



### классическое наследие

**Медкова Елена Стоянова,**  
*кандидат педагогических наук, искусствовед,  
научный сотрудник ФГНУ  
«Институт художественного образования»  
Российской академии образования, г. Москва*  
[elena\\_medkova@mail.ru](mailto:elena_medkova@mail.ru)

**Пирязева Елена Николаевна,**  
*кандидат искусствоведения,  
старший научный сотрудник ФГНУ  
«Институт художественного образования»  
Российской академии образования, г. Москва*  
[elpiry@mail.ru](mailto:elpiry@mail.ru)

#### **Миф и звуковысотность в искусстве Древнего мира и Античности**

Проблемой номер один в современной практике преподавания предметов эстетического цикла является отсутствие целостного представления о разных видах искусства. Тому есть причины. В ходе исторического развития изначальная синкретичность всех видов искусств распалась. Каждый вид искусства обрёл свой формальный язык, который, получив автономию, начал развиваться по собственным, всё более усложняющимся правилам. Это обусловило расхождение методов считывания и описания языка разных видов искусства. Преграды между видами искусства были непреодолимыми, пока в каждой сфере применялись свои исследовательские методы. На современном этапе, благодаря методологии структурно-типологического анализа, выработанной в начале XX в., в сферах лингвистике, мифологии и этнографии стал возможен единый подход к разным видам искусства. Структурализм позволяет представить феномены художественной культуры в виде ряда упорядоченных структур, между которыми и внутри которых существуют отношения функциональной зависимости на основе единого инварианта. Инвариант присутствует как исходная структура, глубинная основа самых разных феноменов культуры и как оперативная модель, позволяющая «свести к однородному дискурсу несходный опыт» [17;245], «осмыслить всё многообразие реально данных культурных текстов как единую, структурно организованную систему» [12;157].

Мифологическая модель была первым опытом человечества по воссозданию целостной картины мира на языке культуры. В ритуале, воспроизводящем мифологическую картину мира, были задействованы все средства выразительности, существовавшие в распоряжении человека: слово, музыка, танец, символическая организация места проведения действия, раскраска предмета и участников ритуала. Миф и мифологические структуры мышления стали естественной базой возникновения и развития разных видов искусства, первоначально существующих в синкретичности ритуала.

Инвариантной единицей всех видов искусства на уровне смысло- и формообразования является мифологический «хронотоп». Мифологический хронотроп имеет следующие характеристики: тип пространства-времени, мерность, ориентация. Для определения типа эпохального хронотопа значимы оппозиции: хаос/космос, внешнее/внутреннее, начало/конец, вечность/сиюминутность и варианты их разных конфигураций по отношению друг к другу. Мерность означает качественную характеристику разных пространственных зон и временных параметров. Под ориентацией понимается соотнесение позиции человека с пространственно-временной системой.

Базовыми единицами хронотопа являются пространственно-временные бинарные оппозиции, членившие мир на простейшие структуры, а также интегральные образы, типа Мирового дерева, которые объединяют все двоичные члены мира в единое системное целое. Пространственные (верх/низ, небо/земля, правое/левое, восток/запад) и временные (день/ночь, лето/зима, начало/конец, бытие/небытие) бинарные коды являются первичными, и из них могут быть выведены все остальные коды художественной культуры, описывающие мир и социум: цветовые (белое/чёрное), природно-естественные и культурно-социальные (огонь/вода, сырое/варёное), социальные (мужское/женское, свой/чужой, сакральное/мирское), общие или абстрактные (жизнь/смерть, счастье/несчастье, доля/недоля), математические (чёт/нечёт). С их помощью можно выйти на ценностные и эстетические оценки, так как мифологическая картина мира имеет в своей основе совпадение понятий Истины, Красоты и Добра (верх и небо соотносятся с истиной, красотой и добром, а низ – с их антиподами). Тотальная симметричность внутри бинарных кодовых структур (верх соотносится с небом, днём, востоком, началом, низ – с подземным миром, ночью, западом, концом) даёт возможность соединять разные коды в бесконечные кодовые цепочки, а также через одни коды выражать другие (верх и низ могут быть выражены через животные, растительные, числовые, геометрические и пр. коды). Основными функциями преобразования структурных бинарных единиц являются: тождество (всё во всём), метафоризм (каждый последующий образ или миф является

