

К ХАРАКТЕРИСТИКЕ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО НОМА

Как известно, лишь один из эпиникиев Пиндара посвящен победе не на гимнастических или конных состязаниях, а на мусическом агоне: XII Пифийская ода написана в честь авлета Мидаса из Акраганта. Эта уникальная ситуация давно уже дает пищу для размышлений о том, соотносятся ли – и если да, то как – мотивы эпиникия Пиндара с содержанием выступления Мидаса. Очевидно, что спортивные достижения победителей в большинстве случаев служили поэту лишь поводом для изложения весьма отдаленно связанного с ними мифического предания и собственных жизненных, в особенности этических воззрений. Торопясь обратиться к интересующей его теме, Пиндар нередко позволяет себе с нарочитым лаконизмом упоминать обо всем том, что предписано заказчиком,¹ и отнюдь не черпает вдохновение лишь в его победе. Однако выступление коллеги – мусического артиста – предоставляет гораздо больше возможностей для развития в эпиникии той же самой темы, которая разрабатывалась во время агона. Правда, по справедливому замечанию О. Шредера,² в этом случае для авлета-победителя весьма неприятной была бы необходимость состязаться в дальнейшем еще и с автором эпиникия. Что ж, это, вероятно, одна из причин, по которым прославление победы музыканта оказалось для нас уникальным случаем; а что касается уверенного в своих силах Пиндара, то для него мысль о подобном соревновании могла лишь послужить стимулом для обращения к сходной теме. Об обстоятельствах получения заказа, к сожалению, можно только гадать. О Мидасе почти ничего не известно: сохранились сообщения лишь о том, что он одержал две победы на Пифийских играх³ и, как говорят, также на Панафинейх.⁴ Музыкант-авлет едва ли был аристократом – не случайно в эпиникии нет никаких упоминаний о его семье.⁵ Ода отличается краткостью – нельзя ли предположить, что Пиндар вынужден был написать ее для колле-

¹ Ф. Ф. Зелинский. Воскресшие поэты. I. Вакхилид // Ф. Ф. Зелинский. *Из жизни идей* (Пг. ³1916; репр. СПб. 1995) 64–65.

² O. Schroeder. Πολυκέφαλος νόμος // *Hermes* 39 (1904) 320.

³ Это сообщение служит основанием для датировки XII Пифийской оды: из двух побед – в 24 и 25 олимпиаду – Пиндар упоминает лишь одну, то есть, вероятно, первую, 490 г.

⁴ *Schol. Pind. Pyth. XII. vol. II. p. 263. 23–25 Drachmann.*

⁵ C. B. Welles. Pindar's Religion and the Twelfth Pythian Ode // *YCS* 19 (1966) 84.

ги бесплатно, подобно тому как в новое время врачи безвозмездно лечили друг друга?⁶ Если так, тем меньше его заботила необходимость угодить заказчику.

Начав с обращения к нимфе города Акраганта с просьбой благосклонно принять победившего Мидаса, Пиндар приступает к изложению мифа о Персее и его победе над горгонами, а в него вводит рассказ о музыкальном изобретении, сделанном тогда же Афиной. Едва ли не все комментаторы и переводчики XII Пифийской оды полагают, что речь здесь идет об изобретении авлоса.⁷ Пиндар, как это нередко с ним бывает (*Ol.* 1; 9; *Pyth.* 4), отказывается от расхожей версии мифа⁸ и предлагает вариант, согласно которому Афина не отвергала авлоса и охотно практикует игру на нем. Возможно, эта версия беотийского происхождения, и прославленная местная школа авлетов считала Афины своей покровительницей.⁹ Заметим, однако: хотя Пиндар, безусловно, подразумевает, что авлос – достояние богини, нигде в тексте не говорится прямо об изобретении инструмента как такового – Афине на сей раз приписывается скорее создание некоего жанра духовой музыки, причем (это ясно сказано) того самого, в котором победил Мидас. Рассмотрим все интересующие нас строки:¹⁰

⁶ Это предположение высказано А. И. Зайцевым на посвященном Пиндару семинаре, которым он руководил с 1995 г.

