

Е.В. Герцман
ВИЗАНТИЙСКИЙ СЛЕД В «Περὶ ὑψους»

Давно оттремели дискуссии по поводу авторства «Περὶ ὑψους». Начавшиеся сразу же после первой публикации трактата в 1554 г.¹, они, затухая и возобновляясь с новой активностью, продолжались чуть ли не четыре столетия. Высказывавшиеся предположения “вращались” вокруг двух имен, запечатленных в рубрике, предваряющей изложение текста «Περὶ ὑψους» в самой ранней из известных рукописей, которую принято датировать X веком – Codex Parisinus 2036 (fol. 178v). Там трактат объявляется сочинением Διονυσίου ἢ Λογγίνου. Исследователи, буквально лавируя между этими и другими перечисляющимися в тексте известными и неизвестными именами, пытались выстроить правдоподобную концепцию, способную дать представление о времени создания сочинения и об его авторе. В качестве авторов выдвигались не только Кассий Лонгин² (III в.) и Дионисий Галикарнасский (I в.), но даже сам Плутарх Херонейский³. Причем нередко это делалось вопреки очевидным указаниям, находящимся в тексте. Например, не учитывалось, что многие страницы трактата содержат критику Цецилия (Καικιλίος) из Калакаты (Сицилия) – друга Дионисия Галикарнасского. Необоснованной осталась идея и о Дионисии Лонгине⁴. Потерпела неудачу также попытка обнаружить свидетельства, касающиеся того, кому посвящено «Περὶ ὑψους» – некому Постумию Теренциану, нередко упоминающемуся в сочинении (Τερεντιανὲ φίλτατε). В конце концов, наиболее реалистично мыслящие исследователи вынуждены были прийти к заключению, что невозможно установить ни автора, ни время создания сочинения⁵.

Однако страсти не утихали и некоторые ученые, сознавая бессилие науки в деле установления авторства (в публикациях постоянно стал появляться аноним под именем «Псевдо-Лонгин»), все же упорно продолжали настаивать на том, что «Περὶ ὑψους» написано в I в. н.э.⁶ В качестве аргументов, призванных доказать это, до сих пор продолжают приводить весьма сомнительные доводы: а) такое замечательное сочинение не могло возникнуть в эпоху упадка культуры

¹ Διονυσίου Λογγίνου Περὶ ὑψους βιβλίον. Dionysii Longini Liber de grandi sive sublimi orationes genere. Nunc primum a F. Robortello in lice editus, ejusdem annotationibus Latinis in margine appositis. Basileae, 1554. Если даже верно, что это сочинение было впервые издано в 1545 г. (см.: Roberts W.R. Longinus on the Sublime // *Philological Quarterly*. 1928. XI. N 3. P. 17–21), то все равно его подлинное изучение начиналось только после 1554 г.

² Среди последних публикаций, в которых содержалась такая точка зрения, можно назвать: Marx Fr. Die Zeit der Schrift vom Erhabenen // *Wiener Studien*. 1898. XX. Heft 2. S. 169–204.

³ Vaucher Fr. Études critiques sur la traité du sublime. Genève; Paris, 1894. P. 15–16.

⁴ Boyd M. Longinus, the «Philological Discourses» and the Essay «On the Sublime» // *The Classical Quarterly*. 1957. VI. N 1. P. 39–41.

⁵ Grube G. The Greek and Roman Critics. L., 1965. P. 342.

⁶ К ним принадлежал и такой выдающийся филолог, как У. Виламовиц (Wilamowitz U. In libellum peri hypsius coniectanea // *Hermes*. 1876. 21. S. 344–347; *Idem*. Griechisches Lesebuch. I. 2. B., 1906³. S. 378. См. также: Kaibel G. Cassius Longinus und die Schrift Peri hypsoys // *Hermes*. 1899. 34. S. 107–132). А в XX в. эта точка зрения стала почти всеобщей, см., например: Atkins J.W.H. Literary Criticism in Antiquity. L., 1952. P. 158. Споры возникают лишь относительно конкретного периода первого столетия, когда могло быть написано сочинение.

(подразумевается III в.); б) трактат содержит критику ритора I в. Цецилия, а значит был создан его современником; в) в тексте не упоминаются авторы, жившие после I в. и т.д.⁷ Вряд ли стоит доказывать, что все они не могут составить убедительную цель аргументов. Прежде всего, никогда нельзя быть полностью уверенным, что абсолютно всегда и везде в периоды всеобщего упадка исключено появление яркого образца научного мышления. Как раз наоборот, хорошо известно, что именно в такие времена “неожиданно” возникают выдающиеся памятники, свидетельствующие о том, что процессы, происходящие в культуре, не укладываются в однозначные оценки. Что же касается остальных приведенных доводов, то античная культура содержит факты, противоречащие им, и это нельзя не учитывать. Например, выдающийся древнегреческий музыковед Аристоксен, живший на рубеже IV–III вв. до н.э., подвергался систематической критике не столько своими современниками, сколько многими последующими поколениями, вплоть до времен Боэция (рубеж V–VI вв.)⁸. В самом раннем из дошедших до нас античных сочинений по истории музыки «Περὶ μουσικῆς» упоминаются имена лишь тех, кто жил в период с VIII по III в. до н.э., но это абсолютно не означает, что трактат был создан не позже III в. до н.э.⁹ (хотя приведенные примеры заимствованы из одной области, являющейся сферой научных интересов автора настоящей статьи, не вызывает сомнений, что аналогичные свидетельства можно отыскать и в других «измерениях» античной жизни).

Немало хлопот принесла ученым присутствующая в «Περὶ ᾠψους» неожиданная для подобного жанра языческой литературы ссылка на ὁ τῶν Ἰουδαίων θεομοθέτης (гл. 9, § 9) с цитатой из ветхозаветной Книги Бытия (1:3–10). Нужно было объяснить причины ее появления и начались поиски «оправдания». Сначала было найдено самое простое решение проблемы и цитата была признана поздней вставкой¹⁰. Но потом обнаружилась «параллель» у Иосифа Флавия (Иудейские древности. 1, 3, 15 и 1, 4, 22–24)¹¹. Незамысловатое рассуждение сводилось к следующему: если один автор, живший в Риме в I в., мог цитировать Ветхий Завет, то почему этого же не мог сделать и другой его современник. Совершенно очевидно, что такое сопоставление полностью игнорировало разницу мировоззрений автора «Περὶ ᾠψους» Иосифа Флавия, сформировавшихся под влиянием различных религий. Нужно было чем-то закрепить иудейское влияние на Псевдо-Лонгина, и тогда появилась концепция, согласно которой он был учеником Феодора из Годары (Палестина), основавшего впоследствии собственную школу на Родосе, и который в свою очередь был под влиянием знаменитого иудейского философа Филона Александрийского¹². Слово для удобства того,

⁷ См.: *Нахов И.М.* Выдающийся памятник античной эстетики (Трактат «О возвышенном») // Из истории эстетической мысли древности и средневековья. М., 1961. С. 139–143.

⁸ См.: *Герцман Е.* Музыкальная боэциана. СПб., 1995. С. 240–242, 360–362 и др.

⁹ См.: *Plutarque.* De la musique / Texte, traduction, commentaire, précédés d'une étude sur l'éducation musicale dans la Grèce antique par Fr. Lasserre. Olten; Lausanne, 1954. P. 34–38.

¹⁰ Οἱ ἐν ῥητορικῇ τέχνῃ κορυφαῖοι, Ἀφθόνιος, Ἑρμογένης, Δ. Λογγίνος. Aphthonicus, Hermogenes, et Dionysius Longinus. F. Porti Opera industriale, illustrati atque expoliti. [Geneva], 1569; Dionysii Longini quae supersunt, Graece et Latine. Recensuit, notasque suas atque animadversiones adjecit. J. Toupius. Accedunt emendationes D. Ruhnkenii. Oxonii, 1778; *Ziegler K.* Das Genesizitat in der Schrift Περὶ ᾠψους // *Hermes.* 1915. 50. S. 572–603.