метафорой метафоры предыдущего), медиация (подмена более полярной на менее полярную оппозицию, нанизывание смыслов, их свёртывание и развёртывание: оппозиция жизнь/смерть подменяется понятием молодой/старый, жених/невеста с выходом на новый круг жизни в детях), инверсия (перевёртывание позиции в бинарных структурах: жизнь приравнивается к смерти и наоборот). Функциональная зависимость первичных элементов мифологической вселенной делает возможным их слияние в единый интегральный образ, например, в архетип Мирового древа. Мировое дерево (космическое, небесное, Древо жизни, Древо познания, Древо плодородия, Древо центра, Древо восхождения, Анти древо потустороннего мира) воссоединяет пространство и время, а также все бинарные оппозиции, наглядно демонстрирует механизмы трансформации кодовых цепочек. С его помощью мир структурируется и вновь обретает единство. Оно является центром мира и может трансформироваться в Мировую гору, Мирового первочеловека, храм, колонну, столб, лестницу, крест, трон. По вертикали Древо связывает три основные пространственные зоны: небо (ветви), землю (ствол) и подземный мир (корни). По этим зонам распределяются астральные тела, весь животный мир, этические и эстетические ценности. Через Мировое Древо описывается горизонтальная структура мира с деревом в центре, парами направлений (левое/правое, спереди/сзади) и четырьмя сторонами света. С помощью Мирового Древа описываются все мыслимые временные закономерности: деление года на сезоны, месяцы, недели, дни, движение от прошлого (корни), через настоящее (ствол) к будущему (ветви), жизнь рода, жизнь и смерть (Древо жизни и Древо смерти), бессмертие (отождествляется с сердцевиной дерева).

Членение мира по вертикали и горизонтали переводит образ Мирового дерева в числовые (3 уровня, 4 стороны света, 7 как целостный образ дерева) и геометрические коды (точка/центр, квадрат/горизонтальная проекция, круг/орбита временных циклов). Бинарность даёт число 2, а изначальное единство мира – 1. За числами закреплены соответствующие геометрические формы-символы, обладающие пространственными, временными, психологическими и иными характеристиками. 1 – это точка (начало и конец) и центр любой пространственной фигуры, единое противостоящее множеству. 2 выявляет оппозиционные части внутри любого целого, примером чего может быть символ Инь/Янь. 3 – треугольник, он же медиатор, Мировая гора, единство духа и материи. 4 – прямоугольник (квадрат, ромб), символ земли, устойчивости, равенства, чести, мужского начала.

Сводимость всего многообразия соотношений к математическим понятиям – числовым и геометрическим символам, наряду с пространственными и временными оппозициями, имеет большое значение для выявления единства всех видов искусства. Они

позволяют выявлять на самом абстрактном уровне единство картин мира, создаваемого на языках разных искусств.

Связь музыки и мифа найдена давно. Так, К. Леви-Стросс, выявляя общность их методологии, писал: «Поиск среднего пути между работой логической мысли и эстетическим восприятием совершенно естественно вдохновляется примером музыки, которая этот путь всегда и использовала» [10; 22]. Помимо этого, Леви-Стросс видит сходство музыки и мифов в неисчерпаемости ресурсов, исторических и теоретических, которые в разное время по-разному осваиваются разными народами. Сходство между мифом и музыкой можно усмотреть и в характеристике, данной Леви-Строссом мифу. Учёный считает, что «если мифы имеют смысл, то он определён не отдельными элементами, входящими в их состав, а тем способом, которым эти элементы комбинируются» [11; 243]. Подобное утверждение уместно и для музыки. Значение приобретают не сами по себе ритм, интонация, фактура и другие составляющие музыкального языка, а их взаимодействие.

В настоящее время проблема мифа и музыки занимает важное место во всех областях гуманитарного знания, в том числе музыковедении и культурологии. Это подтверждает появление таких сборников научных трудов, как «Музыка и миф»: Сборник трудов РАМ имени Гнесиных, вып. 118, 1992 г., «Миф, музыка, обряд», сборник по материалам международной научной конференции, 2003 г., сборник вышел в 2007 г. В этих работах учёные анализируют сочинения с мифологической точки зрения.

Своей задачей мы видим рассмотрение музыки в контексте инвариантной структуры эпохальных хронотопов и приложение к анализу музыки Древнего мира и античности инструментария, основанного на мифологическом мышлении, учитывая, что «определяющим для мифа является не предмет его сообщения, а способ, которым оно высказывается» [4; 265]. В этой статье мы остановимся в основном на проблеме звуковысотности, прибегая к образу «универсальной концепции мира, характерной для мифопоэтического сознания» – мирового дерева (В.Н. Топоров). Возможность подобного подхода определяет положение В.Н. Топорова о том, что мировому дереву «соответствуют самые разные знаковые системы ... передающие этот образ своими собственными средствами» [15; 325]. Вслед за Клодом Леви-Строссом нам предстоит попытаться показать, «как мифы мыслят в людях без их ведома» [10; 20].

