

*P. A. Насонов*

## **«ОДА ПИНДАРА» АФАНАСИЯ КИРХЕРА: НАУЧНАЯ ДОСТОВЕРНОСТЬ И ИСТОРИЧЕСКОЕ СОЗНАНИЕ**

*16 августа 1968 года я приобрел книгу под названием «Записки отца Адсона из Мелька», переведенные на французский язык по изданию отца Ж. Мабийона (Париж, типография Лассурсского аббатства, 1842). Автором перевода значился некий аббат Валле. В довольно бедном историческом комментарии сообщалось, что переводчик дословно следовал изданию рукописи XIV в., разысканной в библиотеке Мелькского монастыря знаменитым ученым семнадцатого столетия, столь много сделавшим для историографии ордена бенедиктинцев. Так найденный в Праге (выходит, уже в третий раз) раритет спас меня от тоски в чужой стране, где я дожидался той, что была мне дорога. Через несколько дней бедный город был занят советскими войсками [...].*

*Если бы не новая случайность, я, несомненно, так и не сошел бы с мертвой точки. Но слава Богу, как-то в 1970-м году в Буэнос-Айресе, роясь на прилавке мелкого букиниста на улице Коррьентес, я наткнулся на испанский перевод брошюры Мило Темешвара «Об использовании зеркал в шахматах»[...]. И в этой брошюре я совершенно неожиданно обнаружил обширные выдержки из рукописи Адсона Мелькского, хотя должен отметить, что в качестве источника Темешвар указывал не аббата Валле и не отца Мабийона, а отца Афанасия Кирхера (какую именно его книгу — не уточнялось). Один ученый (не вижу необходимости приводить здесь его имя) давал мне голову на отсечение, что ни в каком своем труде (а содержание всех трудов Кирхера он цитировал на память) великий иезуит ни единого раза не упоминает Адсона Мелькского [...].*

*В итоге, налицо полная непроясненность. Неизвестно даже, чем мотивирован мой собственный смелый шаг — призыв к читателю поверить в реальность записок Адсона Мелькского. Скорее всего, странности любви. А может быть, попытка избавиться от ряда навязчивых идей.*

Умберто Эко. «Имя розы». Разумеется, рукопись

Древнегреческая культура оставила нам лишь ничтожное количество нотных текстов — всего около двух десятков. И потому каждый из них имеет огромную ценность. Но даже среди этих уникаль-

ных источников фрагмент первой пифийской оды Пиндара «Золотая лира» занимает особое место; он считается наиболее древним из них.

Значение этого фрагмента для истории древнегреческого музыкального искусства подчеркивал и Р. И. Грубер, музыкально-исторические труды которого (подлинная энциклопедия истории музыки!) написаны на самом высоком научном уровне своего времени. Так, во «Всеобщей истории музыки» Роман Ильич пишет: «Древнейшей записью считается начало пифийской оды Пиндаря. Она датируется V веком до н. э. и обнаруживает архаические черты [...]. Далее Р. И. Грубер приводит большую часть музыки к оде<sup>1</sup>. Т. Н. Ливанова также характеризует оду как уникальный памятник музыки — наиболее древний образец античной мелодики. Она использует музыку оды в качестве *первого* нотного примера своего учебника<sup>2</sup>.

\* \* \*

Признавая оду Пиндаря первым в истории музыкального искусства письменным текстом, исследователи долгое время стремились получить доказательства подлинности этого фрагмента, опубликованного в 1650 году в Риме ученым иезуитом Афанасием Кирхером в его известном трактате «Универсальная музургия».