⁷ Насколько нам известно, эта проблема вообще не ставится – понимание изобретения Афины как создания нового музыкального инструмента подразумевается как самоочевидное: *Schol. Pind. Pyth. XII*, vol. II, p. 265. 12 a, 15 a Drachmann; *Les odes Pythiques de Pindare*, traduites, avec des remarques, par M. Chabanon (Paris 1772) 336 (“construisit la flûte”). 339: *Pindari carmina cum lectionis varietate et adnotationibus iterum curavit Ch. G. Heyne*. I (Gottingae 1798) 409 (“ad tibiae inventum digreditur”); A. Boeckh. *Pindari opera quae supersunt* II, 2 (Leipzig 1821) 344 (“tibiariam artem”), 345 (“de tibiis inventis”); F. Dornseiff. *Die archaische Mythenerzählung* (Berlin – Leipzig 1933) 27; R. W. Burton. *Pindar's Pythian Odes, Essays in Interpretation* (Oxford 1962) 27, 28; L. R. Farnell. *Critical Commentary to the Works of Pindar* (Amsterdam 1965) 234; Welles. *Op. cit.*, 84. В крайнем случае уточняется, что Афина изобрела и инструмент, и определенный способ его применения, см. Pindar. *The Olympian and Pythian Odes*, with an Introduction, Essay, Notes, and Indexes by B. L. Geldersleeve (London 1885) 365: по мысли комментатора, слово τέχνη (v. 6) может относиться только к авлетике в целом.

⁸ Paus. I. 24. 1; история Марсия; Ovid. *Met.* VI, 382–400; *Myth. Vat.* I. 125; II. 115. Частый сюжет в изобразительном искусстве: P. Demargne. *Athena // Lexicon iconographicum mythologiae classicae (LIMC)* II, 1 (Zürich – München 1984) Nr. 618–623. Исключение – только Diod. Sic. V. 73 (считается, что он следует за Пиндаром) и [Plut.] *De mus.* 14 (Афина научила авлетике Аполлона).

⁹ Schroeder. *Op. cit.*, 320.

¹⁰ Текст приводится по изданию: *Pindari carmina cum fragmentis*. Pars I. *Epinicia*. Post B. Snell ed. H. Maehler (Leipzig [Teubner] 1987).

- 6 αὐτόν τε νιν Ἑλλάδα νικάσαντα τέχνα, τάν ποτε
 Παλλὰς ἔφευρε θρασειᾶν <Γοργόνων>
 οὐλίον θρήνον διαπλέξαισ' Ἀθάνα·
 τὸν παρθεनीοις ὑπό τ' ἀπλάτοισι ὀφίων κεφαλαίς
 10 ἄιε λειβόμενον δυσπενθέι σὺν καμάτῳ...

...(прими) и его самого, победившего Элладу в искусстве, которое некогда изобрела Паллада Афина, сплетя [т. е. художественно оформив] скорбную погребальную песнь дерзких <горгон>. Ее она слышала льющейся с мучительным страданием из девичьих и страшных змеиных голов...

- ... αὐλῶν τεῦχε πάμφωνον μέλος,
 20 ὄφρα τὸν Εὐρυάλας ἐκ καρπαλιμῶν γενύων
 χριμφθέντα σὺν ἔντεσι μιμήσαιτ' ἐρικλάγκταν γόον.
 εὔρεν θεός· ἀλλὰ νιν εὐροῖσ' ἀνδράσι θνατοῖς ἔχειν,
 ὠνύμασεν κεφαλᾶν πολλᾶν νόμον,
 εὐκλεᾶ λαοσσόων μναστήρ' ἀγώνων,
 25 λεπτοῦ διανισόμενον χαλκοῦ θάμα καὶ δονάκων,
 τοῖ παρὰ καλλίχορον ναίοισι πόλιν Χαρίτων
 Καφισίδος ἐν τεμένει, πιστοὶ χορευτᾶν μάρτυρες.

(Дева) ... создала всезвучную мелодию авлосов, чтобы с помощью инструмента подражать громкому сдавленному стону Эвриалы, (донесшемуся) из хищных челюстей. Изобрела богиня; но, изобретя, (отдала) ее в пользование смертным людям (и) назвала многоголовым номом – ее, славное напоминание о волнующих людей агонах, густо проходящую через тонкую медь и тростники, которые растут, надежные свидетели хоревтов, поблизости от города Харит с прекрасными хороводами [т. е. Орхомена], в священном пределе Кефисиды.