### **Древний мир**

Для эпохи Древнего мира основополагающими являются следующие явления: формирование родовых отношений, создание письменности, оформление религиозных культов. Длительное проживание на одной и той же территории группы людей, связанных

кровными узами родства, приводит к закреплению представлений о роде и постоянстве территории, принадлежащей этому роду. На основе родовых территорий формируются первые государственные образования. Появление письменности приводит к совершенствованию абстрактного мышления, выводит коммуникации за пределы памяти одного человека, позволяет осознать связь времён и причинно-следственных закономерностей. Создание специализированной коммуникативной системы и переход от первобытной магии к религии освобождает изобразительное искусство от информационных функций. Согласно классификации Ж. Джумабаева, эпохе Древнего мира соответствует модель «одномерной вселенной» [7; 25], в которой на первое место выдвигается связи линейного типа.

**Тип.** Одномерная вселенная – это «вселенная-линия, она рождается из вселенной-точки, посредством начала движения точки вдоль оси времени. Линейно текущее время – вот главное открытие этой вселенной» [7; 25] Линия в этой модели имеет фиксированное начало (акт творения или происхождения рода). Сама линия означает конкретизацию развёртывания феноменального мира. В отличие от нульмерного хронотопа человек одномерного мира «не является частью всей природы... Человек ведёт своё происхождение от одной из частей природы – от своего тотема» [7; 26]. Определяющим здесь является фиксированность первопредка, который обретает конкретный вид. Принцип конкретики обуславливает конкретику образности искусства данной эпохи, доходящую до натуралистичности.

**Мерность.** Геометрическим символом одномерного хронотопа является луч. Временная концепция, основанная на луче – это бесконечный ряд поимённого перечня-списка. «Отсчёт времени ведётся по головам ушедших в лучший мир предков. Подробное поимённое перечисление праотцев – кто кого породил – это уже первый линейный хронометр» [7; 25]. Примером генеалогического подхода являются теогонические мифы как история рождения и смены поколений богов («Теогония» Гесиода), списки династий древнеегипетских фараонов, перечень праотцев в Библии, ведение летоисчисления у греков и римлян по именам архонтов и консулов. Время в линейном измерении в перспективе растянуто до бесконечного периода жизни человеческого рода и т. с. приравнено к вечности.

В пространственном отношении человек древнего мира, ведя отсчёт от «своего мира» в отношении вселенной, не ведал её границ. Как пишет У. Эко, в условиях, когда «не удаётся дать вещи сущностное определение, чтобы описать её, сделать понятной, в некотором смысле осязаемой, перечисляют её свойства» [16; 15]. Пространство в представлении архаического человека развёртывается путём бесконечного наращивания

перечня предметного содержания, примером чего является список кораблей в «Илиаде» Гомера. Конкретизация вещного перечня не отменяет абстрактности принципа механического перечисления. Связь вещей осуществляется на основе принципа абстрактного сложения.

Конкретизация понятий родства и территории привела к актуализации механизма деления мира на бинарные оппозиции. В отношении времени обозначилась диада начало/вечность. В пространственной концепции конкретизация проявляется в наложении на сетку координат правое/левое ориентации по странам света и в замене неопределённости круга на определённую квадрата в качестве пространственно-организующего паттерна. Центр вселенной определяется Мировым Древом, унаследованным от эпохи неолита.

**Ориентация.** «Высшей этической ценностью в одномерной вселенной является бессмертие человеческого рода, поскольку род – это зримое воплощение и гарант непрерывности обрётённого линейного времени» [7; 27]. Цветком бессмертия, например, владеет Ут-Напишти, родовой предок в шумеро-аккадском эпосе, а Гильгамеш теряет этот цветок, т. к. ищет индивидуального бессмертия. В родовой этике главенствует понятие «мы». Человек совпадает только с частью природы, со своим тотемом. Избирательное родство по признаку крови приводит к тому, что люди другого тотема в отличие от «своих» считаются не людьми, а какими-то монстрами, которых можно и нужно убивать ради процветания своего рода и всего мира в целом. Человек одномерной вселенной борется с существами предыдущих моделей вселенной, с хтоническими существами минусодномерной пустоты, с композитными тварями нульмерности как с «чужими», враждебными, потусторонними и злыми силами вселенского низа. «Эпоха мирового дерева знает, по сути дела, лишь один общий сюжет – успешную, в конечном счёте, борьбу положительного, светлого, с небом связанного начала с отрицательным, тёмным, связанным с преисподней. Все остальные сюжеты входят как составные части в этот универсальный, почти ойкуменически распространённый «основной миф» [14; 485].