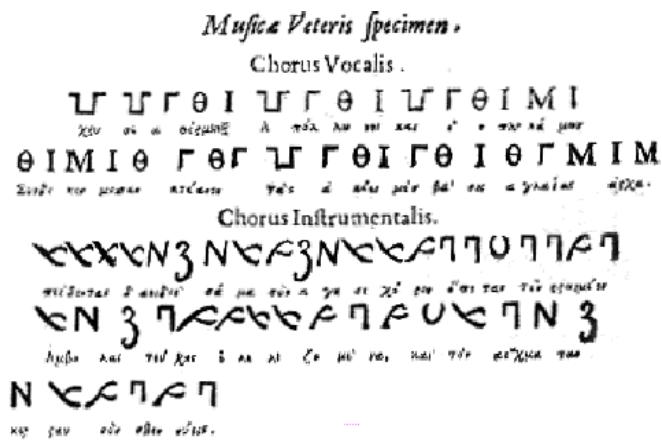
Между тем, история этого отрывка весьма запутана и носит порой детективный характер. Сам Кирхер приводит отрывок оды в первой части седьмой книги своего трактата — в ее IV пункте, название которого гласит: «Какими знаками пользовались древние музыканты в записи мелотесий?» (этот вопрос обсуждается на 540–542 страницах первого тома «Музургии»). Здесь он впервые публикует таблицу знаков греческой вокальной и инструментальной нотации по трактату Алипия, причем, делает это в контексте разворачивающегося в этом разделе «Музургии» спора о первенстве между древней и «новой» музыкой. За публикацией алипиевых таблиц следует такой текст: «И показав знаки [нотации] древних греков, не остается более ничего, кроме как показать в этом месте и некий

<sup>1</sup> Грубер Р. И. Всеобщая история музыки. М., 1960. С. 97.

<sup>2</sup> Ливанова Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 года. Т. 1. М., 1983. С. 9.

образец древней музыки. И особенно [это необходимо потому, что], насколько мне известно, никто его до сих пор не представил, и была бы эта вещь равно неизвестной, как и желаннейшей. Ведь отсюда стало бы ясно, что за метод и способ делания композиций был в ходу у древних»<sup>3</sup>.

Далее Кирхер пишет: «В этом образце обрати внимание на два хора, первый [из которых] — вокальный, где шествующий впереди голос оглашает напев согласно знакам, надписанным над отдельными нотами. За ним следует второй хор, который есть не что иное как Кифаред или Авлет, антистрофирующий первому; и он представляет вторую строфию, как проясняется на расположеннем ниже примере. И нашел я этот образец музыки [...] в той прославленнейшей по всей Сицилии библиотеке монастыря св. Сальватора близ порта Мессини в древнейшем отрывке Пиндара, снабженном знаками музыкальной нотации древних греков. И эти ноты, или музыкальные знаки, — то же самое, что и те, которые показывает Алипий в лидийском тоне. Слова пиндаровской оды сопровождаются музыкальными знаками, использовавшимися у древних; ритм же задавали не ноты, а долгота слогов»<sup>4</sup>. Далее на странице 541 приводится сам отрывок в его первоначальном варианте, как он был обнаружен Кирхером, и его латинский перевод:



<sup>3</sup> Kircher A. Musurgia universalis. Roma, 1650. P. 541.

<sup>4</sup> Ibid. P. 541.

На следующей же странице дается расшифровка знаков греческой нотации (вокальной в первой строфе и инструментальной — во второй), их транскрипция в ту систему нотной записи, что привычна Кирхеру и нам<sup>5</sup>.

«И из одного этого примера, — заключает Кирхер, — без труда может стать очевидным все прочее. И, таким образом, с помощью этого старинного образца мы передали способ, принятый у древних как в пении, так и в игре на инструментах. И отсюда для всякого, умудренного в музыке может легко проясниться, что следует думать о музыке древних»<sup>6</sup>.

Вот и все, что известно нам об оде Пиндара «Золотая лира» (или, точнее, «Золотая форминга»). На первый взгляд, все сказанное Кирхером вполне реалистично, и нет оснований подвергать его находку сомнению. Но это только на первый взгляд. Сомнения в подлинности приведенного фрагмента возникли довольно давно — еще в конце XIX — начале XX веков. Правда, поначалу это были скрытые, имплицитные сомнения — не хватало материала для широкой научной дискуссии. Но уже авторы публикаций фрагментов древнегреческого музыкального искусства и музыкально-теоретических трактатов этого времени по-разному решали вопрос о публикации «Золотой лиры». Так, Курт Закс включает оду в свою «Музыку древности»<sup>7</sup>; между тем, она отсутствует в изданном К. Яном собрании «Musici scriptores Græci» и в издании Т. Райнака «Древнегреческая музыка»<sup>8</sup>.