Конечно, такие выражения, как τέχνα, τάν... Παλλὰς ἔφευρε (v. 6–7) и αὐλῶν τεῦχε... μέλος (v. 19), можно при желании истолковать как относящиеся к искусству игры на авлосе вообще. Однако в обоих случаях τέχνη и μέλος, созданные богиней, оказываются тесно связаны с предсмертным стоном Медузы и горестным плачем ее сестер. При этом обращает на себя внимание крайняя какофония всех звуков в этой сцене: хрип и стон умирающего чудовища, вопли остальных горгон, шипение змей на их головах. Трудно предположить, что, по мысли Пиндара, новый инструмент был задуман Афиной в таких “немузыкальных” условиях и специально предназначен только для воспроизведения подобных шумов – скорее имеется в виду просто новое его применение. Решающим же аргументом в пользу того, что изобретение, о котором идет речь, – не авлетика в целом, надо признать строки 23–25, где авлос и то, что создано богиней, явно не тождественны: са-

мо открытие, *πάμφωνον μέλος*, оказывается лишь проходящим (*διὰ νισόμενον*) сквозь инструмент из тростника или металла и получает название *κεφαλᾶν πολλᾶν νόμος*.

Ном – первая известная нам разновидность программной музыки. Однако дошедших до нас сведений недостаточно, чтобы составить отчетливое представление об этом жанре: источники, которыми мы располагаем, сообщают больше названий различных номов и имен их легендарных “первооткрывателей”, чем фактов, относящихся к сути явления. В. Феттер¹¹ подчеркивает, что сам термин *νόμος* даже в музыкальной сфере крайне многозначен, причем содержание его постепенно менялось (подобно тому как в искусстве нового времени термины “соната”, “симфония” и т. п. в разные эпохи имели разное значение). У древних поэтов ([Ном.] *Нумн.* [Ap]. I, 20; Alc. fr. 93 [67] Diehl) *νόμος* – просто “песнь” или “род” (музыки), *Weise*. Связь этого термина с определенной разновидностью музыкальных произведений, возможно, появилась в результате деятельности Терпандра.¹² Но и во времена Пиндара, и позже мы вновь встречаем слово “ном” в самом широком значении: “песнь”, “музыкальное произведение” (Pind. *Ol.* I, 104; *Nem.* 5, 25; Aesch. *Agam.* 1153; Arph. *Pax* 1160, *Ran.* 684 etc.). Тем не менее с течением веков форма нома, очевидно, приобретала все более конкретный облик: ведь авторы, дающие те или иные сведения о ней, явно имеют в виду что-то вполне определенное. Прежде всего наши источники подчеркивают разницу между вокальными и инструментальными номами.

Псевдо-Плутарх сообщает в первую очередь (*De mus.* 1132 C) о вокально-инструментальных произведениях: кифародических и авлодических номах (они названы в 1133 D *τοὺς ἀρχαίους*). Первая разновидность возникла раньше, и ее изобретателем считается Терпандр. Автором авлодических номов традиция называет Клона ([Plut.] *De mus.* 1132 C, 1133 A). Псевдо-Плутарх приводит список названий номов, восходящих к Терпандру¹³ и Клону,¹⁴ которые для нас, к сожалению, остаются лишь названиями. Полидевк (IV, 66) указывает семь частей Терпандрова кифародического нома (по-видимому, для всех его

¹¹ W. Vetter. *Nomos 2* // *RE* XVII. 1 (1936) 842.

¹² O. Crusius. *Über die Nomosfrage* // *Verhandlungen der 39. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner*, Zürich 1887 (Leipzig 1888) 260.

¹³ [Plut.] *De mus.* 1132 D: Βοιωτικός, Αἰόλιος, Τροχάιος, Ὀξύς, Κηπίων, Τερπάνδρειος, Τετραοίδιος. Ср. Poll. IV, 65: ἀπὸ μὲν τῶν ἔθνῶν... Αἰόλιος καὶ Βοιωτικός, ἀπὸ δὲ τῶν ῥυθμῶν ὄρθιος καὶ τροχάιος, ἀπὸ δὲ τρόπων ὄξύς [καὶ] τετραοίδιος, ἀπὸ δ' αὐτοῦ καὶ τοῦ ἐρωμένου Τερπάνδρειος καὶ Κηπίων.

