

© 2001 г.

Е.В. Герцман

## БОГОСЛУЖЕБНАЯ МУЗЫКА ОБЩИНЫ ТЕРАПЕВТОВ

Глубокий и искренний приверженец иудаизма, тонкий знаток греческого языка и языческой культуры, мыслитель, оказавший влияние на многих ранних христианских писателей, начиная от Климента Александрийского и кончая загадочным автором *Cogrus Areopagiticum*. Таким предстает перед нашими современниками Филон Александрийский (ок. 25 г. до н.э. – 50 г. н.э.). Действительно, его мировоззрение<sup>1</sup> основывалось на, казалось бы, несовместимых принципах, где абсолютная вера в ценности иудаизма не мешала глубокому проникновению в идеи Платона. Именно эта многогранность наследия Филона и привлекала поздних писателей. Таким образом, еврейский философ оказался в самом центре духовных течений нового бурного времени. Поэтому его свидетельства могут рассматриваться как наиболее объективные, не затуманенные узостью и ортодоксальностью мышления.

Особую важность они приобретают в тех областях знаний, которые в силу целого ряда причин оказались лишенными фактологического материала и, в частности, для истории музыки. В самом деле, эпоха Филона – одна из самых «беззвучных» для нас. Взоры одних языческих писателей его времени, рассказывавших о музыке, были устремлены в далекое прошлое, поскольку именно древнейшее художественное творчество вызывало их искреннее восхищение, тогда как современная музыка рассматривалась как низкопробная и вульгарная, а потому не заслуживающая внимания. Наглядным примером такого подхода к музыке рубежа старой и новой эры может служить хорошо известный трактат «О музыке» (*Περὶ μουσικῆς*), рукопись которого дошла до нас под именем Плутарха Херонейского<sup>2</sup>. На каждой его странице читатель ощущает преклонение перед архаичной музыкой и полное пренебрежение к звучащей в дни жизни автора. Другие языческие писатели того же периода ограничивались тем, что с большей или меньшей точностью и подробностью пересказывали античную теорию музыки, восходящую либо к пифагорейцам (VI–IV вв. до н.э.), либо к одному из крупнейших авторитетов в этой сфере – Аристоксену (вторая половина IV в. до н.э.)<sup>3</sup>. Христианские же новозаветные источники, посвященные событиям той эпохи,

<sup>1</sup> Подробнее см. *Bormann K. Die Ideen und Logoslehre Philons von Alexandria. Diss. Köln, 1955; Brehier E. Philo Iudaicus // Études de philosophie antique. P., 1955. P. 207–214; Daniélou J. Philon D'Alexandrie. P., 1958, и др.*

<sup>2</sup> См. самое основательное из новых изданий этого сочинения: *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.*

<sup>3</sup> Чтобы убедиться в этом, достаточно ознакомиться с рядом специальных музыкально-эстетических и музыкально-теоретических сочинений, созданных в I–II вв.: *Philodemi De Musica // Philodemus. Über die Musik IV Buch. Text, Übersetzung und Kommentar von A.J. Neubecker. Napoli, 1986; Ptolemaei Harmonica // Die Harmonielehre des Klaudios Ptolemaios / Hrsg. von I. Düring. Göteborg, 1930 (Göteborgs Högskolas Årsskrift, 26/1); Theonis Smyrnaei [De musica] // Theonis Smyrnaei philosophi platonici. Expositio rerum mathematicarum ad legendum Platonem utilium / Rec. Ed. Hiller. Lpz, 1878. P. 47–119; Cleonidis Isagoge // Musici scriptores graeci. Recognovit prooemiis et indice instruxit Carolus Janus. Lpz. 1895. P. 167–2–7; Nicomachi Geraseni Hemonikon enchiridion // Ibid. P. 209–282.*

были направлены на освещение поистине глобальных для новой религии тем и проблем. Поэтому их создатели не могли уделять внимание таким побочным деталям жизни, как музыка. В результате получилось так, что сведения о музыкальном быте рубежа старой и новой эры настолько мизерны, что даже самые незначительные из них приобретают решающее значение.

И вот при таком ощущении дефицита фактологического материала о музыке эпохи, оказавшей заметное влияние на дальнейшую судьбу цивилизации, в сочинении Филона «О созерцательной жизни» («Περὶ βίου θεωρητικῆς», § 3, 10, 11) дается яркая и достаточно детальная зарисовка богослужения общины терапевтов, активно сопровождавшегося религиозными песнопениями<sup>4</sup>. Чтобы в полной мере осознать ценность этого свидетельства, вспомним, что (кроме уже указанной объективности Филона) речь идет об одной еврейской общине Египта, представлявшей собой религиозное течение внутри иудаизма. Терапевты, как известно, считали себя врачевателями гораздо более совершенными, чем обычные лекари, ибо они верили, что исцеляют души. Из законов Моисея они признавали не все, но не теряли связи с традиционным иудаизмом. Это была довольно многочисленная группа, искавшая новые формы осмысления мира, места в нем человека и его религии<sup>5</sup>.