<sup>5</sup> Приводим данный фрагмент оды в переводе на русский язык М.Л. Гаспарова:

Золотая лира,  
Единоправная доля  
Аполлона и синекудрых Муз!  
Тебе вторит пляска, начало блеска,  
Знаку твоему покорны певцы,  
Когда, встрепенувшись, поведешь ты замах  
к начинанию хора;  
Ты угашаешь  
молниеносное жало вечного огня [...]

(цит. по: *Пиндар. Вакхилид. Оды. Фрагменты*. М., 1980. С. 58)

<sup>6</sup> Ibid. P. 542.

<sup>7</sup> *Sachs K. Musik des Altertums*. Lpz., 1924.

<sup>8</sup> *Jan C. Musici scriptores Græci*. Lpz., 1895; *Reinach T. La musique grecque*. 1926.

Основанием для сомнений послужило уже то обстоятельство, что «Музургия» Кирхера является единственным источником наших знаний об оде. Кирхер был единственным, кто видел этот «древнейший фрагмент» и упоминает о нем. Самого фрагмента не сохранилось; не известны и какие-либо другие списки оды. Аббатство, в библиотеке которого Кирхер нашел отрывок Пиндара, было вскоре закрыто и ее фонды перешли в хранилище Мессинского университета. Непонятно, и что именно за фрагмент нашел Кирхер. Очевидно, что это не музыкально-теоретический трактат, иначе бы Кирхер так и сказал об этом, да и не в традиции древнегреческой музыкальной теории было приводить в качестве примеров отрывки из реальной практики. Если же это были отдельные листы, то непонятно, как и зачем они попали в монастырскую библиотеку, музыкальная часть которой ограничивалась, как и в большинстве подобных случаев, церковной музыкой, имеющей практическое значение. Неясно также, куда исчез потом этот фрагмент, и вообще удивительно, что столь ценная находка так легко затерялась, особенно учитывая страсть Кирхера к собиранию всяческого рода раритетов — напомним, что он считается создателем первого в мире музея. Подозрительно также, что местом обнаружения находки называется отдаленное сицилийское аббатство, а не хранилища книг Ватикана или Римской коллегии, которые служили для Кирхера основным источником его учености, и где легко было бы проверить подлинность фрагмента и сам факт его существования. Поездка на Сицилию была к тому же единственным путешествием Кирхера за долгие годы его пребывания в Риме<sup>9</sup>.

Все эти обстоятельства могли служить поводом для подозрений, но еще никак не доказательством кирхеровской фальсификации ис-

<sup>9</sup> Данное обстоятельство хотелось бы подчеркнуть особо, ибо нередко упоминаемый в вольном обращении с фактами А. Кирхер сам является персонажем многочисленных легенд. Так, согласно одной из них, Кирхер был великим путешественником, добравшимся в своих странствиях по свету даже до Китая, которому и посвятил один из своих трактатов. Это неправда. На самом деле, в Китае Кирхер никогда не был, а свой трактат о Китае написал, сидячи в Риме и слушая рассказы приезжих миссионеров. Тем не менее, легенда благополучно дожила до наших дней; последний раз мы обнаруживаем ее на страницах рекомендованного Министерством культуры для студентов-музыкантов учебного пособия: Друскин М. Зарубежная музыкальная историография. М., 1994. С. 9.