¹⁴ [Plut.] *De mus.* 1133 A: Ἀπόθετος, Σχοινίων.

разновидностей): ἀρχά, μεταρχά, κατατροπά, μετακατατροπά, ὄμφα-λός, σφραγίς, ἐπίλογος. Сопоставляя эту схему со всем, что известно о Терпандре, О. Крузиус предпринял попытку наполнить ее содержанием.¹⁵ Согласно Проклу (Phot. Bibl. Cod. 320, а 32), ном развился из пеана к Аполлону. Прокл согласен с Псевдо-Плутархом в том, что Терпандр использовал эпические метры; о том же говорят сохранившиеся фрагменты.¹⁶ Крузиус считает, что образцами, от которых отталкивался Терпандр, были гомеровские гимны,¹⁷ в частности, к Аполлону, а следы созданной им традиции надо искать у гимнографов эллинистической и римской эпохи. Он приходит к выводу,¹⁸ что Терпандров кифародический ном был канонической формой для гимнов и энкомиев эллинистических, а вслед за ними – и римских авторов, сознательно архаизирующих. Схема Полидевка обнаруживается в произведениях Каллимаха, Феокрита, Тибулла, Проперция. Она включает: двойной зачин с призывом к божеству и иногда – с описанием его эпифании; также двойную переходную часть – например, ἀλορία, выбор одной из многих тем; ядро гимна – изложение мифа, в котором либо сам бог играет главную роль, либо его сила проявляется опосредованно, в подвигах героя; σφραγίς, где поэт закреплял свои авторские права, высказываясь на личные темы; в эпилоге могло содержаться пожелание вечно петь хвалу божеству и часто – просьба послать певцу счастье и богатство.

Затем появляются и чисто инструментальные номы, в первую очередь авлетический. Его первооткрывателем назван авлет Сакад ([Plut.] *De mus.* 1134 A), первый пифийский победитель в этом жанре. По свидетельству Страбона (IX, 3, 10, р. 421 C), к древнейшим состязаниям кифаредов на Пифийских играх с 586 г. (Ol. 48, 3) были добавлены агоны авлодов (вскоре, впрочем, отмененные) и авлетов, а в 558 г. узаконили и кифаристику. Страбон указывает, что авлеты и кифаристы исполняли так называемый пифийский ном. Создается впечатление, что это самый высокий жанр, раз именно он был узаконен на главных (а в то время – единственных панэллинических) мусических играх Греции.¹⁹ Не-

¹⁵ Crusius. *Op. cit.*, 258–276.

¹⁶ Даже если не признавать подлинность дошедших фрагментов, τὰ ἔπη τὰ εἰς αὐτὸν ἀναφερόμενα так или иначе могут дать представление о стиле Терпандра (Crusius. *Op. cit.*, 260 Anm. 2).

¹⁷ Именно так следует понимать утверждение о Терпандре: τοῖς ἔπεσι τοῖς ἑαυτοῦ καὶ τοῖς Ὀμήρου μέλη περιτιθέντα ([Plut.] *De mus.* 1132 C).

¹⁸ Crusius. *Op. cit.*, 265.

¹⁹ Для сравнения: музыкальные инструменты, предназначенные для сольных выступлений и, без сомнения, оснащенные всеми доступными для своего времени техни-

удивительно, что именно о пифийском номе мы располагаем наиболее подробными сведениями.

Авлетический пифийский ном Сакада, согласно свидетельству Полидевка (IV, 84), должен был воспроизводить историю сражения Аполлона со змеем Пифоном и состоял из следующих пяти частей:

- 1) πεῖρα: бог “осматривает, пригодно ли место для сражения”;
- 2) κατακελευσμός: Аполлон вызывает дракона;
- 3) ἰαμβικόν: идет битва. Авлет имитирует звуки трубы и скрежета-ние зубов дракона (ὀδοντισμός);
- 4) σπονδεῖον: эта часть “являет победу бога”;
- 5) καταχόρευσις: “бог пляшет победный танец”.

Кифаристический пифийский ном явно был создан на основе авлетического. Страбон (IX, 3, 10, р. 421–422 С) указывает на следующие его части:

- 1) ἀνάκρουσις – вступление;
- 2) ἄμπειρα – начало битвы;
- 3) κατακελευσμός – описание боя;
- 4) ἰαμβοὶ καὶ δάκτυλοι – триумф в честь победы;
- 5) σύριγγες – имитация предсмертного шипения дракона.