Таким образом, музыкальный быт терапевтов был типичным для евреев, живших в странах рассеяния. Поэтому музыкальное оформление их богослужений могло основываться только на традициях, сформировавшихся в среде александрийской общины. Ведь главная задача богослужебной музыки заключается в том, чтобы способствовать созданию особого эмоционального состояния, когда молитва, обращенная к Всевышнему, идет из глубин души. Без абсолютной искренности этого просто невозможно достичь. Поэтому религиозные песнопения призваны создать особую атмосферу, воздействующую на самые высокие чувства и, одновременно, служащую некой преградой для лжи и лицемерия. С такой задачей может справиться только та музыка, интонации которой близки и понятны молящимся. Лишь они в состоянии проникнуть в наиболее сокровенные уголки сознания, поскольку знакомы с раннего детства и сопровождают человека на протяжении всей его жизни, становясь неотъемлемой частью отчего дома и национального окружения. Богослужебные песнопения терапевтов также не могли не вытекать из традиционного музыкального быта евреев, живших в Египте во времена Филона. И здесь не играют никакой роли отступления верований терапевтов от ортодоксального иудаизма. Ведь в свидетельстве Филона нас больше всего будет интересовать не содержание распеваемых текстов, в которые терапевты, возможно, вкладывали свое понимание Мессии, а лишь впечатления современника о самой музыке, о способах ее исполнения. А как известно, живая музыка, возникшая в недрах художественного мышления народа, является важным носителем национальных традиций.

Согласно Филону, в домах терапевтов, да и в молельном доме существовала особая комната, где никогда не ели и не пили. В ее стенах была сосредоточена духовная деятельность общины. Здесь произносились предписания Закона, боговдохновенные изречения пророков и пелись гимны, т.е. совершалось все то, что укрепляет разум и облагораживает душу. Как можно понять по тексту Филона, учредители коммуны терапевтов изложили основные принципы жизни и важнейшие религиозные воззрения в стихотворной форме. Для лучшего запоминания терапевты распевали их, потому что издавна известно, насколько лучше и ярче врезаются в память людей поющие слова.

<sup>4</sup> Я работал с текстом издания: Philonis Judaei Opera omnia ad librorum optimorum fidem edita. T. V. Lipsiae, 1888. К сожалению, более поздняя публикация текста этого трактата в VI томе последнего издания сочинений Филона (Philonis Alexandrini Opera / Ed. L. Cohn, P. Wendland. V. 1–VII. Berolini, 1896–1926) осталась для меня недоступной.

<sup>5</sup> Ее основные воззрения представлены в кн.: *Елизарова М.М.* Община терапевтов (Из истории есеевского общественно-религиозного движения I в. н.э.). М., 1972.

В связи с этим вспомним, что в древней Греции даже существовал особый песенный жанр – "ном" (νόμος – букв. «закон»). В одном из трактатов, созданных в школе Аристотеля приблизительно в III в. до н.э., рассказывается о том, как люди «прежде чем научиться грамоте, пели свои законы, чтобы не забывать [их]» («...ἐπίστασθαι γράμματα ἤδον τοὺς νόμους, ὅπως μὴ ἐπιλάθωται» – Pseudo-Aristotelis Problemata XIX.28<sup>6</sup>). Песня, напеваемая с раннего детства, дает возможность самым тщательным образом освоить распеваемый текст, который помимо воли и сознания запоминается на всю жизнь. Каждое воспоминание о полюбившейся мелодии или ее «мысленное пропевание» сразу же влечет за собой восстановление в памяти и слов песни. Так на протяжении всей жизни систематически осуществляется повторение. Положенный на музыку текст закона становится постоянным спутником человека.

Плутарх (Лус. 4) также утверждал, что музыкально-поэтическое творчество Фалета (VII в. до н.э.) способствовало укреплению законов Ликурга в Спарте, поскольку Фалет перекладывал их на музыку и тем самым способствовал их внедрению в сознание народа:

«...ποιητὴν μὲν δοκοῦντα λυρικῶν μελῶν καὶ πρόσχημα τὴν τέχνην ταύτην πεποιημένον, ἔργῳ δὲ ἄπερ οἱ κράτιστοι τῶν νομοθετῶν διαπραττάμενον. Λόγοι γὰρ ἦσαν αἱ ψῆδαὶ πρὸς εὐπείθειαν καὶ ὁμόνοιαν ἀνακλητικοὶ διὰ μελῶν ἅμα καὶ ῥυθμῶν πολὺ τὸ κόσμιον ἔχόντων καὶ καταστατικόν»<sup>7</sup>.