точника. И лишь в 30-е годы XX века выяснились некоторые детали, позволяющие доказать факт такой фальсификации. Дискуссия о подлинности оды Пиндара была открыта статьей французского исследователя А. Рома «Происхождение мнимой мелодии Пиндара»<sup>10</sup>. Ромом были намечены все основные пункты аргументации, ставшие в дальнейшем предметом дискуссии. Основная заслуга Рома — то, что он указал источник, из которого Кирхер взял словесный текст фрагмента оды. Это публикация была осуществлена в 1616 году Эразмом Шмидом. Ее отличительный признак состоит в том, что вместо традиционного *προοικίων* (Шмид напечатал *τὸν φρωτέον*; и то, и другое слово означает «вступление», «прелюдия», «гимн в честь бога», однако представленный у Шмида вариант относится к позднему поэтическому языку; артикль же потребовался для компенсации утешенного слога — в результате замены оно стало на один слог короче. Поскольку при этом и латинский перевод, опубликованный Кирхером, совпадает с переводом Шмида, то источник слов оды можно считать установленным.

Впрочем, установив тот факт, что Кирхер дает текст не по найденному им источнику, мы еще не доказали тем самым фальсификации и нотного текста. Обсуждению истории с «Золотой лирой» в 30-е годы сопутствовала ожесточенная полемика. Главным оппонентом Рома выступил немецкий ученый П. Фридлендер, указавший, в частности, на то, что, будучи знатоком древнегреческого языка, Кирхер мог обратиться к авторитетному филологическому источнику<sup>11</sup>. Поэтому доказательство неauténtичности фрагмента требует дополнительных аргументов. И такие аргументы имеются.

Во-первых, сравнение приведенных Ромом факсимиля соответствующих страниц Кирхера и Шмида показывает, что фрагмент оды Пиндара завершается в «Музургии» кадансом на том самом месте, где у Шмида заканчивается страница. Причем, хотя в этом месте у Пиндара и заканчивается ритмический колон, смысловой цезуры здесь не возникает, и продолжение следует на следующей строке и, соответственно, следующей странице у Шмида. В этом, как и в дру-

<sup>10</sup> Rome A. L'origine de la prétendue mélodie de Pindare // Les Etudes Classiques. № 1. 1932; см. также: Rome A. Pindare ou Kircher? // Les Etudes Classiques. № 4. 1935.

<sup>11</sup> Friedländer P. Die Melodie zu Pindars erstem pythischen Gedicht // Sächsische Akademie der Wissenschaften, philologisch-historische Klasse. Bd. 86. H. 4. Lpz., 1934.

гих пунктах доводы *pro* и *contra* суммируются английским исследователем Дж. Ф. Маунтфордом, чья статья «Музыка “Золотой лиры” Пиндара», опубликованная в чикагском журнале «Классическая филология» в 1936 году, подводит итог дискуссии, выделяясь взвешенным подходом к аргументам обеих сторон<sup>12</sup>. Маунтфорд допускает возможность расстановки Пиндаром кадансов согласно метрической структуре оды, как и возможность простого совпадения — на том месте, где у Шмидта кончилась страница, у Кирхера завершился фрагмент, или он просто отсек часть найденного отрывка, решив, что опубликовал достаточно. Но гораздо более естественным выглядит предположение, что, не будучи знатоком языка, Кирхер в своей фальсификации ограничился тем отрывком, который располагался у Шмидта до переворота, не затруднившись перевернуть страницу (!).

Во-вторых, обращает на себя внимание, что первые 4 строки по Шмидту даются Кирхером в вокальной, а 4 последующих — в инструментальной нотации. В сохранившихся фрагментах древнегреческой музыки такого смешения двух видов нотации более не встречается. Использующиеся же в отрывке из еврипидовской «Орестеи» знаки инструментальной нотации не относятся к словам текста. Конечно, как известно, «в Греции все есть», однако приведенный Кирхером фрагмент, если можно так выражаться, *уж слишком хороши*. «Нам более не остается ничего, как и образец некий показать», — говорит Кирхер и, словно фокусник из кармана, достает сенсационную находку, которая к тому же иллюстрирует оба приводимых им вида греческой нотации, да еще и в равной пропорции: 4 строки к 4-м.