Заметим, что по этим данным аналогию с кифародическим номом Терпандра провести нелегко. Крузиус²⁰ сомневается в правомочности такой аналогии, поскольку членение последнего – это членение поэтического произведения, а характеристика инструментального нома по самой своей природе должна была даваться в иных, чисто музыкальных терминах.

Весьма красочная картина, которую рисуют Страбон и Полидевок, как нельзя лучше согласуется с нашими сведениями о требованиях самих греков к искусству, в частности к музыке. Во всяком искусстве ценилось сходство с действительностью, умелое подражание реальности. Об этом говорят и известные анекдоты о художниках, доходив-

ческими усовершенствованиями (M. L. West. *Ancient Greek Music* [Oxford 1994] 59, 69, 93), назывались пифийскими: кифара (Poll. IV, 66) и авлос (*ibid.* 81: Arist. Quint. p. 85, 6–8). В эпиграфических документах начиная с эллинистической эпохи для обозначения инструменталистов, выступавших соло, в отличие от аккомпаниаторов, используются термины: πυθικός ἀδλητής (IG VII 1776₁₇) или πυθαύλης (IG VII 1773₁₈; CIG 6829₁₇), а также κίθαριστὰς πυθικός (Syll.³ 711 L₃₂; IG VII 1776_{19 sq.}; PMichigan 4682); им противопоставлены χοραύλαι (IG VII 1773₂₇; Syll.³ 795 A; IGR 1442) или κύκλιοι ἀδληταὶ (IG VII 1776₂₁; CIG 2810; Michel 1016) – авлеты, выступавшие с хорами. Упоминания о пифавлах и хоравлах в римское время см.: West. *Op. cit.*, 93, п. 63. Таким образом, в самом названии закреплено: музыкант-солист – это тот, кто способен выступить на Пифийских играх, т. е. исполнить пифийский ном.

²⁰ Crusius. *Op. cit.*, 260, 276.

ших в правдоподобию до оптического обмана,²¹ и многочисленные эпиграммы, авторы которых восхищаются, например, статуями за то, что они выглядят “как живые”.²² Музыка – искусство не изобразительное, однако подражание действительности требовалось и от нее.²³ Не случайно сочетание мелодии с текстом (обычная практика в античности) ценилось выше, чем чисто инструментальные произведения:²⁴ ведь имитация в инструментальной музыке недостаточно понятна, и это делало ее подозрительной в глазах философов, разделявших господствующее представление о способности музыки воспроизводить тот или иной этос.²⁵ Автор пифийского нома должен был создать яркое, узнаваемое, исполненное драматизма батальное полотно, прибегая – в чем сходятся оба описания – и к сугубо натуралистической имитации шипения, свиста, скрежетания зубов дракона.

Играл ли Мидас именно пифийский ном? Казалось бы, участие в Пифийских играх это предполагает. Страбон (IX, 3, 10, р. 421 С) недвусмысленно утверждает, что первые допущенные на них авлеты и кифаристы должны были выступать именно в этом жанре (ἄποδώσοντάς τι μέλος, ὃ καλεῖται νόμος Πυθικός). Однако жанр Мидаса назван Пиндаром κεφαλῶν πολλῶν νόμος: так поэт видоизменяет известный, к счастью, из других источников термин νόμος πολυκέφαλος. Информация об этой разновидности нома, как обычно, крайне скудна. Схолиаст знает название νόμος πολυκέφαλος, но испытывает затруднения при попытке его объяснить и предлагает сразу три варианта:²⁶ а) название было дано по многочисленным змеиным головам, шипевшим на головах горгон; б) в исполнении якобы участвовал, кроме авлета, хор из пятидесяти человек; в) произведение включало множество проэмиев. Псевдо-Плутарх (*De mus.* 1133 D–E) указывает, что многоглавый авлетический ном относился к Аполлону, а его “изобретателем” называет Олимпа или Кратета. Наконец, из сообщения Гезихия (s. v.

²¹ Например, Plin. *N. h.* XXXV, 65–66, 88, 95; Ael. *Var. hist.* II, 3.