Значит, основатели общины терапевтов, создавая распеваящийся устав своей общины, не были первооткрывателями, а лишь использовали многовековой опыт предыдущих поколений. Однако последователи первых терапевтов не ограничивались пассивным использованием некогда созданных песнопений подобного рода, но и сами сочиняли аналогичные стихотворно-музыкальные опусы. Филон так рассказывает об этом:

«Ἔστι δὲ αὐτοῖς καὶ συγγραμματα παλαιῶν ἀνδρῶν, οἱ τῆς αἰρέσεως ἀρχηγέται γενόμενοι πολλὰ μνημεῖα τῆς ἀλληγορουμένης ἰδέας ἀπέλιπον, οἷς καθάπερ τισὶν ἀρχετύποις χρώμενοι μιμουνοῦνται τῆς προαιρέσεως τὸν τρόπον. Ὅσα οὐ θεωροῦσι μόνον, ἀλλὰ καὶ ποιοῦσιν ᾄσματα καὶ ὕμνους εἰς θεὸν διὰ παντοίων μέτρων καὶ μελῶν, ἃ ῥυθμοῖς σεμνοτέροις ἀναγκαίως χαράττουσι»<sup>8</sup>.

Отсюда можно предполагать, что религиозные песнопения, распевавшиеся в общине, отличались спокойным и размеренным движением, которое должно было соответствовать важности идей, утверждавшихся в них.

«...слыв создателем лирических мелодий и создав [некое] прикрытие из этого искусства, он в действительности осуществлял то, что [делали] и наилучшие из законодателей. Ибо благодаря одновременно мелодиям и ритмам, отличавшимся благопристойностью и спокойствием, певшиеся слова являлись призывом к послушанию и единомыслию».

«У них существуют сочинения древних мужей, которые, став основателями секты, оставили много памятников с иносказательно выраженными идеями, которыми [здесь] пользуются как некими образцами, подражая их образу поведения. Поэтому [терапевты] не только созерцают, но и с помощью разнообразных стихов и мелодий создают песни и гимны, которые они обязательно запечатлевают в более величественных ритмах».

<sup>6</sup> Musici scriptores graeci... P. 93.

<sup>7</sup> Филологические аспекты всех приводящихся в настоящей статье грекоязычных фрагментов я с большой пользой для себя успел обсудить с Александром Иосифовичем Зайцевым до его кончины.

<sup>8</sup> Philonis Judaici... P. 326.

Заключительный раздел приведенного фрагмента Филона как будто дает повод считать, что некоторые из терапевтов упражнялись в поэтическом либо компози-торском творчестве. Однако следует предостеречь от такого буквального понимания процитированного отрывка. Не берусь судить, как обстояло дело с созданием текстов (этот вопрос должны исследовать специалисты в области истории поэтического искусства), но относительно музыкальной стороны дела здесь все достаточно ясно: популярные мелодии приспособлялись к соответствующим стихам и так зачастую складывались гимны. Конечно, это не исключает того, что в среде терапевтов время от времени могли появляться свои авторы музыки, произведения которых исполнялись общиной. Но факты жизни древнего мира говорят о том, что чаще всего с этой целью использовались уже известные мелодии. Безусловно, в процессе приспособления к новым стихам старая мелодическая линия подвергалась более или менее значительным изменениям. Но таков был самый доступный путь к созданию гимнов для тех, кто не являлся творцом-профессионалом. Следовательно, в среде терапевтов с новыми текстами чаще всего звучали традиционные песнопения, принятые при иудейских богослужениях, либо певческие жанры, звучавшие в быту александрийской еврейской общины. Эту мысль подтверждает еще один раздел из того же сочинения Филона, повествующий о разнообразных формах музицирования на собраниях терапевтов.