¹¹ Διονυσίου Λογγίνου Περὶ ᾠψους καὶ τ' ἄλλα εὐρισκόμενα. Dionysius Longinus De sublimitate commentarius, ceteraque quae reperiri potuerunt. J. Tollius emendavit et F. Robortelli, F. Forti, G. de Petra, J. Langbaenii et T. Fabri notis integris suas subiecit, novamque versionem suam Latinam et Gallicam Boilavii, cum ejusdem, ac Dacierii, suisque notis Gallicis addidit. Trajecti ad Rhenum, 1694; *Ziegler K.* Op. cit.

¹² *Norden Ed.* Das Genesizitat in der Schrift vom Erhabenen // *Abhandlungen der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin. Klasse für Sprachen, Literatur und Kunst. Jahrgang 1954. N I. S 3–23.*

кто с таким трудом возводил эту замысловатую конструкцию, все они жили в «районе» I столетия. И если к ней присовокупить сообщение византийского словаря «Суда», утверждавшего, что Цецилий – главный критикуемый в «Περὶ ὕψους» – также был иудеем (τὴν δὲ δόξαν Ἰουδαῖος)¹³, то вообще получается какой-то конфликт в среде иудаизированных язычников или иудеев, трудившихся в лоне языческой культуры. Поэтому даже те, кто не возражает против «восточной окраски» сочинения, вынуждены признать, что появление ветхозаветной цитаты производит странное впечатление¹⁴. К этому добавились и наблюдения филологов, обнаруживших в трактате, созданном в недрах «высокой» науки, серьезное влияние своеобразного κοινή¹⁵, что также плохо состыкуется с бытовыми представлениями о времени и среде, в которой возникло сочинение¹⁶.

Конечно, дальнейшее изучение памятника либо подтвердит установившуюся сегодня точку зрения, либо уточнит ее, либо опровергнет. И не дело историка музыки вторгаться в дискуссию, объект которой непосредственно не связан со сферой его знаний. В предлагаемой статье я лишь хочу обратить внимание на отдельные фрагменты текста «Περὶ ὕψους», содержащие музыкально-теоретическую терминологию. По моему глубокому убеждению, они, отражая особенности научных воззрений среды, в которой находился автор трактата, способны дать сведения и о времени его жизни¹⁷.

Один из разделов «Περὶ ὕψους» (§ 39, 2) гласит¹⁸:

οὐ γὰρ αὐλὸς μὲν ἐντίθησιν τινα πάθη τοῖς ἀκροαμένοις καὶ οἶον ἔκφρονας καὶ κορυβαντισμοῦ πλήρεις ἀποτελεῖ, καὶ βᾶσιν ἐνδοῦς τινα ῥυθμοῦ πρὸς τούτην ἀναγκάζει βαίνειν ἐν ῥυθμῷ καὶ συνεξομοιοῦσθαι τῷ μέλει τὸν ἀκροατὴν, «κἂν ἄμωσος ἦ» παντάπασιν, καὶ νῆ Δία φθόγγοι κιθάρας, οὐδὲν ἀπλῶς σημαίνοντες, ταῖς τῶν ἤχων μεταβολαῖς καὶ τῇ πρὸς ἀλλήλους κράσει καὶ μίξει τῆς συμφωνίας θαυμαστὸν ἐπάγουσι πολλάκις...

Разве авлос не ввергает слушателей в некие страсти и словно вызывает безумства полные корибантства и, задав соответствующий ему некий шаг ритма, вынуждает слушателя шагать в ритме и сливаться с мелосом «даже если он немусыкален» совершенно, и, клянусь Зевсом, просто ничего не значащие звуки кифары при таῖς τῶν ἤχων μεταβολαῖς, а также слиянии и смешении [звуков] созвучия, часто создают [нечто] удивительное...

Здесь следует остановиться прежде всего на выражении αἱ μεταβολαὶ τῶν ἤχων.

Необходимо сразу отметить, что термин ἤχος в античной науке о музыке н и к о г д а (!) не обозначал музыкального звука. Эту задачу всегда выполняло слово φθόγγος, а ἤχος, как правило, указывал на некое чисто акустическое

¹³ *Suidae Lexicon. Ex recognitione Imm. Bekkeri. Berolini, 1854. P. 555. Его фрагменты см.: Caecilii Calactini Fragmenta, coll. Ofenloch. Lipsiae, 1907. P. 46–113.*

¹⁴ *Лосев А.Ф. История античной эстетики. Ранний эллинизм. М., 1979. С. 467.*

¹⁵ *Blume H.D. Untersuchungen zu Sprache und Stil des Schrift Peri hypsous. Diss. Göttingen, 1963; Bühler W. Beiträge zur Erklärung der Schrift vom Erhabenen. Göttingen, 1964; Marin D. Lingua e stile del saggio sul Sublime // Annali della Facoltà di Magistero dell'Università di Bari. Taranto, 1972. P. 525–531; Ferrario M. Ricerche intorno al trattato del Sublime // Rendiconti Istituto Lombardo. 1972. P. 765–769; Matelli E. Struttura e stile del peri hypsous // Aevum. 1987. 67. P. 137–146.*

¹⁶ Основные перипетии, связанные с изучением проблемы авторства «Περὶ ὕψους» и временем создания сочинения, можно восстановить при помощи знакомства с работами в изд.: *Marin D. Bibliography of the Essay on the Sublime. Leida, 1967.*

¹⁷ Мое внимание к этим фрагментам текста «Περὶ ὕψους» привлек мой ученик из Рима Александр Бруни (Bruni), что и послужило импульсом к написанию настоящей статьи.

¹⁸ Отрывки из «Περὶ ὕψους» цитируются здесь по последнему критическому изданию текста: «Longinus» on the Sublime / Ed. with introduction and commentary by D.A. Russel. Oxford, 1964.

свойство, т.е. на такую особенность звучания, которая характеризует его домузыкальные или постмузыкальные (эхо, отголосок) качества. Об этом совершенно ясно говорят все специальные музыкально-теоретические источники. Например, Теон из Смирны (II в.) во второй книге «*Τῶν κατὰ μαθηματικὴν χρησίμων εἰς τὴν τοῦ Πλάτωνος*» пишет¹⁹:

ὑπὸ μὲν οὖν τῶν ἀλόγων ἄλογοι καὶ ἐκμελεῖς γίνονται ψόφοι, οὗς οὐδὲ φθόγγους χρὴ καλεῖν κυρίως, ἤχους δὲ μόνον.

Итак, непропорциональные из-за неисчислимости [звучания] создают немелодичные шумы, которых не следует называть фтонгами в собственном смысле, а только звуками.

Такая терминологическая традиция сформировалась издавна. А сохранившиеся свидетельства со времен классического периода, позволяют предполагать, что ее истоки следует искать еще раньше. Так, Порфирий (232/233–304/305) в «*Εἰς τὰ Ἀρμονικὰ Πτολεμαίου ὑπόμνημα*» приводит фрагмент из сочинения перипатетика Адраста, в котором описываются акустические процессы, происходящие при возникновении музыкального звука²⁰:

πλήξεως δὲ καὶ κινήσεως γενομένης περὶ τὸν ἀέρα ταχείας μὲν δεῦρ ἀποτελεῖται ὁ φθόγγος, βραδείας δὲ βαρῦς, καὶ σφοδρᾶς μὲν μεῖζων ἤχος, ἡρεμαίας δὲ μικρός.

Когда происходит удар и движение в воздухе, то от быстрого [движения] получается высокий музыкальный звук, а от медленного – низкий, и от сильного [удара] – громкое звучание, а от слабого – тихое.