Музыка Древнего мира является одним из кодов, несущих информацию о миропорядке и подчиняется тем же закономерностям одномерной модели. Её происхождение связывали с началом творения или первопредками. Возникновение системы звуковысотных эталонов, состоящих из 12 льюй, в Древнем Китае относилось к временам правления первопредка – императора Хуан-ди. Хуан-ди приказал отлить 12 колоколов и создать 12 флейт, которые воспроизводили 12-ступенный звукоряд, спетый божественной парой самки и самца фениксов. Взаимоотношения ступеней

рассматриваются в терминах родства – переход от одной ступени к другой в процессе их построения называется «порождением» или «взаимопорождением».

Происхождение звукоряда по определенным признакам соотносится с понятием внутреннего и нижнего пространства космического универсума. Об этом свидетельствует связь китайского музыкального комплекса с фениксом, который символизирует женское начало инь и юг, где согласно мифологии располагался нижний трансцендентный мир посмертного пребывания блаженных душ. Иероглиф люй, переводимый как «правило», «устав», первоначально означал «трубка», «трубчатый столб», что в совокупности с эталонными инструментами, колоколом и флейтой, обрисовывают пустотность внутреннего пространства, порождающего звук. Названия иероглифов, обозначающие звуки пентатоники, и связанные с ними созвездия указывают на женскую символику внутреннего и сокровенного. Название первой ноты, гун, переводится как «дворец», «внутренние покои», «гарем». Она соотносится с созвездием «Девы». Нота шан связана с созвездием Цзи – «Корзина», а нота чжи – с Цзин, «Колодцем», который был символом накопления живительных сил. В целом, согласно трактату «Ли цзи» («Записки о ритуале»), «все музыкальные звуки рождаются в сердце человека», точнее, внутри человека сначала зарождаются чувства, которые затем воплощаются в виде звуков, становящихся при своем оформлении музыкальными тонами [8]. Первоначально звуки трактовались предельно **конкретно**. В китайском трактате IV–III вв. до н.э. «Гуань-цзы» звучание ноты юй сравнивается с ржаньем коня, ноты гун – с мычанием коровы, ноты шан – с бляньем барана, ноты цзюэ – с криком фазана.

Позднее пентатоника в Китае была вписана в грандиозную абстрактную линейную пятичленную систему классификаторов, охватывающих пространственно-временные, натурфилософские, естественно-географические, антропоморфные, зооморфные, естественнонаучные, социальные, этические, эстетические характеристики универсума [9; 408–410].

В. Топоров пишет, что становление образа мирового дерева характеризуется разными типами текстов, среди которых особое место занимают тексты с введением «числовых показателей, которые относятся или к порядковому номеру этапа творения, или к количеству элементов мироздания на данном этапе его развития» [15; 214]. В китайской мифологии особым сакральным значением наделялась цифра «пять». Почитались духи пяти главных направлений, называвшиеся *У фан шынью*: востока, запада, юга, севера и центра. При этом каждой из пяти сторон соответствовали определённые стихии (первозлементы), цвета, живые существа: востоку – дерево, зелёный цвет, бимуюй (пара одноглазых рыб со сросшимися хвостами); западу – металл, белый цвет, бицзяньшоу

(полумышь-полузаяц); югу – огонь, красный цвет, бииняо (чудесные птицы в виде дикой утки с красно-зелёным оперением, у каждой птицы – по одному крылу, одной ноге и одному глазу, могли летать лишь соединившись по двое); северу – вода, чёрный цвет, бицзяньминь (человек, имеющий половину тела и по одному глазу, ноздре, ноге и руке); центру – земля, жёлтый цвет, чжишоушэ (двуглавая змея). Кроме того, считалось, что священных гор – пять, громов, убивающих нечисть, тоже пять. Их символизировали опять-таки пять барабанов.

Музыка древними китайцами осознавалась с точки зрения космологии, в основе которой лежало число. Считалось, что музыкальные тона соответствуют различным элементам мироздания. Так, 1-я ступень (до) – (гун по-китайски) означала центр, землю, ветер, жёлтый цвет, правителя. 2-я ступень (ре) – (шан по-китайски) – запад, металл, осень, холод, белый цвет, чиновников. 3-я ступень (ми) – (цзюэ по-китайски) – восток, дерево, весну, жару, зелёный цвет, народ. 4-я ступень (соль) – (чжи по-китайски) – юг, огонь, лето, красный, свет, дела государства. 5-я ступень (ля) – (юй по-китайски) – север, вода, зима, дождь, черный цвет, окружающие предметы. Кроме того, согласно китайским представлениям, все вещи взаимодействуют между собой по принципу связи, подобной музыкальным созвучиям. Потому не удивительно, что музыка не только полагалась важнейшим способом управления государством, но и являлась средством достижения природной и социальной гармонии, о чем, например, повествуется в «Книге обрядов» («Ли цзи»).