²² Например, эпиграммы на “Гелку” Мирона: *AP* IX, 715; 718; 719; 722; 730; 731; 733; 734; 737; 795; 796 и др.

²³ У Аристотеля (*Poet.* 1447 а) авлетика и кифаристика – “по преимуществу” изобразительные искусства, μιμητικαί.

²⁴ Мы располагаем, с одной стороны, высказываниями философов (например, Plat. *Resp.* III, 398 D 8–9: τὴν γε ἁρμονίαν καὶ ῥυθμὸν ἀκολουθεῖν δεῖ τῷ λόγῳ; *Leg.* II, 669 E), а с другой – реальными каталогами состязаний с перечнем наград, которые для кифаредов выше, чем для кифаристов (*Syll.*³ 1055).

²⁵ Подробнее об этом см.: E. A. Lippman, *Musical Thought in Ancient Greece* (N. Y. 1964); W. D. Anderson, *Ethos and Education in Greek Music. The Evidence of Poetry and Philosophy* (Cambridge [Mass.] 1966).

²⁶ *Schol. Pind. Pyth. XII*, vol. II, p. 268, 39 a Drachmann.

πολυκέφαλος) следует, что существовал и соответствующий ном, сопровождаемый текстом, κιθαρωδικόν τι μέλος. Вот и все. На этом фоне поэтическое повествование Пиндара, при всей его художественности и недокументальности, предстает едва ли не самым информативным сообщением о νόμος πολυκέφαλος.

Нельзя ли отождествить многоглавый ном с пифийским? Оснований для этого немного. Правда, Мидас, как представляется, одержал с ним победу на Пифийских играх; правда, он посвящен Аполлону; кроме того, Псевдо-Плутарх, переходя от вокально-инструментальных номов к авлетическим, начинает перечисление прямо с многоглавого, а о знаменитом пифийском даже не упоминает, хотя притязает на полноту изложения. Но мы исходим из гипотезы, что Пиндар и Мидас развивали один сюжет²⁷ – и совсем не тот, что полагался для пифийского нома согласно Страбону и Полидевку: это не битва Аполлона с Пифоном, а подвиги Персея. Следовательно, и такая тема допускалась на агоне авлетов во времена Пиндара. В таком случае либо содержание самого пифийского нома было шире, чем нам сообщают, либо на Пифийских играх стало возможным исполнять не только его. В самом деле, о том, что первые авлеты и кифаристы играли пифийский ном, Страбон упоминает в рассказе о раннем этапе существования мусических состязаний, как о не всем известном факте из прошлого. Видимо, на Пифийских играх сюжеты выступлений точно так же постепенно утрачивали связь с мифами об Аполлоне, как на афинских Великих Дионисиях драмы отнюдь не всегда повествовали о Дионисе.

О. Шредер²⁸ старается доказать тождество νόμος πολυκέφαλος с другой разновидностью нома, которую упоминают наши источники: с Ἀθηνᾶς νόμος, который также приписывался Олимпу (Plat. *Cratyl.* 417 E; [Plut.] *De mus.* 1143 B; Poll. IV, 77). Ведь в мифе о Персее Аполлон не фигурирует.²⁹ На роль божества, чье могущество проявляется в данном случае в подвигах героя, лучше всего подходит Афина (ἀγεί-

²⁷ Voeckh. *Op. cit.*, 345: "...vix dubitem hoc ipso [sc. polycephalo] nomo Pythia Midam vicisse. Hinc intelligis, cur a Pindaro de tibiis inventis narratio in hoc sit carmine proposita"; U. von Wilamowitz-Moellendorf. *Pindaros* (Berlin 1922) 144: "Es ist ein unmöglicher Einfall, daß er etwas anderes als diese Weise [νόμος πολυκέφαλος] geblasen hätte: das ganze Gedicht würde sinnlos"; Burton. *Op. cit.*, 26: "We are nowhere told in the text that Midas won his victory for a performance of the νόμος πολυκέφαλος [мы, напротив, считаем, что строки 6–7 говорят именно об этом. – H. A.], but it gives more point to the poem to assume that this was the case".

²⁸ Schroeder. *Op. cit.*

²⁹ Хотя Пиндар. *Puth.* X. 30. и упоминает путешествие к гиперборейям, это проходной мотив, единственный смысл которого – что Персей побывал "очень далеко".