Другими словами, ἤχος здесь фиксирует лишь способность звучания становиться громким или тихим, т.е. свойства, присущие любому звуку, даже немusicalному. Аналогичным образом в трактате Псевдо-Аристотеля *Προβλήματα* термин ἤχος определяет элементарный эффект резонанса, также не имеющий прямого отношения к музыкальным соотношениям ступеней «*σούστημα τέλειον*» – *нэты* и *гипаты*, находящихся на октавном расстоянии друг от друга²¹:

Διὰ τί, ἐάν τις ψήλας τὴν νήτην ἐπιλάβῃ, ἢ ὑπάτῃ μόνῃ δοκεῖ ἀντηχεῖν; – Ἦ ὅτι συμφυῆς μάλιστα γίνεται τῷ φθόγγῳ ὁ ἀπὸ ταύτης ἤχος διὰ τὸ σύμφωνος εἶναι.

Отчего, если кто-то, дернув нэту, [затем] прижмет [ее], то кажется, что резонирует одна гипата? – Потому что при [этом] звуке более естественно получается отзвук [именно] от нее, из-за того, что она созвучна [с гипатой]²².

Посредством ἤχος в отрывке описываются лишь акустические параметры взаимоотношений между двумя ступенями музыкальной системы.

Очевидно, из этой же терминологической традиции произошло название ἤχεϊα, которым именовались полые сосуды, использовавшиеся в античных теа-

¹⁹ *Theoni Smyrnaei Philosophi Platonici. Expositio rerum mathematicorum ad legendum Platonem utilium.* Recensuit Ed. Hiller. Leipzig, 1878. P. 50.

²⁰ *Porphyrios. Porphyrios Kommentar zur Harmonielehre des Ptolemaios* // Hrsg. Ingemar Düring. Göteborg, 1932 (Göteborgs Högskolas Årsskrift, 38/2). P. 8.

²¹ *Pseudo-Aristotelis Problemata XIX 24* // Jan Karl von. *Musici scriptores graeci.* Leipzig, 1895 (reprint: Hildesheim, 1962). P. 91–92. Об этом сочинении см. далее, а также примеч. 55.

²² Анализ этого фрагмента и музыкально-акустических проблем, связанных с ним, см.: Герцман Е. Античная музыкальная акустика о резонансе // Gordon Athol Anderson. *In memoriam.* Wissenschaftliche Abhandlungen 49. Henryville; Ottawa; Binningen, 1984. S. 205–210.

трах для создания акустического резонанса и подробно описанные Витрувием (De architectura V, 6, X, 1). А приблизительно в ту же самую эпоху, когда предполагается создание «Περὶ ὕψους», Никомах из Герасы (II в.) в своем трактате «Ἀρμονικὸν ἐγχειρίδιον», при передаче знаменитой «кузнечной легенды», использует ἦχος в том же значении. Повествуя о том, как Пифагор открыл математические выражения интервалов, измеряя и сопоставляя веса молотов, бьющих по наковальне²³, он обозначает каждое звучание как ἦχος²⁴. Даже когда речь идет о музыкальном звуке, φθόγγος, то и тогда ἦχος означает не собственно его музыкальные черты, а то, что роднит музыкальный звук со всякими другими, – способность звучать. Тот же самый Никомах, рассказывая о существующих в его время определениях музыкального звука, пишет²⁵:

Φθόγγος ἐστὶ φωνὴ ἄτομος, οἷον μονὰς κατ' ἀκοήν· ὡς δὲ οἱ νεώτεροι, ἐπίπτωσις φωνῆς ἐπὶ μίαν τάσιν καὶ ἀπλήν· ὡς δ' ἔνιοι, ἦχος ἀπλατῆς κατὰ τόλον ἀδιάστατος.

Фтонг – это неделимое звучание, как единица для слуха, а как [говорят] новые авторы, – случай звучания на одной высоте. Однако, как [утверждают] некоторые, [фтонг] – это неширокое по зоне [звучание], и продолжительное.

Иначе говоря, ἦχος отражает здесь не более, чем ф а к т звучания. Поэтому в трактате Аристиды Квинтилиана «Περὶ μουσικῆς» термин ἦχος употребляется в простейшем смысле, когда идет речь о том, что всякое тело производит «некоторое звучание» (ἦχος τοῖόν) и при описании «гармонии сфер»²⁶. Аналогичными примерами полна вся античная музыкально-теоретическая литература, и в этом вопросе не может быть никаких разночтений. Именно потому, что словом ἦχος фиксировались немusикальные свойства звучаний, термином ἠχεῖον именовались некоторые простейшие шумовые инструменты, не допускавшие в «высокое» искусство²⁷.

Все эти материалы свидетельствуют о том, что посредством ἦχος не определялась никакая музыкально-теоретическая категория.

В отличие от него, μεταβολή – исключительно специальный термин, занимавший важное место в науке о музыке. Ему отводился особый раздел в ἀρμονική – в области античного музыкознания, посвященной анализу высотных особенностей музыкального мышления. Термином μεταβολή (*модуляция*) обозначалась способность к трансформации музыкального материала при различных тетрахордных связях (μεταβολή κατὰ σύστημα)²⁸, к перенесению одних и тех же мелодических образований на различные высотные уровни (μεταβολή κατὰ τόνον или κατὰ τρόλον), этим термином фиксировалось умение осуществлять преобразования в ладовых (μεταβολή κατὰ γένος) и ритмических (μεταβολή κατὰ ρυθμόν) конструкциях, что в конечном счете, по воззрениям антич-

²³ Подробнее об этом см.: Герцман Е. Музыкальная бозэциана. С. 129–133, 154–170 и др.

²⁴ Nicomachi Harmonicon enchiridion 5 // Jan K. Op. cit. P. 246–247 (греческий текст и параллельный русский перевод даны в кн.: Герцман Е. Музыкальная бозэциана. С. 129–133).

²⁵ Ibid. 12. P. 261.

²⁶ Aristidis Quintiliani De musica III 20 // Aristidis Quintiliani De musica libri tres / Ed. R.P. Winnigton-Ingram. Accedunt quattuor tabulae. Leipzig, 1963. P. 119 и др.

²⁷ Подробнее об этом см.: Michaelides S. The Music in Ancient Greece. An Encyclopaedia. L., 1978. P. 89–90.

²⁸ Подробнее о тетрахордных нормах античного музыкального мышления см.: Герцман Е. Античное музыкальное мышление. Л., 1986, passim.

ной эстетики, приводило к μεταβολή κατὰ ἦθος. Таким образом, μεταβολή – неотъемлемая и важная единица античной музыкально-теоретической лексики²⁹.

Отсюда становится ясно, что выражение αἱ μεταβολαὶ τῶν ἤχων, появившееся на страницах «Περὶ ὕψους», не только представляет собой nonsense, но и противоречит всей античной научной традиции. Античный автор не мог употребить такого выражения, поскольку с общепринятой точки зрения оно являлось совершеннейшей бессмыслицей. Его воззрения не способны были соотносить модуляцию, олицетворявшую собой многочисленные метаморфозы сложнейших средств музыкальной выразительности, с простейшими внемузыкальными звучаниями. С его точки зрения последние, не являясь элементами музыкальной системы, не регулировались теми же нормами музыкальной организации, а потому не могли *модулироваться*.

Но αἱ μεταβολαὶ τῶν ἤχων – не единственный терминологический казус в «Περὶ ὕψους». Такое же впечатление производит и фрагмент из другого параграфа (28, 1):

Καὶ μέντοι περίφρασις ὡς οὐχ ὑψηλοποιόν, οὐδεὶς ἂν οἶμαι διαστάσειεν. ὡς γάρ ἐν μουσικῇ διὰ τῶν παραφῶνων καλουμένων ὁ κύριος φθόγγος ἡδίων ἀποτελεῖται, οὕτως ἡ περίφρασις πολλάκις συμφθέγγεται τῇ κυριολογίᾳ καὶ εἰς κόσμον ἐπὶ πολὺ συνηγεῖ, καὶ μάλιστα ἂν μὴ ἔχη φυσῶδες τι καὶ ἄμουσον ἀλλ' ἡδέως κερκαμένον.