Филон рассказывает, как после тщательного и подробного обсуждения проблем Священного Писания, когда уже все члены общины получили глубокое удовлетворение от детального изучения затронутых тем, предстоятель:

«...ὁ ἀναστὰς ὕμνον ᾄδει πεποιημένον εἰς τὸν θεόν, ἢ καινὸν αὐτὸς πεποιηκώς, ἢ ἀρχαῖόν τινα τῶν πάσαι ποιητῶν· μέτρα γὰρ καὶ μέλη καταλελοίπασιν πολλὰ ἐπῶν, τριμέτρων, προσοδίων ὕμνων, παρασπονδείων, παραβωμίων, στασίμων χορικῶν, στροφαῖς πολυστρόφοις εὐ διαμετρημένων. Μεθ' οὗ καὶ οἱ ἄλλοι κατὰ τάξεις ἐν κόσμῳ προσήκουσι, πάντων κατὰ πολλὴν ἡσυχίαν ἀκροωμένων, πλην ὅποτε τὰ ἀκροτελεύτια καὶ ἐφύμια ᾄδειν δεοί· τότε γὰρ ἐξηχοῦσι πάντες τε καὶ παῖσαι»<sup>9</sup>.

«...поднимаясь поет гимн, созданный в честь Бога, – либо новый, сочиненный им самим, либо какой-нибудь старинный древних авторов. Ибо [терапевты] сохранили многие стихи и мелоды эпических поэм, триметров, просодических гимнов, песнопений для жертвенных возлияний, песнопений, поющих у алтаря, хоровых стасимов, с хорошо выверенными модулирующими переходами<sup>10</sup>. После него<sup>11</sup> [поют] по порядку и остальные в установленной последовательности. В то же время все слушают в полной тишине, исключая [случаи], когда нужно петь окончания фраз и припевы<sup>12</sup>. Тогда они вовлекают [в пение] всех мужчин и женщин».

Сомнительно, чтобы предстоятель общины терапевтов был музыкантом-профессионалом, и вряд ли можно вести речь о том, что «сочиненный им самим» гимн действительно представлял собой новое музыкально-поэтическое произведение. Музыкальное творчество главы общины, да и остальных ее членов, не следует понимать в современном смысле: как создание совершенно новых и оригинальных интонационно-художественных форм.

<sup>9</sup> Ibid. P. 338.

<sup>10</sup> Если στροφαῖς πολυστρόφοις не является дефектом текста, сложившимся в рукописной традиции сочинения Филона, то это единственный правдоподобный смысл последней фразы данного предложения. см. *Michaelides S. The Music of Ancient Greece. An Encyclopaedia. L., 1978. P. 305–306.*

<sup>11</sup> Т.е. после предстоятеля.

<sup>12</sup> Именно так трактует ἐφύμια словарь «Свиды»: «τὸ ἐπὶ ὕμνῳ ᾄσμα» (*Suidas Lexicon / Ed. A. Adler. Lpz, 1928. P. 84.*)

Знакомясь со свидетельствами Филона, нужно отметить прежде всего разнообразие певческого репертуара, звучавшего в общине терапевтов. Однако, анализируя последний из приведенных фрагментов, будем постоянно помнить, что в греческом тексте Филона жанры еврейской религиозной музыки представлены греческими терминами (об этом, к сожалению, почти всегда забывают). Никто не знает, насколько точно указанные здесь греческие названия соответствуют тем песнопениям, которые действительно практиковались в общине терапевтов. Поэтому, обсуждая текст александрийского писателя, мы вынуждены говорить о явлениях древнегреческой музыки, подразумевая при этом, что терапевты использовали особые певческие разновидности жанров иудейского богослужения.

Как мы видели, после перечисления поэтических жанров (эпических поэм и триметров) Филон упоминает просодии, представлявшие собой хоровые песнопения с инструментальным сопровождением. По словам Полидевка Юлия (Πολυδεύκης Ἰούλιος), вошедшего в историю античной культуры под именем Поллукса (II в.), «и Платон называет просодиями песни в сопровождении кифары» («καὶ γὰρ Πλάτων... τὰς πρὸς κιθάραν ᾠδὰς προσῳδίας καλεῖν» – Pollucis «Onomasticon» IV 64<sup>13</sup>). А земляк Филона Гесихий Александрийский (V в.) пишет, что «просодия – это песня в сопровождении инструмента» («προσῳδία· μετ' ὄργανον ᾠδή» Hesychii «Lexicon»<sup>14</sup>). У язычников древней Греции «просодическим мелосом» именовалась хоровая песнь торжественного и серьезного характера, исполнявшаяся под аккомпанементом авлоса. Чаще всего она звучала во время праздничных религиозных процессий и особенно при приближении к храму или алтарю. В одном псевдопрокловом источнике<sup>15</sup> утверждается, что жанр просодии получил свое наименование от глагола πρόσκειμι – («подходить», «приближаться») в сочетании с глаголом ᾄδωμι – «петься», так как просодия звучала тогда:

«...ἐπειδὴν προσίασι τοῖς βωμοῖς ἢ ναοῖς· καὶ ἐν τῷ προσίεναι, ἥδετο πρὸς αὐλόν· ὁ δὲ κυρίως ὕμνος πρὸς κιθάραν ἥδετο ἐστῶτων» (Pseudo-Procli. «Chrestomatheia» 10<sup>16</sup>).