το δ' Ἀθήνα, v. 45). Ном Афины состоял из трех частей (ἀρχή, ἀνάπειρα, ἀρμονία [Plut.] *De mus.* 1143 В), которые сильно отличались друг от друга ритмом и “этосом”. Это, по мнению Шредера, и дает возможность назвать его “многоглавым”: ведь κεφάλαια λόγων назывались главные части повествования (Pind. *Pyth.* 4, 116).

Основное возражение против этой версии состоит в том, что отождествлять νόμος πολυκέφαλος и Ἀθηναῖος νόμος нет необходимости. Заметим, что обе разновидности упоминаются у одного и того же автора, Псевдо-Плутарха (1133 D и 1143 В), причем совершенно независимо одна от другой. Кроме того, у Шредера возникает неразрешимое противоречие с сообщением, что νόμος πολυκέφαλος был посвящен Аполлону, – а это важно в нашем контексте, поскольку оправдывает появление многоглавого нома на Пифийских играх (даже если позже его сюжет изменился).

Зато нельзя не согласиться со Шредером в интерпретации термина и его объяснения схолиастом. В самом деле, первоначально слово κεφαλαί, очевидно, использовалось в профессиональном жаргоне музыкантов как некий *terminus technicus*. Позже народная этимология связала название нома с шипящими змеиными головами, и Пиндар следует этой версии: как замечает Вилаговиц,³⁰ именно поэтому в v. 9 θρηῖνος вырывается не из уст, а “из голов” змей и горгон.

Основания для такого объяснения должен был давать сюжет выступления Мидаса: как и в случае с пифийским номом, это умерщвление чудовища. Может показаться странным использование мифа, в котором речь идет не об открытом сражении, а об убийстве спящей Медузы. Но, как замечает Шредер,³¹ далеко не очевидно, мыслилась ли горгона спящей или, как на многих изображениях, бегущей.³² Зато использование других мотивов мифа о Персее, которые вскользь упоминает Пиндар и которые Шредер считает “подходящими для торжественного богослужения” и “понятными даже в самой примитивной музыке для авлоса” (?):³³ ослепление граий, месть Полидекту, превращение жителей Серифа в камень, – маловероятно по аналогии с приведенными выше сообщениями о пифийском номе. Изображалась именно битва, и, как кажется, специфической чертой нашего нома бы-

³⁰ Wilamowitz-Moellendorf. *Op. cit.*, 144.

³¹ Schroeder. *Op. cit.*, 316.

³² I. Krauskopf. *Gorgo, gorgones // LIMC IV. 1* (Zürich – München 1988) Nr. 289 (фронтон Керкирского храма), 290 а – битва, где Медуза не спит; однако частые изолированные изображения бегущих горгон (Nr. 232–261) либо вовсе не нуждаются в связи с мифом, либо могут интерпретироваться как погоня за Персеем сестер Медузы.

³³ Schroeder. *Op. cit.*, 317.

ла имитация по крайней мере в одной части шипения, стопа, зубового скрежета. Разумеется, с точки зрения современных эстетических стандартов это кажется удивительным, и не случайно некоторые исследователи отрицают подобный буквализм.³⁴

Схолии³⁵ передают сообщение о том, что у Мидаса во время выступления сломалась трость (“язычок”, *γλωσσίς*), однако он продолжал играть *μόνοις τοῖς καλάμοις τρόπῳ σύριγγος* и так поразил слушателей непривычными звуками, что ему присудили победу. Возможен ли такой подвиг технически? Однозначного ответа на этот вопрос на основании современных сведений об устройстве авлоса, как кажется, дать не удастся. Л. Р. Фарнелл, склонный доверять сообщению схолиев, отмечает, что александрийские ученые, возможно, опирались на какой-нибудь сборник биографий знаменитых музыкантов.³⁶ Кроме того, они еще могли иметь достаточно точное представление о возможностях авлоса, чтобы не высказывать заведомо нереальных версий. Делались попытки истолкования способа игры, к которому прибегнул Мидас,³⁷ однако они не бесспорны.³⁸ Согласно комментарию музыкантов-практиков, играть на гобое (наиболее близком к античному авлосу инструменту) без трости невозможно. Не будучи в состоянии судить об этом иначе как с чужих слов, рискнем все-таки предположить, что даже если поломка столь важной детали и позволяла продолжать музицирование, то, во всяком случае, значительно ограничивала возможности авлета, так что о полноценном исполнении нома едва ли приходится говорить. Правдоподобнее, как кажется, что легенда о сломанном язычке родилась из самого текста Пиндара, который, как мы заметили, связывает *νόμος πολυκέφαλος* с весьма “немузыкальными” звуками – но не в память о случайном эпизоде во время состязания, а потому что они были действительно присущи этому жанру.³⁹

³⁴ Wilamowitz-Moellendorff. *Op. cit.*, 144; Farnell. *Op. cit.*, 234.