Да разве перифраза не [представляется чем-то] возвышенно созданным, в чем, я думаю, никто не будет сомневаться. Ибо как в музыке основной звук, среди так называемых парэфонных, исполняется с большей приятностью, так перифраза часто созвучна с основной речью и во многом способствует [ее] красоте и особенно, если она не включает в себя чего-то надутого и грубого, а [содержит] приятно приготовленное.

Здесь автор сравнивает речь и музыку: достоинства описательного представления объекта, именуемое *перифразой* (circumlocutio), сопоставляются с приятностью, которую производит на слушателя ὁ κύριος φθόγγος. И как можно заключить из контекста цитаты, ὁ κύριος φθόγγος является составной частью некоего звукового образования – παραφῶνα.

Что такое παραφῶνα с точки зрения античного музыковедения?

Эта категория появляется только в поздних и ранних византийских источниках. Судя по всему, она была вызвана попыткой отразить в науке многообразие звуковых сочетаний, встречающихся в практике искусства. Прежде все интервальные разновидности дифференцировались в теории музыки только на συμφῶνα и διαφῶνα. А в трактатах Гауденция «Ἀρμονικὴ εἰσαγωγή» и Бакхия «Εἰσαγωγή τεχνῆς μουσικῆς» встречается упоминание и о παραφῶνα³⁰. Однако если определения συμφῶνα и διαφῶνα были

²⁹ См.: Ptolemaei. Harmonica II 7 // Die harmonielehre des Klaudios Ptolemaios // Hrsg. I. Düring. Göteborg, 1930 (Göteborgs Högskolas Årsskrift, 36/1). P. 57–58 и др.; Cleonidis Isagoge 13 // Jan K. Op. cit. P. 204–205; Bacchii Gerontis Isagoge 50–58 // Ibid. P. 304–305 (об этом памятнике см. примеч. 32); Anonymorum Bellermanniorum De musica 27, 65 // Анонима De musica scripta Bellermanniana / Ed. D. Najock. Leipzig, 1975. P. 7–8, 19.

³⁰ Gaudentii Isagoge harmonike 8 // Jan K. Op. cit. P. 338; Bacchii Gerontis Isagoge 61 // Ibid. P. 305. В настоящее время точная датировка этих памятников музыковедения по многим причинам затруднена. Но все исследователи сходятся в том, что первый из них был создан не ранее III–IV вв. (о нем упоминает уже Кассиодор, см.: Cassiodori Senatoris Institutiones / Ed. R.A. Mynors. Oxford, 1963. P. 142–143), а второй скорее всего в ранневизантийскую эпоху (см.: Герцман Е. Византийское музыковедение. Л., 1988. С. 44–51).

ясными и четкими³¹, то суть *παραφωνία* описывается очень расплывчато и неясно. Так, например, Гауденций пишет³²:

παραφῶνοι δὲ οἱ μέσοι μὲν συμφώνου καὶ διαφώνου, ἐν δὲ τῇ κρούσει φαινόμενοι σύμφωνοι ὡσπερ ἐπὶ τριῶν τόνων φαίνεται ἀπὸ παρυπάτης μέσων ἐπὶ παραμέσῃν καὶ ἐπὶ δύο τόνων ἀπὸ μέσων διατόνου ἐπὶ παραμέσῃν.

Парафонии – [нечто] среднее между симфонией и диафонией, но при бряцании они кажутся симфониями; таким является [интервал] из трех тонов – от паргипаты [тетрахорда] средних до парамесы и [интервал] из двух тонов от диатона [тетрахорда] средних до парамесы³³.

Из такого определения можно заключить только то, что отдельные интервалы, прежде причислявшиеся к группе диафоний (*дитон*, *тритон*), стали рассматриваться как некая новая разновидность – *парафония*. Однако здесь остается много неясного: какие интервалы остались среди диафоний, почему именно указанные интервалы стали квалифицироваться как парафонии и какой смысл вкладывает Гауденций в утверждение, что парафонии «при бряцании кажутся симфониями».

Следовательно, если такой авторитет в области теории музыки, как Гауденций, имел столь смутные представления о парафониях, то есть все основания предполагать, что автор «*Περὶ ὕψους*», если даже и жил в позднеантичную эпоху, то знал о них, во всяком случае, не больше. И, несмотря на это, он вводит термин *παραφωνία* в свое сочинение, как хорошо известную категорию, чтобы помочь читателю понять значение перифразы. Разве одно это, уже само по себе, не представляется крайне странным? Более того, он выделяет в парафонии некий загадочный «основной звук».

Нужно отметить, что в античном учении об интервалах отсутствовало понятие «основной звук». А так как парафония – это одна из интервальных разновидностей, то, естественно, что и к ней оно неприменимо. Более того, свидетельство Бакхия о сути парафонии начисто исключает даже мысль об «основном звуке»³⁴:

Παραφῶνια δὲ τί ἐστίν; – ... Ὅταν δύο φθόγγων ἀνομοίων τυπομένων οὐδὲν τί μᾶλλον τοῦ βαρυτέρου φθόγγου ἢ τοῦ οἰστέρου τὸ μέλος ὑπάρχη.

Что такое парафония? – ...Когда при двух воспроизводимых непохожих звуках звучание не отдает никакого предпочтения более низкому звуку перед более высоким.

Значит *ὁ κύριος φθόγγος παραфонии* – также вымысел, противоречащий античному музыковедению³⁵.

³¹ См.: Герцман Е. Музыкальная бозциана. С. 154–170.

³² См. примеч. 30.

³³ О смысле каждой из перечисленных в этом фрагменте ступеней музыкальной системы см.: Герцман Е. Античное музыкальное мышление. С. 29–61.

³⁴ См. примеч. 30.

³⁵ Известные две попытки музыковедческого анализа этого фрагмента, осуществленные в 30-х годах, не шли далее сомнительного толкования терминов. Так, в одном случае *ὁ κύριος φθόγγος* трактовался как «главная мелодия» (*die Hauptmelodie*) или «главный голос» (*die Hauptstimme*); см. *Moberg C.-A. Eine vergessene Pseudo-Longinus-Stelle über die Musik // Zeitschrift für Musikwissenschaft 12. Jahrg. 1930. Heft 4. S. 224–225*), а в другом – весь процитированный фрагмент понимался как указание на одновременное звучание главного и вспомогательного (*der Nebenton*) звуков (*Handschin J. Musikalische Miszellen // Philologus. 1931. Bd. 84. S. 52–59*). Конечно, все это неоправданная модернизация явлений античной художественной практики, не находящая подтверждения в источниках.

Все эти несоответствия и отступления не могут быть объяснены, например, тем, что автор «Περὶ ὕψους» не был теоретиком музыки и поэтому от него якобы не следует ждать точных соответствий со всеми параграфами науки о музыке. Такое «оправдание» несовместимо с нормами античной научной жизни, с ее крепкими междисциплинарными связями, основанными на искренней вере в то, что все явления природы регулируются одними и теми же законами, а задача науки состоит только в том, чтобы, открыв их, изучить действие этих объективных принципов в различных областях (например, при вибрации струны и при движении небесных тел). А в случае с автором «Περὶ ὕψους» подобное предположение вообще исключено, поскольку его текст буквально насыщен материалом по грамматике и риторике, которые издавна были связаны с музыкой. Такая традиция была зафиксирована еще Демокритом³⁶, да и в более поздние времена она продолжала активно поддерживаться. Достаточно вспомнить хотя бы свидетельство Фабия Квинтилиана (De institutio oratoria. I, 10), также жившего в том же I в., к которому ныне относят и Псевдо-Лонгина; он утверждал: «quod grammatica quondam et musica iunctae fuerunt» и верил в плодотворность практики параллельных изучений однородных явлений в грамматических и музыкальных системах. В связи с этим целесообразно привести (несмотря на пространное изложение) описание научной концепции уже упоминавшегося перипатетика Адраста, зафиксированное Теоном Смирнским³⁷:

ὁ δὲ περιπατητικὸς Ἀδραστος, γνωριμώτερον περὶ τε ἀρμονίας καὶ συμφωνίας δεξιῶν, φησὶ· καθάπερ τῆς ἐγγραμμάτου φωνῆς καὶ παντὸς τοῦ λόγου ὀλοσχερῆ μὲν καὶ πρῶτα μέρη τὰ τε ῥήματα καὶ ὀνόματα, τούτων δὲ αἱ συλλαβαί, αὐταὶ δ' ἐκ γραμμάτων, τὰ δὲ γράμματα φωναὶ πρῶται εἰσι καὶ στοιχειώδεις καὶ ἀδιαίρετοι καὶ ἐλάχισται — καὶ γὰρ συνίσταται ὁ λόγος ἐκ πρώτων γραμμάτων καὶ εἰς ἔσχατα ταῦτα ἀναλύεται, — οὕτως καὶ τῆς ἐμμελοῦς καὶ ἡρμοσμένης φωνῆς καὶ παντὸς τοῦ μέλους ὀλοσχερῆ μὲν μέρη τὰ λεγόμενα συστήματα, τετράχορδα καὶ πεντάχορδα καὶ ὀκτάχορδα· ταῦτα δὲ ἐστὶν ἐκ διαστημάτων, τὰ δὲ διαστήματα ἐκ φθόγγων, οἵτινες πάλιν φωναὶ εἰσι πρῶται καὶ ἀδιαίρετοι καὶ στοιχειώδεις, ἐξ ὧν πρῶτων συνίσταται τὸ πᾶν μέλος καὶ εἰς ἃ ἔσχατα ἀναλύεται.

Перипатетик же Адраст, рассказывая более известное о гармонии и симфонии, говорит [следующее]. Подобно тому как на письме и при всякой речи важные и главные части — глаголы и существительные, а [после] них — слоги, а эти [слоги состоят] из букв, а буквы — суть начальные звуки, неделимые и наименьшие элементы (ибо речь образуется из начальных букв и расчленяется на эти наименьшие [элементы]), так и при мелодическом и гармоническом звучании и в любом мелосе важные [части] — так называемые системы: тетра хорды, пента хорды, окта хорды. Они состоят из интервалов, интервалы — из фтонгов, которые, опять-таки, являются начальными звуками, неделимыми и основными элементами, из которых образуется всякий мелос и на которые наименьшие [частицы] он расчленяется.

Все это, вместе взятое, не дает повода предполагать отсутствие компетентности автора «Περὶ ὕψους» в области музыки, если, конечно, он жил в I в. Поэтому причину указанных терминологических казусов следует искать в другом.

³⁶ См.: Frank E. Plato und die sogenannten und Pythagoreer. Ein Kapitel aus der Geschichte des griechischen Geistes. Halle, 1923. S. 167–172.

³⁷ Theoni Smyrnaei. Op. cit. P. 49.

Знакомство с такими лексемами как αἱ μεταβολαὶ τῶν ἤχων и ὁ κύριος φθόγγος, невозможными для античной науки, вызывает ассоциации с памятниками, созданными на много столетий позже, чем ныне предполагаемое время жизни автора «Περὶ ἤφους», – с сочинениями византийских авторов. Но прежде, чем представить непосредственные терминологические параллели, придется напомнить некоторые особенности византийской музыкальной жизни, которые имеют самое непосредственное отношение к изучаемой проблеме.

Факты говорят о том, что *musica practica* и *musica speculativa* являлись обособленными, почти несоединяющимися сферами.

Первая звучала на богослужениях в церквях, сопровождая религиозные шествия на улицах, во время государственных и общественных мероприятий, проходивших во дворцах, ипподроме и на площадях. Ее можно было услышать также в частных домах, где она была неотъемлемой частью многочисленных житейских событий людей самых различных сословий, от рождения вплоть до погребения. Этот музыкальный мир Византии состоял из песнопений целого ряда жанров, от исключительно религиозных до откровенно светских (а среди них было много «бифункциональных» песнопений, исполнявшихся как в храмах, так и вне их). К *musica practica* примыкала «своя» теория музыки, основная задача которой состояла в обслуживании всего звучащего музыкального калейдоскопа. Она сводилась в основном к анализу нотной системы и навыков певческого дела, т.е. целиком была направлена на осмысление живой музыкальной практики. Именно к этой теории музыки приобщались будущие певчие. Ею занимались и творцы песнопений – мелурги (среди них были такие выдающиеся мастера, составившие славу и гордость византийской музыки: Иоанн Глика, Иоанн Кукузель, Иоанн Ласкарис, Мануил Хрисаф и многие другие³⁸).

В отличие от нее, целью *musica speculativa* было нечто иное – анализ акустических параметров звуковых феноменов, где объектом познания являлись различные звуковые явления как таковые, от самых простейших до наиболее сложных: музыкальный звук, весь конгломерат разнообразнейших интервалов, звуковые системы и т.д. Методология подобных акустических исследований требовала активного использования математического аппарата, а образцом служила античная наука, заложившая фундамент музыкальной акустики как научной дисциплины. И нет ничего удивительного в том, что в этих византийских источниках сплошь и рядом встречаются выдержки из античных авторов, от пифагорейцев до Клавдия Птолемея. Поэтому занятия *musica speculativa* стали уделом не музыкантов-практиков, а *virorum doctorum*. Наследие многих известных византийских ученых и философов – от Михаила Пселла до Георгия Пахимера до Иоанна Педиасма – показывает, что все они в той или иной степени отдали дань *musica speculativa*.

В результате, в поздней Византии сложилась такая ситуация, при которой сосуществовали два почти не соприкасающихся направления в науке о музыке: одно было всецело занято «прикладными» проблемами певческого дела, а другое сосредоточилось на абстрагированном изучении звуковых форм, в большинстве случаев повторяя установки античной теории музыки, которые уже не отражали явления живой музыкальной практики, поскольку художественное мышление с течением времени радикально изменилось.

Правда, сохранились отдельные свидетельства, показывающие, что предпринимались попытки соединить эти два разнонаправленных течения. И самым

³⁸ Подробнее об этом см.: Герцман Е. Византийское музыкознание. С. 156–175; *Он же*. К загадкам наследия протопсалта Иоанна Глики // ВВ. 1995. Т. 56. С. 215–227.

ярким из них безусловно является трактат Мануила Вриенния, жившего, судя по всему, во времена Михаила Палеолога. Действительно, в его пространном сочинении «Ἀρμονικά» изредка можно встретить сочетание теоретических положений, обсуждавшихся как в *musica practica*, так и в *musica speculativa*. Самым наглядным примером тому является фрагмент его трактата (Ш, 4), посвященный попытке рассматривать античную и византийскую тональные системы как единое целое. Как известно, в первой тональные плоскости именовались τόνοι (наряду с другими терминами), а во второй, наполненные конкретным ладовым содержанием, они назывались ἤχοι. Вот этот замечательный образец музыкально-теоретической эклектики, сводящий в единую смысловую плоскость звуковысотные нормы музыкального мышления совершенно различных исторических эпох – античной и средневековой (несмотря на свое «однообразие», он приводится целиком, чтобы было ясно, что речь идет не о случайном или частном сопоставлении, а о с и с т е м е)³⁹:

Ἔστιν οὖν πρῶτον μὲν καὶ ὀξύτατον εἶδος τῆς μελωδίας, ὃ ἐπέχει τὸν ὑπερμικρολύδιον τόνον· καλεῖται δὲ τοῦτο κοινῶς ὑπὸ τῶν μελοποιῶν ἤχος πρῶτος. δεῦτερον δέ, ὃ ἐπέχει τὸν μικρολύδιον τόνον· καλεῖται δὲ καὶ τοῦτο κοινῶς ὑπὸ τῶν μελοποιῶν ἤχος δεῦτερος. τρίτον δέ, ὃ ἐπέχει τὸν λύδιον τόνον· καλεῖται δὲ καὶ τοῦτο κοινῶς ὑπὸ τῶν μελοποιῶν ἤχος τρίτος. τέταρτον δέ, ὃ ἐπέχει τὸν φρύγιον τόνον· καλεῖται δὲ καὶ τοῦτο κοινῶς ὑπὸ τῶν μελοποιῶν ἤχος τέταρτος. πέμπτον δέ, ὃ ἐπέχει τὸν δῶριον τόνον· καλεῖται δὲ καὶ τοῦτο κοινῶς ὑπὸ τῶν μελοποιῶν ἤχος πλάγιος πρῶτος. ἕκτον δέ, ὃ ἐπέχει τὸν ὑπολύδιον τόνον· καλεῖται δὲ καὶ τοῦτο κοινῶς ὑπὸ τῶν μελοποιῶν ἤχος πλάγιος δεῦτερος. ἑβδομον ὃ ἐπέχει τὸν ὑποφρύγιον τόνον· καλεῖται δὲ καὶ τοῦτο κοινῶς ὑπὸ τῶν μελοποιῶν ἤχος βαρῦς. διὰ τί δὲ οὐκ ἐκλήθη τὸ εἶδος τοῦτο τῆς μελωδίας ὑπὸ τῶν μελοποιῶν ἤχος πλάγιος τρίτος, καθ' ὃν λόγον καὶ τὰ πρὸ αὐτοῦ δύο εἶδη, ἀλλ' ἤχος βαρῦς, ἐν τοῖς ἔπειτα λέξομεν. ὄγδοον δέ, ὃ ἐπέχει τὸν ὑποδῶριον τόνον· καλεῖται δὲ καὶ τοῦτο κοινῶς ὑπὸ τῶν μελοποιῶν ἤχος πλάγιος τέταρτος. τῶν οὖν εἰρημένων ὀκτῶ τῆς μελωδίας εἰδῶν ἦτοι ἤχων ἕκαστον ἀπὸ τῆς ἐαυτοῦ μέσης ἀρξάμενον εἰ μὲν ἐπὶ τὸ ὀξύτερον

Итак, первый и самый высокий вид мелодии тот, который занимает гипермиксолидийскую тональность; но он обычно создателями песнопений называется первым гласом. Второй же – тот, который занимает миксолидийскую тональность и творцами песнопений он называется вторым гласом. Третий же – тот, который занимает лидийскую тональность и создателями песнопений он обычно называется третьим гласом. Четвертый же – тот, который занимает фригийскую тональность, но творцами песнопений он обычно называется четвертым гласом. Пятый же – тот, который занимает дорийскую тональность, а создателями песнопений он обычно называется первым плагальным гласом. Шестой же – тот, который занимает гиполидийскую тональность, а творцами песнопений он называется вторым плагальным гласом. Седьмой же – тот, который занимает гипофригийскую тональность, а творцами песнопений он обычно называется низким гласом. Отчего этот вид мелодии не назван сочинителями песнопений третьим плагальным гласом в соответствии с исчислением, которым [названы] до него два вида

³⁹ Текст приводится по изд.: ΜΑΝΟΥΗΛ ΒΡΥΕΝΝΙΟΥ ΑΡΜΟΝΙΚΑ. The Harmonics of Manuel Briennius / Edited with Translation, Notes, Introduction, and Index of Words by G.H. Jonker. Groningen, 1970.

χωρεῖ, ἐξ ἀνάγκης ἐπὶ τὴν ἑαυτοῦ νήτην γενόμενον ἴσεται, εἰ δὲ ἐπὶ τὸ βαρύτερον, ἐπὶ τὴν προσλαμβανομένην.

[мелодии], а низким гласом, мы скажем в дальнейшем. Восьмой же [вид мелодии] – тот, который занимает гиподорийскую тональность, а создателями песнопений он обычно называется четвертым плагальным гласом. Среди указанных восьми видов мелодии или гласов, каждый, начинаясь от своей меры, если он следует вверх, то, завершаясь, поднимается до своей нэты; если же [он следует] в более низкую [сторону, то достигает] просламбаноменоса.

Итак, совершенно ясно, что отождествление тоналностей и гласов обязательно приводит и к отождествлению терминов: τόνος становится синонимом ἦχος. Необходимо отметить, что Мануил Вриенний – не единственный византийский автор, решившийся на совмещенное описание античной и средневековой тоналных систем. Почти то же самое можно обнаружить и во второй части известного сочинения Георгия Пахимера Σύνταγμα τῶν τεσσάρων μαθημάτων ἀριθμητικῆς, μουσικῆς, γεωμετρίας καὶ ἀστρονομίας, носящей в некоторых рукописях заглавие Περί ἀρμονικῆς ἤγουν περὶ μουσικῆς⁴⁰:

ὁ ὀξύτατος⁴¹ δὲ πάντων ὑπερμικsolύδιος κέκληται, ὃ καὶ ἦχος πρῶτος ὑπὸ τῶν μελοποιῶν λέγεται, ὃ δὲ μικsolύδιος δεύτερος, λύδιος δὲ ὁ τρίτος, ὃ δὲ τέταρτος φρύγιος, ὃ δῶριος δὲ πλάγιος πρῶτος, ὃ ὑπολύδιος πλάγιος δεύτερος, ὃ ὑποφρύγιος βαρῦς, ὃ δὲ ὑποδῶριος, πλάγιος τέταρτος.

Самая же высокая из всех [тоналностей] называлась гипермиксолидийской, которая создателями песнопений именуется первым гласом; миксолидийская же – вторым, лидийская – третьим, фригийская – четвертым, дорийская – первым плагальным, гиподорийская – вторым плагальным, гипофригийская – низким, а гиподорийская – плагальным четвертым.

Не следует думать, что таким отождествлением двух различных тоналных систем занимались только те, кто работал в сфере musica speculativa. Теоретики musica practica также не остались в стороне от этих веяний эпохи. Так, например, в знаменитом трактате Ἀγιολογίης, содержащемся в рукописи, которую ныне датируют первой половиной XIV в., – Codex Parisinus Ancien fonds grec 360 (fol. 216–237) – также присутствуют параллели между античными и средневековыми тоналными системами⁴². Аналогичное описание встречается и в трактате иеромонаха Гавриила (очевидно, первая половина XV в.) «Περὶ τῶν ἐν τῇ ψαλτικῇ σημαδίων καὶ φωνῶν καὶ τῆς τούτων ἐτυμολογίας»⁴³. Таким образом, речь идет не о случайном явлении, а о ярко заявившей о себе тенденции.

Оставляя в стороне сложные музыкально-теоретические проблемы соединения тоналных систем различных исторических эпох (это тема особого обсу-

⁴⁰ Tannery P. Quadrivium de Georges Pachymere / Texte révisé et établi par E. Stéphanou. Città del Vaticano, 1940. P. 146.

⁴¹ Scilicet τόνος.

⁴² The Hagiopolites. A Byzantine Treatise on Musical Theory / Preliminary Edition by Jørgen Raasted. Copenhagen, 1983 (Cahiers de l'Institut du Moyen-Âge Grec et Latin). P. 13, 39.

⁴³ Gabriel Hieromonachos. Abhandlung über den Kirchengesang / Hrsg. Ch. Hannick, G. Wolfram. Wien, 1985 (Corpus scriptorum de re musica. Vol. I). S. 74–75.

ждения), обратим внимание на то, что в приведенных выше фрагментах из Георгия Пахимера и Мануила Вриенния присутствует и античная, и византийская специальная терминология – *τόνος* и *ἦχος*⁴⁴. Более того, понятия, определяющиеся этими терминами, рассматриваются как полностью идентичные. А отсюда – один шаг до взаимозаменяемости античного *τόνος* на византийский *ἦχος*. Поэтому, если античные авторы описывали только *ἡ μεταβολὴ τῶν τόνων*, то византийские ученые, трудившиеся в сфере *musica speculativa*, с полным основанием могли теперь писать и о *ἡ μεταβολὴ τῶν ἡχῶν*, поскольку все говорит о том, что в соответствующей научной среде они оценивались как термины, определяющие однозначные объекты.