В основе китайской звуковысотности находится пентатоника – звукоряд, состоящий из пяти звуков с отсутствием полутона, построенный на основе системы *12-ти люй*. Соотнесение ступеней пентатоники со стихиями обусловлено численными значениями стихий, которые приблизительно равны расчетным значениям ступеней. Числа 6, 7, 8, 9, 10 представлялись «порожденные» числами 1, 2, 3, 4, 5 и вместе с ними определяли «космогонический» порядок стихий — вода, огонь, дерево, металл, почва. Подобная аналогия ступеней пентатоники со стихиями свойственна различным отделам традиционной китайской науки, медицине, астрологии, психологии, политике. При привлечении двух дополнительных ступеней, «бянь», возникает гептатоника, семиступенный лад. *Бяни* лишены самостоятельных названий, означая знаки альтерации, например, *бянь-чжи* – это «ниже *чжи*». Таким образом, звуковысотная система по-прежнему остается пентатонной. Система *12 люй* ограничивалась октавным диапазоном, не фиксируемым функциями ступеней. Октавная настройка инструментов получалась в результате удвоения частоты колебаний эталонной ноты – *хуан-чжуна* («желтого колокола»). В качестве его числового значения могло использоваться число 1, а также 81 –



произведение двух девяток, особо чтимых с арифмологических позиций. Остальные ноты определялись математическими отношениями, фиксируемыми методом квинтового хода с периодической октавной транспозицией ступеней. Данный порядок численных величин являлся для древнекитайских теоретиков математической основой построения системы 12 *люй*. Числа, входящие в квинтовое отношение, имели традиционную символику: 3 – число Неба, 2 – Земли. Квинтовое построение ступени от основного тона вниз рассматривалось как движение к иньским, «мутным» (*чжо*) звукам. Квинтовое построение с октавным перемещением вверх отвечало движению к янским, «чистым» (*цин*) нотам. Порядок следования ступеней при построении звукоряда квинтовым ходом с периодическим октавным транспонированием назывался порядком «взаимопорождения».

Тональность определяется входящим в систему *люй* звуком, с которого начинается пентатоника. Существовало 12 тональностей и 5 ладов по количеству ступеней пентатоники. Так возникало  $5 \times 12 = 60$  ладотональностей, на которых и основывалась вся традиционная китайская музыка. Наиболее законченная концепция теории китайских ладов содержится в трактате «Шицзи» («Исторические записки») известного историка и ученого-энциклопедиста Сым Цянь (ок. 145 – 86 гг. до н.э.). Согласно его теории, каждая из пяти ступеней пентатоники – гун, шан, люэ, чжи, юн – может взять на себя функцию ладового устоя («тияо», в переводе – лад, тональность). В результате образуются 5 ладотональностей, а именно: гун-тияо, шан-тияо, моэ-тияо, чжи-тияо, юн-тияо.

Р. Грубер отмечает, что из 12-ступенного хроматического звукоряда одновременно использовались тона, составляющие хроматический звукоряд. При этом транспозиция основного тона пентатонического звукоряда была возможна на уровне каждого из 12 полутонов. 12-ступенность была образована наложением двух целотонных шестизвучных звукорядов, имеющих символику «мужского» и «женского» [6; 204]. При этом ладу была свойственна слабая функциональная сопряженность при большом значении абсолютной высоты тона.

Линейность одномерной вселенной в музыкальной системе Китая проявилась в том, что звукоряд 12 *люй*, в который входили шесть верхних, яньских звуков и шесть нижних, иньских звуков, в связи с его открытостью в бесконечность стали уподоблять бесконечному «пути-дао Неба». Открытость бесконечности заложена в построении системы *люй люй*, которое производится по методу квинтового хода с периодической выборочной октавной транспозицией ступеней. Хотя звукоряд укладывается в октаву, если продолжить квинтовый ход от последней, 12-й, ступени, то следующая, 13-я, не сольется с октавой, а будет выше нее. В I в. до н.э. была создана система 60 *люй*, в 5 в. – в 360 *люй*, которую связали с днями года. Направленность всего музыкального комплекса в

Китае на умножение сущностей по принципу **перечня** и на **множественность** сказались на количестве ладотональных систем. Количество тональностей определяется 12 льюй, а количество ладов – пентатоникой (в качестве тоники берется одна из ступеней пентатоники). Всё вместе составляет 60 ладотональностей (5x12), на которых, основывается традиционная китайская музыка.