В-третьих, Кирхер снабжает слово *ἀγλαῖας* лишь тремя знаками греческой нотации вместо четырех и, соответственно, тремя нотами в транскрипции, следуя, по-видимому, распространенному в его время произношению («аглайас»), что нарушает метр стиха. При этом Кирхер не имеет в виду, что отсутствие знака при слоге означает повторение предыдущего звука, как это имеет место в опубликованном Яном «Дельфийском гимне»; в других случаях повторяющиеся звуки у него выписываются. Поэтому единственным аргументом в защиту подлинности оды может служить предположение об описке *в самом найденном Кирхером фрагменте*.

---

<sup>12</sup> Mountford J. F. The Music of Pindar's «Golden Lyre» // Classical Philology. № 31. 1936.

В-четвертых, как показывает известный немецкий музыковед Й. Мюллер-Блаттау в статье, написанной им в соавторстве с филологом Маасом, стилистически мелодия оды напоминает музыку эпохи Кирхера. Называются, в частности, распространенные в это время в Германии (откуда Кирхер был родом) архаизирующие обработки од Горация, проводятся параллели с помещенными в «Музургии» наиболее простыми образцами современной Кирхеру музыки<sup>13</sup>. В свою очередь, А. Ром указывал в качестве прообраза кирхеровой оды григорианскую мелодику (что представляется нам, однако, несколько сомнительным). Как отмечалось в ходе дискуссии, из-за простоты сравниваемых образцов и краткости кирхеровского фрагмента всякие параллели выглядят достаточно условно и не служат доказательством авторства Кирхера, а лишь допускают возможность сочинения им музыки подобного рода. Вместе с тем, попытки Фридлендера строить аргументацию аутентичности исходя из самого нотного текста (а что еще оставалось делать, если документы свидетельствовали против?) также не имели успеха. Фридлендер усматривал в тексте такие элементы композиторского оформления, которые должны были указать на авторство самого Пиндаря. Так, он утверждает, что музыке оды свойственно в целом нисходящее движение, а восходящие линии призваны подчеркнуть наиболее важные по смыслу слова.

Это выглядит явной натяжкой: даже в рамках приведенного у Кирхера фрагмента текста Пиндаря трудно строго обосновать, почему подчеркиваются именно эти слова, а не иные, не говоря уже о том, чтобы обосновать выбор слов, приходящихся на те же самые музыкальные фигуры в других, не приведенных строфах. При этом не подтверждается и исключительно нисходящая направленность мелодики.

В совокупности с рядом других мелких обстоятельств все названное позволяет утверждать: подлинность фрагмента может быть признана лишь при допущении целого набора совпадений, что весьма маловероятно. Факт фальсификации почти, на 99% доказан. Более того, выясняется, что подобное же пренебрежение нормами научной достоверности встречается у Кирхера и в других случаях (в частности, в работах по египтологии и расшифровках иероглифов). Все это зас-

<sup>13</sup> Müller-Blattau J., Maas P. Kircher und Pindar // Hermes, 70. 1935.

тавляло предъявить Кирхеру и моральный счет. В ходе дискуссии 30-х годов ему нередко адресовались эпитеты вроде «шарлатан», а статья Маунтфорда не без оттенка иронии строится как судебный процесс над обвиняемым в подлоге Кирхером, где соревнуются две стороны — защиты и обвинения. Можно понять гнев ученого общества: столько веков этот негодяй водил всех за нос! Между тем, сегодня, когда разоблачения «шарлатана» Кирхера уже не вызывают такой энтузиазм, как в 30-е годы прошлого столетия, настала пора осмыслить значение кирхеровской фальсификации для музыкальной историографии, что ставит перед нами проблемы уже иного порядка.

Прежде всего, следует подчеркнуть, что нельзя рассматривать оду Пиндара Афанасия Кирхера вне связи с характером кирхеровской историографии. Лишь в ее контексте можно понять, зачем Кирхеру было нужно делать то, что сегодня выглядит подлогом, или фальсификацией. Подчеркну еще раз: именно *понять*, а не выносит поспешных приговоров, как будто Кирхер является нашим современником и может подлежать суду согласно нашим моральным нормам.