Византийский след подтверждается также и в *ὁ κύριος φθόγγος*. Для того, чтобы убедиться в этом, достаточно только вспомнить *κύριοι* и *πλάγιοι ἦχοι* (основные и плаговые гласы), лежавшие в основе византийской ладотональной системы. Здесь нужно было приложить лишь небольшое «усилие», чтобы начальное слово одного терминологического образования (*κύριος ἦχος*) присоединилось к другому (*φθόγγος*) и по образу и подобию «основного гласа» возник «основной звук» (*κύριος φθόγγος*).

В результате получается, что недопустимые с точки зрения античной науки термины *ἡ μεταβολὴ τῶν ἡχῶν* и *ὁ κύριος φθόγγος*, представляющие собой своеобразное смещение древнегреческой и византийской специальной музыкально-теоретической лексики, могли оказаться следствием вполне конкретных тенденций, ярко выраженных в поздневизантийской *musica speculativa*⁴⁵.

Конечно, основательный знаток этой дисциплины не мог бы себе позволить подобные терминологические образования. Фундаментальные работы Георгия Пахимера и Мануила Вриенния убедительно подтверждают это. В них невозможно обнаружить подобного терминологического винегрета. Но это ведь вершины византийской *musica speculativa*. Вместе с тем не следует забывать, что в поздней Византии связи между предметами квадривиума были не столь крепки как в античности. Это сказывается не только в уровне познаний многих поздневизантийских ученых в сфере *musica disciplina*, но и вообще в настоящем разгуле примитивизма, где труды Георгия Пахимера и Мануила Вриенния были скорее исключением из всеобщего стремления к упрощениям. Вспомним, хотя бы, что знания в этой области такого видного представителя византийской научной элиты как Михаил Пселл не выходят за рамки пересказа самых популярных положений, сопровождающихся не только сжа-

⁴⁴ В памятниках *musica practica* термин *τόνος* в таких описаниях отсутствует, так как в византийском певческом деле, в отличие от античной теории музыки, он стал обозначать не тональность, а нотный знак, выражающий мелодическое движение на конкретный интервал (см.: Haas M. *Byzantinische und slavische Notationen*. Köln, 1973. S. 2.7–2.10; Герцман Е. Византийское музыкознание. С. 222–232). Но это не меняет сути дела, поскольку даже без термина *τόνος* в этих источниках дается сопоставительное описание двух систем. А в памятниках *musica speculativa* такое описание сопровождается и терминологическими заимствованиями.

⁴⁵ Если я прав, то оставленное мною без перевода выражение в первом из приведенных фрагментов «Περὶ ὕψους» (§ 39,2) – *ταῖς τῶν ἡχῶν μεταβολαῖς* – нужно переводить «при модуляции гласов». Вообще необходимо отметить, что многие опубликованные переводы этого выражения не соответствуют музыкально-теоретической сути терминов: «by their variations in sound» (*Classical Literary Criticism...* / Translated with an Introduction by T.S. Dorsch // Penguin Books Pty Ltd. Baltimore, 1965. P. 150); «üben durch den Wechsel der Töne» (*Pseudo-Longinos. Vom Erhabenen. Griechisch und Deutsch. Von R. Brandt. Berlin, 1966. S. 105*; «al loro vario modularsi» (*Anonimo. Il Sublime, a cura di G. Guidorizzi. Milano, 1991. P. 121–123*); «модуляцией тонов» (пер. М.Е. Сергеевко, см.: *Античные теории языка и стиля. СПб., 1996*. С. 249; в этом издании «Περὶ ὕψους» приписывается еще Дионисию Галикарнасскому; см.: Там же. С. 6); «благодаря смене звучания» (*О возвышенном / Пер., ст. и примеч. Н.А. Чистяковой. М., 1994*. С. 70).

тым, но и до предела упрощенным изложением материала⁴⁶. Вспомним также, что для обозначения «симфонных» интервалов, превышающих октаву, некоторые византийские авторы вместо точных древнегреческих определений τὸ διὰ πασῶν καὶ διὰ τεσσάρων (октава и кварта = ундецима) и τὸ διὰ πασῶν καὶ διὰ πέντε (октава и квинта = дуодецима) стали использовать упрощенные терминологические «слепки» с δις διὰ πασῶν (двойная октава). В результате появились δις διὰ τεσσάρων (двойная кварта) и δις διὰ πέντε (двойная квинта), не отражающие действительных интервальных величин⁴⁷. А Иоанн Педиасм, полностью выхолащивая собственно музыкальное содержание из звукорядных последовательностей, представляет их лишь как сумму математически выраженных интервалов, не задумываясь над тем, что невозможно существование ряда, в акустической конструкции которого тоны даны отдельно от полутонов⁴⁸.

Разве в такой ситуации не создается почва для того, чтобы создатель «Περὶ ὕψους», безусловно далекий от musica speculativa (об этом свидетельствует весь текст его сочинения), следуя популярным в свое время тенденциям, подобно другим своим коллегам, не совсем удачно смешал античные и современные ему термины и тем самым обнаружил время, в которое он жил?

Упомянутая в «Περὶ ὕψους» *парафония* также свидетельствует в пользу византийского автора. В самом деле, как мы уже убедились, для античной науки *параφωνία* являлась чем-то неопределенным и мало известным. В византийской же musica speculativa этим термином обозначались такие интервалы как квинта и дуодецима⁴⁹. Один же из них еще со времен Дионисия Галикарнасского (De verborum compositione, 58) рассматривался как некий «интервальный объем» разговорной речи: διαλέχτου μὲν οὖν μέλος ἐνὶ μετρεῖται διαστήματι τῷ λεγομένῳ διὰ πέντε⁵⁰ («Итак, звучание разговорной речи измеряется интервалом, называемым квинтой»). Поэтому вполне естественно именно для византийского писателя сравнивать перифразу, как прием ораторского искусства, с музыкально-теоретической категорией – *парафонией*. Ведь для античного автора последняя оставалась либо terra incognita, либо в его времена к ней относили те интервальные образования (по Гауденцию – *тритон* и *дитон*), которые по существовавшим воззрениям по своему звучанию не могли быть сопоставлены с разговорной речью.

Таким образом, проанализированные фрагменты свидетельствуют о том, что они могли быть написаны лишь в поздневизантийскую эпоху. Безусловно, на основании лишь приведенных соображений рано делать окончательные выводы о времени создания «Περὶ ὕψους». Дальнейшее изучение проблемы покажет насколько они справедливы. Однако в заключении статьи я хочу обратить внимание на некоторые детали, не связанные с «музыкальными» фрагментами источника, но, судя по всему, не противоречащие его византийскому происхождению.

Тот, кто знакомится с трактатом, не может не отметить подозрительно частое употребление в тексте сочинения ἡ Δία или μὰ Δία. Такие повторы созда-

⁴⁶ См.: Герцман Е. Музыкально-теоретические знания Михаила Пселла // ВВ. 1993. Т. 54. С. 75–80.

⁴⁷ См.: Герцман Е. Терминологические парадоксы византийской «musica theorica» // ВВ. 1990. Т. 51. С. 183–192.

⁴⁸ Герцман Е. Музыкальная культура поздней Византии // Культура Византии. Т. III: XIII – первая половина XV в. М., 1991. С. 544–545.

⁴⁹ «καὶ τὰ παραφωνα οἶον τὸ διὰ πέντε καὶ τὸ διὰ πασῶν καὶ διὰ πέντε» (Manuel Briennius, Op. cit. P. 100).