Принцип линейной бесконечности значим также для общего строя музыкального произведения и времени его звучания. Целью музыкального комплекса в Китае было приобщение слушателя к «космической музыке», которая гармонизировала космос и социум. Слияние происходило посредством вхождения исполнителя и аудитории в экстатическое состояние, обозначаемое как «радость» (лэ). Это состояние достигалось посредством «психогенного эффекта длительного исполнения пентатонических мелодий» [9; 127].

### **Древняя Греция**

Античность – это завершающий этап эпохи Древнего мира. Общим для культур древних цивилизаций и античности является тотальность мифа. Отличие античности состоит в новом типе размерности вселенной, в которой на первый план выдвигается **человек**. Полный распад родовых отношений высвободили энергию отдельно взятого индивидуума. В сфере ментальности произошёл переход от «потусторонней» матриархальности к утверждению мужского начала, раскрывающего свои способности в мире живых [3; 16]. **Искусство обращает свой взор к реальной**, обыденной, а не только ритуальной **жизни**. В мифе утверждаются **антропоморфизм**. В качестве первопричины космического порядка выдвигается «**Логос**». На первый план выходит **теоретическое мышление**. Греки переходят от «мышления-в-мире к **мышлению-о-мире**» [1; 44]. Появление позиции внешнего наблюдателя позволило человеку занять «незаинтересованную», эстетическую позицию в отношении творимой им второй реальности. В Греции **искусство «впервые осознало себя искусством»** [1; 42]. В античном искусстве происходит отход от натуралистичной изобразительности и **переход к принципам моделирования**. Моделирование опирается на **опытное изучение реальности**. По классификации Ж. Джумабаева античности соответствует модель «**двумерной вселенной**».

**Тип.** Двумерная вселенная появляется в момент излома линии, что означает «смерть линии в точке излома и одновременно **рождение плоскости**» [7; 29]. В отношении человека излом линии может трактоваться как смерть человека родового и осознание им значимости и уникальности своей **индивидуальной жизни**. Двумерная логика действует по **принципу бинарности**. Ей соответствует **идея разделения** единого

на две части. В качестве модели выдвигается **принцип агона**. «В агоне, как в укрощённом варианте войны, принимали участие два персонажа, смерть и жизнь. **Жизнь всегда побеждала**» [2; 234]. В новых условиях цикл жизнь/смерть/жизнь не предполагает возврата к исходной точке. Теперь развитие происходит по **восходящей спирали с приращением нового качества**. Примером является миф о поглощении Кроном своих детей и их вторичный приход в мир в виде олимпийских богов. На этой основе античность формирует принципы **диалектики**. Формула **теза – антитеза – синтез** становится базовой для всех видов античного искусства.

**Мерность**. Геометрическим символом двумерного хронотопа является **бинарная плоскость**. В плане времени она ограничивает античную вечность настоящим. Время «в двумерной вселенной сжимается до короткого отрезка индивидуальной жизни, к концу которой надо успеть обрести личное бессмертие» [7; 33]. Олимпийские боги дарят своим избранникам **полноту бытия настоящего дня** в обмен на завтрашний, т. е. расширяя настоящее за счёт вечности: «Дам я тебе одоление крепкое в брани/Мздою того, что из рук у тебя, возвратившегося с боя,/Славных оружий Пеллида твоя Андромаха не примет!» («Илиада»). Настоящее выдвигает на первый план **«дневные аспекты бытия»** [2; 65], **аполлоническое начало**. Вечность со своей стороны лишает настоящее динамики. *Настоящее* становится *«стоящим, т. е. пребывающим, длящимся, устойчивым»* [5; 156] подобно летящей стреле, которая, согласно Зенону, покоится. **Время воплощается через пространственные статичные структуры и симметрию форм**. Античный космос представляется в виде совершенства шара, **одновременно пребывающего в покое и вечном колебательном движении** перетекающих друг в друга противоположностей. Двумерность пространства-плоскости и ориентация на настоящее приводят к **увеличению роли срединного земного мира**. Сфера подземного мира теряет четкие очертания, а трансцендентность небесного мира обретает место в реальности земной горы Олимп. Складывается плоскостная картина мира, в которой плоскость земли держится на спинах трёх китов и пр.