И если мы хотим подойти к делу с такой точки зрения, то определяющими для нас становятся два момента. Во-первых, характерной чертой трактата Кирхера является сочетание умозрительно-теоретического взгляда на музыку, свойственного традиции *musica theorica*, с живым интересом к музыкальной практике, и прежде всего — к искусству письменной композиции. При этом Кирхер не просто излагает правила сочинения, но и стремится дать максимальное количество нотных образцов. В итоге, при освещении ряда важнейших проблем музыкальной композиции (например, в том разделе, где речь идет о многообразии современных Кирхеру музыкальных стилей) эмпирическое описание и нотные иллюстрации перевешиваются по своей ценности теоретическое осмысление приведенного материала.

Видение музыкальной практики сквозь призму нотного текста составляет и одну из важнейших особенностей кирхеровской музыкальной историографии. Такое видение не является общим местом ни для эпохи Кирхера, ни для последующих времен и не разумеется само собой. Сошлюсь здесь на опубликованный в 1614—1615 годах первый том знаменитого трактата Михаэля Преториуса «*Syntagma musica*». Не столь известный, как два последующих тома (что явно незаслуженно), он представляет собой огромнейший труд по музы-

кальной истории, прежде всего — библейской и античной. Основное внимание автора уделяется вопросам музыкальных жанров, описанию музыкальных инструментов, социальных институтов функционирования музыки. Вопрос об особенностях музыкальной композиции в нем не стоит, и Преториус обходится на всем протяжении своего текста без единой ноты.

Иное дело Кирхер. Не упуская из вида тех вопросов, которым посвящен труд Преториуса, он обращает внимание прежде всего на историю письменной музыкальной композиции — той традиции, которая представлена в окружавшей его музыкальной практике. Наряду с Пифагором, среди главных изобретателей музыки у него находятся Гвидо Аретинский и Иоанн де Мурис, изобретшие, по его мнению, способы фиксации, соответственно, высоты и длительности звука. Вопросы нотации занимают в его историографии одно из главных мест в неразрывной связи с описанием правил сочинения нотного текста. Примечательно поэтому, что выдуманная Кирхером музыка оды Пиндара помещается в разделе, посвященном древнегреческой нотации и призвана проиллюстрировать публикуемые Кирхером таблицы из трактата Алипия. Более того, только благодаря этому образцу «умудренный в музыке» читатель может до конца уяснить себе все, что, по мнению Кирхера, следует думать о музыке древних греков. Для того, чтобы фальсифицировать древнегреческий музыкальный текст, надо было иметь уверенность, что это вообще возможно и нужно, что греческая музыка, подобно современной Кирхеру, состояла из записанных произведений и что ее суть лучше всего можно пояснить, приведя текст одного из них.

Сочиняя за Пиндара музыку к его оде, Кирхер не морочит голову своим современникам и потомкам, а делает *важное и ответственное дело* — включает в русло *собственной музыкальной традиции* — искусства композиции, или *opusной музыки*, — древнегреческую музыкальную (а точнее, мусическую) практику, осмысливает древнюю мелопею в духе современной ему «поэтической музыки» (*musica poetica*), или, пользуясь терминологией самого Кирхера, «мелотесии».

Отсюда становится ясен и психологический подтекст действий Кирхера, те мотивы его «преступления», в которые не особенно вдавались ученые-«судьи» 30-х годов. Если квалифицировать поступок Кирхера как *подлог*, то подлог этот не был злонамеренным. Конечно,

ему не были чужды соображения славы — любой ученый этого времени воспринимал свою деятельность не как вращение винтика в чудовищно огромной машине научного исследования, но как сугубо индивидуальное занятие, способное обессмертить его имя. Но главное не в этом. Кирхеру были известны знаки греческой нотации, он был осведомлен в области древнегреческой музыкальной теории, в частности, имел представление о греческих ладах, о метрической организации древнегреческого стиха, по многочисленным описаниям он составил совершенно определенное мнение о том, как должна была звучать музыка древних греков — одним словом, Кирхер был полностью *уверен* в том, что *знает эту музыку* — достаточно подробно и точно. Настолько подробно и точно, что может даже восстановить ее конкретный облик, подобно тому, как мы бы могли попробовать восстановить облик классической музыки по учебникам музыкальной формы и историческим документам в том случае, если бы вся эта музыка неким странным образом куда-нибудь испарилась. По сравнению с нами, прошедшими «школу историзма», Кирхер выглядит наивным. Мы бы не стали сочинять за Бетховена его симфонию, если бы таковая пропала.