⁵⁰ Dionysii Halicarnasei Opuscula / Ed. H. Usener, L. Rademacher. Vol. II. Lipsiae 1904. P. 40.

ют впечатление, что автор словно стремится убедить читателя в своем «языческом менталитете», постоянно напоминая об этом столь примитивным образом. Действительно, в небольшом по размерам сочинении, клятвы с именем Зевса повторяются 14 раз (иногда даже дважды в течение одного краткого параграфа). Для сравнения не помню, что в объемном трактате Клавдия Птолемея «Гармоники» подобные выражения встречаются лишь трижды: по одному в каждой книге⁵¹ (!), а в уцелевшей IV книге Филодема «О музыке» (близкой к «Περὶ ἤψους» не только по эстетической направленности своего содержания, но и временем предполагаемого создания первоисточника) – всего один раз⁵². А это говорит о том, что для культурной среды начала нашей эры и, в том числе, для сообщества ученых того периода, любители показной набожности – явление крайне непопулярное. Поэтому нельзя исключить подозрения, что автор переусердствовал в своем стремлении создать впечатление «истинного язычника».

Нельзя забывать также и о том, что ни в одном (!) античном и средневековом источнике трактат не упоминается. И это уже само по себе не может не настораживать. Учитывая же «византийский след», трудно отвергнуть вполне допустимое предположение о том, что столь неопределенная рукописная рубрика о принадлежности трактата Διονυσίου ἢ Λογγίνου могла быть вписана специально для того, чтобы еще больше запутать читателя и увести его в сторону от подлинного создателя сочинения. Высказывалось даже предположение, что причиной появления столь странной рубрики было нечто иное: писцу настолько понравилось сочинение, что, желая привлечь к нему внимание читателей, он написал два имени, способные вызывать в памяти ассоциации со знаменитыми античными авторами и тем самым способствовать распространению сочинения⁵³. Хотя сам автор этой гипотезы искренне верит в античное происхождение «Περὶ ἤψους» и несмотря на всю наивность самого предположения, в ракурсе излагаемого материала такое допущение приобретает вполне реальные черты. В самом деле, если трактат действительно создавался как подделка «под античность», то его автору нужно было поступить именно таким образом. Причем, было достаточно рискованно приписать его конкретным известным авторам. В ситуации же некоторой неопределенности – «Дионисий или Лонгин» – возникала не только «таинственность», но и, одновременно, достигалась большая правдоподобность.

Существует еще одно знаменательное обстоятельство. Как уже упоминалось, первый известный в настоящее время список «Περὶ ἤψους» содержится в Codex Parisinus 2036. Но он представляет собой лишь добавление к этой рукописи и дается в самом ее заключении. Все предыдущие 178 листов отведены изложению псевдо-аристотелевских «Προβλήματα»⁵⁴ – известной фальсификации, которая долгое время выдавалась за подлинное сочинение Аристотеля. Хотя в настоящее время принято считать, что эта энциклопедия создана в среде последователей Аристотеля и, возможно, в III в. до н.э., но ни у кого не вызывает сомнений, что она дошла до нас в типично византийской форме «вопросо-ответника» (Διὰ τὴ ... – ἢ ἄτι ...) – в форме, которая не была характерна для произве-

⁵¹ *Ptolemaei Harmonica* I 7, II 9, III 3 // *Ptolemaei*. Op. cit. S. 18, 60, 93.

⁵² *Philodemi De musica* XXII 21 // *Philodemus*. Über die Musik IV Buch / Text, Übersetzung und Kommentar von A.J. Neubecker. Napoli, 1986. S. 68.

⁵³ Чистякова Н.А. Трактат «О возвышенном», его автор, время и содержание // О возвышенном. С. 98.

⁵⁴ *Omont H. Inventaire sommaire des manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale. Second partie. Ancien fonds grec. P., 1888. P. 182.*

дений созданных в античности⁵⁵. Таким образом, «Περὶ ὕψους» находится в одном кодексе с такой византийской обработкой, и это обстоятельство также нельзя исключать из истории появления сочинения Псевдо-Лонгина.

Как оказывается, в этой истории еще немало загадочного. Действительно, рано или поздно, все же нужно будет понять причину того, что ни в одном античном и раннесредневековом источнике не упоминается «Περὶ ὕψους». Встречающиеся изредка объяснения этого весьма важного факта не выдерживают никакой критики. Например, утверждается, что сочинение, посвященное никому неизвестному Терентиану, хранилось в качестве фамильного раритета в его семье и поэтому оставалось неизвестным широкой публике⁵⁶, или что форма комментариев ὑλόμνημα не предполагала распространения⁵⁷. Если бы это действительно было так, то до нас не дошло бы абсолютное большинство сочинений римских поэтов, посвященных самым различным людям, и мы были бы лишены многих трактатов, написанных как ὑλόμνηματα (том числе и цитировавшееся выше ὑλόμνημα Порфирия).

А разве не следует выяснить причины столь продолжительного временного разрыва между самой ранней рукописью X в. – Codex Parisinus 2036 – и остальными десятками, выполненными в XV–XVI вв.: Codex Marcianus 522 (до 1548 г.), Codex Parisinus 2960 (1491 г.), Codex Parisinus 985, Codex Laurentianus XXVIII, 30 (оба – XV в.), Codex Vaticanus 285, Codex Vaticanus 194, Codex Vaticanus 1417, Codex Cantabrigiensis KK VI, 34, Codex Ambrosianus B 144 sup. (все – XV–XVI вв.), Codex Parisinus 2974 (XVI в.)? Может быть тайна этого молчания также хранит в себе нечто важное для выяснения подлинного происхождения трактата?

В любом случае, изучение проблем «Περὶ ὕψους» будет продолжаться. И если изложенные здесь наблюдения и соображения окажутся ошибочными, то укрепится уверенность в том, что мы действительно имеем дело с подлинным античным сочинением. Ну, а если хоть что-либо из отмеченного подтвердится, то тогда мы станем на один шаг ближе к истине. Но уже сейчас многие сентенции трактата (начиная от ветхозаветной цитаты и кончая особенностями использования музыкальной терминологии), а также факты его рукописной истории, труднообъяснимые с точки зрения реалий ситуации I в. выглядят вполне естественными, если рассматривать их с точки зрения византийского происхождения памятника.

⁵⁵ Я отдаю себе полный отчет в том, что здесь не место обсуждать объемную и бесконечно сложную проблему содержания псевдо-аристотелевского сочинения, требующую участия специалистов самых различных профилей. Однако не могу не вспомнить то, что уже давно и неоднократно отмечалось в исследовательской литературе: вопросы и ответы, посвященные музыкальной и музыкально-акустической тематике (гл. XI и XIX), нередко представляются весьма странными из-за своего примитивизма (см.: *Stumpf C. Die pseudo-aristotelischen Probleme über Musik // Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Berlin. Philologisch-historische Klasse, III. B., 1897; d' Eichtal E., Reinach Th. Nouvelles observations sur les Problèmes musicaux // Revue des Études grecques. 1900. XIII. P. 18–44; Plutarque. De la musique Περὶ μουσικῆς / Édition critique et explicative par H. Weil, Th. Reinach. P., 1900. passim и др.*). Хотя в некоторых параграфах достаточно точно передается античная традиция (к таким разделам следует отнести и фрагмент, процитированный выше), общее впечатление от музыкально-теоретического содержания этого сочинения остается весьма странным. Особенно удивляет примитивизм, часто граничащий с элементарным невежеством, в сочинении, приписываемом школе, воспитавшей таких поистине выдающихся ученых, как Аристоксен и Теофраст, оставивших яркий след в античной науке о музыке. Уверен, что в связи с «Προβλήματα» науке еще предстоит интересные открытия. Но сейчас речь идет только о форме сочинения, византийское происхождение которого совершенно очевидно.

⁵⁶ *Чистякова Н.А.* Указ. соч. С. 94.

⁵⁷ *Нахов И.М.* Указ. соч. С. 139.