случай многократно использовался учеными (античности, Средневековья и Нового времени) как пример благотворного воздействия музыки на души людей. Из одного старинного трактата в другой переходила легенда о том, как «Пифагор усмирил и привел в чувство пьяного тавроменского юношу звуками гипофригийского лада, сменявшими друг друга в ритме спондеев». Так изложены эти события в трактате Бозция «Наставление к музыке» (VI в. н.э.). Но в большинстве позднейших вариантов этой легенды, начиная примерно с X-XI вв., у Гвидо Аретинского, Иоганна де Муриса, и многих других, лад, усмиривший юношу, назван не гипофригийским, а дорийским. Отметим также известный факт, что именно дорийский был первым церковным модусом Средневековья. Возможно, что тогда труды Платона и Аристотеля, высоко ценивших именно этот лад, обсуждались особенно активно, и дорийский лад, который был ценен и уважаем этими философами, занял место «благородного лада» в известной легенде. В какой момент произошла эта «подмена» сказать довольно трудно, если не невозможно. Но это только один из примеров того, как античная теория ладового этоса ассимилировалась в своих отдельных положениях в музыкальной теории последующих эпох. Однако что в реальности имелось в виду под «благородным ладом», «благородным звучанием»?

Приведем еще одну версию легенды о Пифагоре. Регино из Прюма (X в.), автор трактата «Об изучении гармонии», и говорит о том, что не столько лад усмирил юношей (дорийский или какой-либо другой), а медленное исполнение и «спондеический размер», упомянутый также и в трактате Бозция: «Общеизвестно, сколь часто песня подавляла гневные мысли, сколь много совершила чудес при муках телесных и душевных. Цицерон сообщает [о таком событии]. Когда пьяные юноши, возбужденные пением флейт, разбили дверь дома целомудренной женщины, Пифагор, узнав об

этом, понял, что души юношей побудил к пороку звук фригийского лада. Прибежав тотчас же, он убедил флейтиста переменить мелодию на спондеический размер. И когда флейтист сделал это, то медлительностью мелодий и суровостью исполняемого (курсив мой. – Е.Т.) он тотчас же унял безумную дерзость юношей».

Приведенный отрывок свидетельствует о том, что в некоторых вариантах легенды о Пифагоре прямо не указывалось обозначение «успокаивающего» лада, и важна была не столько конкретная ладовая структура (звукоряд и пр.), сколько два важнейших фактора, могущих успокоить, «затормозить», и психику современного человека – медленный темп и низкий регистр, имевшийся в виду по «суровостью исполняемого». Напомним, что упомянутый «спондеический размер» (ритм спондей, в эпоху Средневековья – пятый ритмический модус), в качестве основной формулы имеет ровное последование долгих длительностей.

Возможно, что здесь сыграла роль и неточность перевода. В древнегреческих трактатах, не содержащих единой, унифицированной терминологии, термины гармония, тонос, тропос (в славянском переводе – лад), обозначали также стиль, в том числе – и национальный. Возможно, что определения типа по-дорийски, по-лидийски, по-фригийски (по названию областей Греции и соседних с ней) обозначали, кроме определенной звукорядной и попевочной структуры ладов, еще и общую образную направленность музыкального произведения, и высотные уровни звучания, для древних греков тесно связанные с национальным характером исполнения. Низкий регистр – спокойный, мужественный, связывался с военными и гражданственными по духу дорийскими песнями, высокий – наоборот, считался напряженным и страстным, более подходящим для фригийских песнопений с традиционным для них чувственным содержанием. В общегреческом представлении играть и петь фриуки (т.е. по-фригийски) означало создавать музыкальные произведения с яркой эмоциональной насыщенностью и соответствующим образом исполнять их, так как музыка фригийцев ассоциировалась у греков с неистовой, «низшей» чувственностью.

Следовательно, представление об этосе отдельных ладов было бы ошибочно связывать только с конкретным звукорядом. В общеизвестной легенде о Пифагоре юноша мог прийти в успокоение и от другого лада, кроме дорийского (напомним, что Бозций упоминает гипофригийский лад), если музыка игралась в «пристойном» для греков характере – в низком регистре и с ровным ритмом. Такого рода музыка и на современного человека воздействует успокаивающе. Так что дорийский – в данном контексте могло значить просто солидный, приличный, благородный, напоминающий дорийские песни. Возможно, что средневековые ученые, на мнение которых опирается современное представление о ладах-модусах, применили это название относительно «благородно» звучащего первого модуса, целиком доверяя мнению Платона и Аристотеля об «эллинском» характере дорийского лада.