**Ориентация**. «В новой этике вместо родового «мы» на первый план выдвигается **индивидуальное «я» героя**, который своими подвигами завоёвывает себе **личное бессмертие**. Истинному герою дозволено всё, любые нарушения прежних родовых табу. Он ограничен только в одном – он смертен. Герою необходима **громкая слава** как эквивалент бессмертия» [7; 31]. Плоскость двумерности развёртывается не только как пространство внешнее, но и как **пространство внутреннее**, предполагающее большую **свободу действия** и понятие **индивидуального выбора**. Выбор осуществляется на жёстких началах – **«или – или, третьего не дано»**. Человеку покровительствуют не

родовые, а индивидуальные боги-патроны. Они придают ему силы противостоять Року и самому творить свою Судьбу. Возникает само понятие **индивидуальной судьбы**.

Всеобщность понятие «модель» влияет и на звуковысотность Древней Греции. Так, лад здесь являлся интонационной **моделью** мелодического процесса. Интонационный строй античной музыки представлен тетрахордальной структурой и пентатоническим ладом. В основе греческих ладов находится интервал кварты. Ассоциация с агонем возникает при существовавшем взаимодействии тетрахорда с трихордом, возникающим в результате заполнения кварты одним промежуточным тоном. Таким образом, важную роль играют цифры «три», «четыре», «пять».

Помимо этого, тетрахорды подразделялись на три рода или наклонения в зависимости от интервального состава, а также плотности: диатоническое, хроматическое, энгармоническое. Диатоническое наклонение считалось «неплотным», хроматическое и энгармоническое – «плотным». Особо подчеркнём, что повсеместно распространяется нисхождение, что подтверждается и расположением звукоряда сверху вниз (см. пример 1).



Агон возникал и внутри наклонений. Так, диатоническое наклонение имело три разновидности: дорийский, фригийский, лидийский, отличающиеся друг от друга местоположением малой секунды. Дорийский тетрахорд включал в себя два тона и полутон в нисходящем движении, фригийский – тон-полутон-тон, лидийский – полутон и два тона. При этом, звуки тетрахорда наделялись функциональностью, при которой крайние звуки играли опорную роль, а средние звуки являлись неустойчивыми, тяготевшими к устойчивым.

Происходило и слияние однотипных тетрахордов, приводившее к диатонической септатонике, которая переходила в октохорд – разделительный способ связей тетрахордов. К 8-7 вв. до н.э. возникает семиступенный звукоряд с переменным полутоном b: e-f-g-a-h/b-c1-d1-e1. Агон заметен и в разных типах слияния тетрахордов – раздельном и соединительном. Подобное противопоставление отражалось на качестве ладов. Так, при раздельном соединении возникали автентические лады, при соединительном – плагальные.

Присутствовала и оппозиция верх-низ, игравшая важную роль в структуре ладов. При добавлении тетрахорда сверху возникают гиперлады, а снизу – гиполады. Так, на основе дорийского тетрахорда возникали следующие лады (см. пример 2).

Диатоническое      Хроатическое      Эгармоническое

1T 1T 1/2T      1/2T 1/2T 1/2T      2T 1/4T 1/4T

Дорийский      Фригийский      Лидийский

1T 1T 1/2T      1T 1/2T 1T      1/2T 1T 1T

Дорийский

гиперфригийский      фригийский      гиперфригийский

гиперфригийский      фригийский      гиперфригийский

лидийский      гиперлидийский

гиперлидийский      фригийский

Кроме того, особое значение приобрело местоположение устоя в звукоряде – вверху, внизу, в середине.

Ладовая «вселенная» имела тенденцию консолидации из «хаоса»: все ладовые формы объединялись большой переменной совершенной системой, представлявшей собой сумму малой совершенной системы и большой неизменной совершенной системы (см. пример 3).

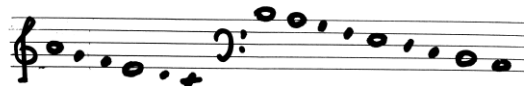
Diagram illustrating the structure of a scale, showing degrees (ступени) and tetrachords (тетракорды) with their corresponding fingerings and names.

ступени	палец	тетракорды:	название
крайняя, последняя (букв. "низшая")	рядом с крайней, предпоследняя	hyperbolaion	верхний
третья	рядом с крайней, предпоследняя	diezeugmenon	отделенный
крайняя, последняя	рядом с крайней, предпоследняя	mese	средний
третья	рядом с крайней, предпоследняя	lichanos	нижний
рядом со средней	указательный палец	parhypate	нижний
указательный палец	рядом с нижней	hypate	нижний
нижняя	указательный палец	lichanos	нижний
указательный палец	рядом с нижней	parhypate	нижний
нижняя	нижняя	hypate	нижний
дополнительный тон	дополнительный тон	proslambanomenos	дополнительный тон

*Большая октава совершенная система  
малая октава совершенная система*



*Большая октава совершенная система  
малая октава совершенная система*



Рассмотрим начало пифийской оды Пиндара, приведённой в книге Р.И. Грубера «История музыкальной культуры» том 1, М.-Л., 1941г., с. 282–283 (см. пример 4).