³⁵ *Schol. Pind. Pyth.* XII, vol. II, p. 263 Drachmann.

³⁶ Farnell. *Op. cit.*, 233.

³⁷ J. Curtis. The double flutes // *JHS* 34 (1914) 89–105, esp. 99. Для того, чтобы принять это объяснение, необходимо допустить, что из двух авлосов, на которых играли одновременно, один имел устройство наподобие гобоя, а другой – наподобие флажолета.

³⁸ West. *Op. cit.*, 82–105. К сожалению, монография К. Шлезинджер (K. Schlesinger. *The Greek Aulos* [London 1939]) пока осталась нам недоступной.

³⁹ Другое возможное объяснение появления этой детали в схолиях: схолиаст стремится как-то обосновать достаточно неожиданную мораль, которой Пиндар завершает оду (v. 28 sqq.) и связывает фразу *ἄλβος... ἄνευ κακῶτου οὐ φαίνεται* со злоключениями Мидаса (Burton. *Op. cit.*, 26).

Подведем итоги. Мы не располагаем достаточной информацией для того, чтобы приравнять многоглавый ном к пифийскому или категорически отказаться от этого отождествления. Однако можно заключить, что во времена Пиндара авлеты на Пифийских играх исполняли композицию с драматическим сюжетом, вероятнее всего – о победе над чудовищем, и в этом произведении немаловажной была роль звукоподражательного элемента.

Н. А. Алмазова

*Санкт-Петербургский университет,
Bibliotheca Classica Petropolitana*

In the twelfth Pythian ode, Pindar elaborates the Perseus myth, the same subject most probably performed by Midas the aulos-player at the Pythian games. One infers from the text that the invention made by Athena as she heard the wailing of the Gorgons is not that of an aulos in general but rather that of a particular kind of aulos music, namely the so-called νόμος πολυκέφαλος.

If so, then we may assume that Midas won the victory playing precisely this kind of νόμος described by Pindar (v. 6–7 νικάσαντα τέχνα, τάν... Παλλὰς ἐφ-εῦρε). The whole scene depicting the murder of the Gorgon is full of the most discordant sounds, such as gnashing of the monster's teeth, shrieks of the rest of the Gorgons, and hissing of the snakes. Similar sounds imitating the ὀδοντισμός of Python being killed by Apollo were required while performing an instrumental νόμος Πυθικός at the Pythian games (Poll. IV. 84; Strab. IX. 3. 10. p. 421). Mimetic features were valued by the Greeks in all kinds of art, even in such a “non-imitative” one as music. An author of the νόμος played at the Pythian games had to perform a vivid, recognizable, dramatic scene representing a combat with a monster.

If we suppose that Midas played the νόμος πολυκέφαλος and represented the Perseus myth, then we have to reconcile this assumption with the information given by Strabo, namely that the νόμος Πυθικός, which represented the struggle with Python, was the subject of the Pythian musical contest. This contradiction can be solved in two ways. One can either identify the Pythian νόμος with the “multi-headed” one and assume that its content could be more variable than suggested by Strabo and Pollux. Alternatively, one can infer that by the time of Pindar the Pythian games could include the performance of νόμοι of kinds other than the νόμος Πυθικός. It is needless to concur with O. Schroeder's identification of the νόμος πολυκέφαλος (created εἰς Ἀπόλλωνα, Ps.-Plut. *De mus.* 7) with the Ἀθηνᾶς νόμος (*ibid.* 33). The scholiast's story about the broken reed that did not prevent Midas from gaining victory may be an attempt to explain the great number of monstrous sounds mentioned by Pindar, which were an integral part of the instrumental νόμοι played at the Pythian games.