Но это наши порядки и обычаи. Кирхером же двигала заботы о пытливом (буквально — «курьезном») читателе. Ведь если *сам* полигистор Кирхер имел совершенное представление о музыке древних греков, то ему, читателю, требовался все же наглядный образец, чтобы самому ясно понять, что же следует думать о древнегреческой музыке. Так почему же было не дать такого, «*желаннейшего*» образца?

Сказанное проясняет многое, но не все. Остается вопрос: почему Кирхер ищет музыкальные произведения у древних греков и не делает того же самого по отношению к древним евреям, египтянам и людям, жившим до всемирного потопа, музыка которых также вызывает его историографический интерес? И здесь надо отметить вторую особенность историографии Кирхера. Важной частью его осмыслиения современной музыки является понятие *musica pathetica* — «патетическая музыка», призванная оказывать на человека психофизиологическое воздействие. В рамках кирхеровской традиции это понимание музыки было новацией. Поскольку эффект возводился в ранг *универсального принципа* музыкальной практики, то *такая* его роль должна была получить как теоретическое, так и историческое обоснование. Поскольку же средневековая *ars musica* видела своим началом теоретический опыт Пифагора, то естественным было желание поместить

рядом с ним какого-нибудь практика — вроде Пиндара. Разоблачая мелкий подлог Кирхера, исследователи проходят мимо подлога крупного, просто гигантских размеров — Кирхер сфальсифицировал музыку к оде не потому, что был не в ладах с нормами морали и научной этики, но потому, что изменения в современной ему музыкальной практике, связанные с главенством принципа аффектности, потребовали фальсификации *всего образа музыкальной истории* для оправдания нового облика музыкальной практики.

Думается, однако, что само слово «фальсификация» является здесь не вполне соответствующим сути дела. Скорее, речь идет о переосмыслении, или *мифологизации*, но никак не о преступном и злонамеренном деянии. И, если воспользоваться распространенным у современных историков представлением о неравномерности протекания времени в разных пластах истории, удивительным образом получается, что еще и по сей день мы являемся современниками Кирхера, или, если угодно, его сообщниками. Воистину, — не судите, да не судимы будете.

В самом деле, мы являемся современниками Кирхера, когда рассматриваем *число* и *аффект* как два основополагающих принципа западного музыкального искусства, имеющих греческое происхождение. А что говорит нам современная историография о музыке древних греков — та историография, которая так увлечена разоблачением всевозможных мифов? Возьмем одну из последних книги подобного рода — «Музыку древней Греции и Рима» Е. В. Герцмана. Согласно уважаемому и авторитетному автору, к примеру, оказывается, что сохранившаяся до наших дней «Эпитафия Сейкила» является небольшим начальным фрагментом древнегреческого музыкального *произведения*, зафиксированного знаками буквенной нотации. Это произведение представляло собой *музыкально-художественное целое*, имеющее свои собственные закономерности. Восстановить целое *невозможно* (естественно, по соображениям научной достоверности), а обращение за помощью к устной традиции бесперспективно с научной точки зрения. Потому греческое музыкальное искусство объявляется навеки умолкнувшим загадочным сфинксом<sup>14</sup>. Описываемый Гомером в «Илиаде» плач над телом Гектора трактуется исследователем как «музыкальная композиция» — «яркий образец му-

<sup>14</sup> Герцман Е. В. Музыка Древней Греции и Рима. СПб., 1995. С. 303–306.

зыкально-художественной формы, где сольные эпизоды чередуются с хоровым рефреном»<sup>15</sup>, а музыка, звучавшая во время состязаний пятиборцев на Олимпийских играх «представляла собой ряд разнохарактерных пьес (нечто наподобие сюиты)»<sup>16</sup>. Не обошлись греки и без своих тональностей — понятие повсеместно применяется автором этой книги по отношению к древнегреческой музыкальной системе.