## Начало первой пифийской оды Пиндара

Χρυ - σέ - α Φόρμιγξ ἄ - πόλλω - νος καὶ ἰ - ο - πλο κά - μων  
 σύν - δι - χον Μοι - σᾶν χτέ - α - νον, τᾶς ἀ - κού - ει μὲν βᾶ - σις, ἀ - γλα - ῖ -  
 ας ἀφ - χά. πεί - θον - ται δ' ἄ - οι - δοὶ σά - μα - σιγ, ἀγ -  
 τι - σι - χό - ρων ὁ - πό - ται προ - οι - μί - ων ἀμ - βο - λὰς τευχῆς ἐ - λε - λι - ζο - μέ -  
 να. Καὶ τὸν ἰ - χμα - τᾶν κε - ραυ - νὸν σβει - ν' - εις.

В этом примере, датированном V веком, представлено **нисходящее** движение, тетрахордальная структура, диатоника (дорийский лад), опора на тон, расположенный **посередине** звукоряда – мезу (ля), небольшой диапазон, характерный для хорового исполнения от ми второй октавы до соль первой. Поначалу мелодия опирается на тетрахорд ми-ре-до-си, захватывая нижний звук ля. Далее опорной делается квинтовая ячейка, что характерно для ладов, сформированных на основе отдельных тетрахордов. Для интонационности характерно противопоставление поступенного движения и широких восходящих и нисходящих ходов на интервалы кварты или квинты.

По мысли Ю.М. Лотмана, произведения искусства, поражающие силой эстетического воздействия, представляют собой способы хранения и передачи информации: «Изучение того, как искусство аккумулирует в себе общественно значимую информацию, представляет собой интересную задачу» [12;10]. Звуковысотность, погруженная в семиотическое пространство, «семиосферу», начинает соответствовать «универсальным знаковым комплексам». При этом музыка древнего мира, на примере Китая и Греции, демонстрирует те же архетипические свойства, что и другие виды искусства того времени. Рассмотрев звуковысотность древнекитайской и древнегреческой музыки, мы установили, что, исходя из мифологического подхода, основой музыкального лада послужило число, подтверждая сущность мироздания, макрокосм мировой гармонии. Формы отношений тонов, сложившиеся в глубокой древности, являлись проекцией

общеэстетических принципов. Среди них аморфность китайской звуковысотной системы, предполагающая возникновение тоники на любой из ступеней пентатоники, а также диатоника греческих ладов со свойственным ей активным полутоновым тяготением, объяснявшимся свойственным древнегреческому мышлению агонем.

## Литература

1. Аверинцев С.С. Образ античности. СПб.: Азбука-классика, 2004.
2. Акимова Л.И. Искусство Древней Греции: Геометрика, архаика. СПб.: Азбука-классика, 2007.
3. Акимова Л.И. Искусство Древней Греции: Классика. СПб.: Азбука-классика, 2007. С.16.
4. Барт Р. Мифологии. М.: Академический Проект, 2008.
5. Гачев Г.Д. Национальные образы мира. Эллада, Германия, Франция: опыт экзистенциальной культурологии. М., 2008.
6. Грубер Р.И. История музыкальной культуры. Том 1. М.Л., 1941.
7. Джумабаев Ж. Математическая структура мифологического сознания. М., 2009.
8. Еремеев В.Е. Акустико-музыкальная теория. Физические науки в традиционном Китае. <http://www.synologia.ru>
9. Кравцова М.Е. История культуры Китая. СПб., 2003.
10. Леви-Стросс К. Мифологии: сырое и приготовленное. М.: ИД «Флюид», 2006.
11. Леви-Стросс К. Структурная антропология. М.: Академический Проект, 2008.
12. Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб: «Искусство-СПБ», 2004.
13. Словарь всемирной мифологии. // Сост. Грушко Е.А., Медведев Ю.М. Н.Новгород: «Три богатыря» и «Братья славяне», 1997.
14. Топоров В.Н. Изобразительное искусство и мифология. //Мифы народов мира. М., 1980.
15. Топоров В.Н. Мировое дерево. Том 1. М.: Рукописные памятники Древней Руси, 2010.
16. Эко У. Vertigo: круговорот образов, понятий, предметов. М., 2009. С. 15.
17. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. СПб., 2004