Теория музыкального этоса уделяла внимание и инструментам. Так, ученые разделяли характер звучания «аполлоновской» кифары и «дионисийского» авлоса, а Птолемей Александрийский (II в.) прямо утверждал, что этос звукового ряда связан с механикой инструмента. Известно, что песни-плачи исполнялись в сопровождении авлоса, закрепляя тем самым в сознании людей экспрессивную, страстную суть этого рода музыки. Кроме того, с авлосом связывали звучание фригийского мелоса. «Ведь среди стилей фригийский имеет тот же смысл, каким среди инструментов [обладает] авлос: оба оргиастические и патетические», – писал Аристотель в трактате «Политика».

Критика теории ладового этоса звучала уже в античное время. Санкт-Петербургский ученый Е. Герцман – один из тех, кто призывает к отмене «шаблонного» понимания теории ладового этоса. У этого авторитетнейшего отечественного исследователя музыкальной античности возникают сомнения относительно того, что лад сам по себе, отдельно от других элементов музыкальной выразительности, воздействует на психику человека определенным образом: «Все историки и теоретики музыки хорошо знают <...>, что лад, тональность, ритм, мелодия, гармония, фактура, форма не содержат и не могут содержать нравственно-этических критериев. Они представляют собой лишь средство художественной организации музыкального материала». Каждый человек, способный к

рассуждению о теории музыки, внутренне согласен с этим мнением. Однако вполне возможно, что традиционное, закреплённое в веках мнение об этосе ладов (возможно – из-за изящества метафоры) будет переходить из одного исследования в другое. Такова сила традиции.

И. В. Романовская

Проявление интертекстуальности в художественном пространстве музыкального видеоклипа

I. V. Romanovskaya

The Manifestation of Intertextuality in the Artistic Space of a Music Video

В силу синтетической специфики, музыкальный видеоклип часто объединяет обыденное и высокое. Разнородное цитирование и «стилевой коктейль» – типичные признаки постмодерна в визуальных искусствах. Соответственно, эти же свойства присущи и клипу. В подтверждение отмеченной общности проведем параллели в рамках конкретного примера, сопоставив визуальную составляющую музыкального клипа отечественной певицы Алсу «Зимний сон» (режиссер Ю. Грымов¹, 1999г.) и художественного кинофильма «Лолита» (реж. Эдриан Лейн, 1997 г.; в главных ролях: Дж. Айронс, М. Гриффитс, Д. Суэйн).

В визуальных планах музыкального видеоклипа и художественного кинофильма использованы сходные смысловые и постановочные мотивы: сюжет, образ Лолиты, образы матери и ее возлюбленного, внешняя атрибутика.

Сюжет романа В. Набокова и снятого по нему фильма, значительно сложнее, наполнен множеством неоднозначных смыслов и разного рода сюжетных деталей. Например, ситуация, когда отчим вынужден взять опеку над девочкой из-за смерти ее матери в результате несчастного случая, сцены путешествия, соблазнения, бегство Лолиты к порномагнату, встреча с отчимом через годы, месть отчима и так далее.

В музыкальном клипе подчеркнут лишь один, хотя и сложный аспект – эмоциональное притяжение между возлюбленным матери и юной героиней. Налицо камерная трактовка – и в своеобразной атмосфере, и в избранных средствах, что способствует восприятию клипа как интимной зарисовки, миниатюры, лишенной пафосности «большого» кино. Персонажи кинофильма и клипа в чем-то, безусловно, схожи. Однако существуют и совершенно явные различия. Образ матери – это обобщенный образ влюбленной женщины, так как в условиях клипа не представляется важным раскрытие индивидуальности этого персонажа. При этом «отчим» довольно точно «списан» с визуального образа кинофильма. Он до мельчайших подробностей, вплоть до одежды и аксессуаров, повторяет внешний вид киноперсонажа (хотя, конечно, в его внешности добавлены и другие детали, связанные с сюжетными условиями клипа – сезоном, ситуациями и т.п.). Интересно, что даже крупные планы актера С. Маковецкого сильно схожи с аналогичными кадрами фильма: его взгляд, отражающий внутреннюю борьбу и психологическую неустойчивость, невротические жесты скромного в душе человека, спровоцированные ситуацией. Налицо даже внешне-портретное сходство, которое достигается с помощью операторских ракурсов и уже отмеченной мимической работы актера. Именно его душевные борения, выраженные в сюжетной драматургии клипа, становятся источником внутреннего драматизма.

Внешний облик героини американского фильма стал своего рода основой в воплощении персонажа Набокова: Лолита – девочка-подросток с лукавым взглядом, короткими светлыми косич-