Несмотря на то, что современный исследователь не упускает случая бросить камень в уличенного в подлоге Кирхера<sup>17</sup>, думается, что многое в приведенных тезисах вполне соответствует тем представлениям о древнегреческой музыке, в утверждении которых Кирхер принял самое деятельное участие. Можно сказать, что если кирхерова «ода Пиндара» и умерла, то дело ее, без сомнения, живет. Разоблачив оду и лишив ее статуса научного факта, дискуссия 30-х годов совершенно не затронула тех установок исторического сознания, которые ее породили. С помощью авторитета науки древнегреческая музыка на глазах превращается в немотствующего в своей загадочности сфинкса, тогда как старые мифы о ней благополучно процветают.

Историческая наука бессильна преодолеть мифы исторического сознания, и универсальность *принципа научной достоверности* — тоже своего рода мифологема. Исторические факты достоверны лишь до тех пор, пока они в заспиртованном виде хранятся в кунсткамере, но как только они вступают в контакт с человеком, становятся его делом и подвергаются *осмыслению*, неизбежно происходит их мифологизация. Свидетелем такой неизбежности выступает сам наш язык. *Мыслить* — значит говорить. Наше мышление протекает в виде внешней и внутренней речи. Слово же *«гово́ить»* имеет тот же корень и смысловой исток, что и *врачать*, или, к примеру, *врачевать* — то есть произносить *загово́ры*. И если врачи «всегда врут» (такова мифологема всех времен и народов), то всегда врут и те, кто *мыслит*. Согласно знаменитому тезису Мартина Хайдеггера, «наука не мыслит». К этому можно лишь добавить: «поэтому-то она и не врет». Стихия говорения, с невинностью и неизбежностью перевирающая все на свете, есть миф. В кирхеровой ис-

---

<sup>15</sup> Там же. С. 142.

<sup>16</sup> Там же. С. 148.

<sup>17</sup> Там же. С. 301.

ториографии наука и мифология составляют неразрывное целое и неотделимы одна от другой; именно в этом и есть ключ к пониманию кирхеровой оды Пиндара, в равной степени являющейся и научным подлогом, и простодушной мифологизацией, не подлежащей уголовному преследованию.

Мы же, в известном смысле, ограничены идеей тотальной научности. Но таковая невозможна: в действительности мы лишь возводим иллюзорную перегородку между научными процедурами и реальной жизнью исторического сознания. Отсюда понятно, почему дискуссия тридцатых годов, доказав неauténtичность музыки к оде и вынеся ее за скобки изучения древнегреческой музыки, не привела к, казалось бы, столь естественному изменению взгляда на музыку древних греков в целом.

Научный разум не может победить мифы исторического сознания, но он способен их *осознать*. И потому изучение исторического явления (например, древнегреческой музыки) включает в себя изучение *мифа* об этом историческом явлении, в том числе и *наших собственных мифов*. Сфабрикованный Кирхером фрагмент, как стремился я показать в этой статье, представляет для исследователя музыки Древней Греции не меньшую ценность, чем сохранившиеся с древнейших времен подлинники. Примечательно, что, записанный вместе с подлинными отрывками<sup>18</sup>, он никак не выделяется на их фоне. Для музыкальной практики вопрос об аутентичности оды Пиндара не столь существенен: интерпретаторами движет, по их словам, не «археологический» интерес, а стремление творчески подойти к воссозданию образа античного музыкального искусства. Будучи на протяжении трех столетий олицетворением музыки Древней Греции и став важной частью наших представлений о ней, ода и в самом деле оказывается в некотором смысле аутентичной; она выступает частью если и не научно удостоверенного образа древнегреческой музыки, то живого мифа о ней. Своими открытиями наша наука не может отменить этого мифа, но она способна сделать его предметом своего осмысления.

<sup>18</sup> Ансамбль «Atrium music de Madrid». Компакт-диск «Музыка Древней Греции».