«...когда [поющие] подходят к алтарям и храмам, и при подходе [к ним] она пелась в сопровождении авлоса; во время же остановок [шестивия] собственно же гимн пелся в сопровождении кифары».

Конечно, толкование, предлагаемое Псевдо-Проклом, этимологически неверно, так как προσῳδός означает звучание «согласованное с песней» (πρὸς + ᾠδή). Однако благодаря пространной ошибочной трактовке мы узнаем детали исполнения древней просодии.

Совершенно очевидно, что под греческим термином προσῳδός ὕμνος Филон Александрийский подразумевал какое-то иудейское песнопение, пока остающееся для нас неизвестным.

Словообразование παρασπονδεῖον, переведенное мною как «песнопение для торжественных возлияний», не встречается в специальной «музыковедческой» грекоязычной литературе. Зато часто употребляется слово σπονδεῖον, первоначально обозначавшее вазу, из которой осуществлялись возлияния при жертвоприношениях. А так как этот обряд сопровождался игрой на авлосе, то с течением времени словом σπονδεῖον стали обозначать особый инструментальный жанр – авлосовую композицию, звучавшую во время жертвенных возлияний (σπονδεῖον αὐλήμα). Затем появилась и соответствующая музыка для кифары. Так, другой земляк Филона, Афиней (160–230 гг.) из Накратиды, также расположенной в Египте, сообщает, что первым сыграл на кифаре «спондеический мелос» некий Дион из Хиоса (Deipnosophistae XIV

<sup>13</sup> Pollucis Onomasticon / Ed. E. Bethe. Lpz. 1900 (Lexicographi Graeci. IX). P. 187.

<sup>14</sup> Hesychii Lexicon / Ed. M. Schmidt. Jena, 1858–1868.

<sup>15</sup> См. Bentler R. [Proklos]. Neuplatoniker // RE. Bd 45. 1957. Col. 207.

<sup>16</sup> Hephestionis Alexandrini Enchiridion / Ed. Th. Gaisford. Accedunt Terentianus Maurus De syllabis et metris et Procli Chrestomatheia grammatica. T. I. Oxonii, 1855. P. 348.

638 А, § 42)<sup>17</sup>, о котором больше ничего не известно. И наконец, после значительного периода развития инструментальной *спондеической* музыки появился одноименный вокальный жанр.

Значит, *спондеическое* – это песнопение, связанное этимологически с языческим ритуалом жертвоприношения. Но какой жанр соответствовал ему у терапевтов? Может быть Филон потому и использовал слово с приставкой *παρά*, поскольку не знал, каким образом точно передать по-гречески наименование соответствующего иудейского обрядового песнопения? *Παρασπονδαῖον* же может пониматься как «похожее на спондей». Предположительно, в данном случае Филон сообщал о песнопении, выполнявшем в описываемом им обряде функцию, близкую к той, какую *спондеический мелос* выполнял в языческих ритуальных возлияниях. Это, кажется, единственная информация, которую можно извлечь из термина *παρασπονδαῖον*.

Столь же мало можно почерпнуть и из названия *παράψαλλον*, переведенного мною как «песнопение, поющее у алтаря». Скорее всего здесь также имелся в виду некий певческий жанр, аналогичный тому, который исполнялся язычниками перед алтарем.

Анализируя процитированный фрагмент Филона, сталкиваешься с серьезной проблемой, когда речь заходит о хоровых *стасимах*. Общеизвестно, что *τὸ στάσιον* – песнь хора в древнегреческой трагедии, исполняемая на оркестре после *парода* (*πάροδος*). При знакомстве с этим материалом прежде всего возникает мысль о том, что такой *стасим* трудно и даже невозможно сопоставить с каким-либо жанром религиозного пения вообще: слишком несовместимы задачи театральной музыки и богослужбной. И вместе с тем Филон упоминает именно театральные хоровые *стасимы*. Более того, в другом отрывке (он будет приведен ниже) писатель даже называет составные части *стасимов* – *строфы* и *антистрофы*. Следовательно, Филон все же имел в виду музыкально-поэтическую форму, являвшуюся неотъемлемой частью античной трагедии. Можно ли представить себе театральный *стасим* как раздел музыкального оформления богослужения?

При ответе на этот вопрос нужно учитывать два обстоятельства.

Первое из них уже упоминалось, и оно связано с тем, что Филон вынужден был описывать явления иудейской религиозной музыки греческой лексикой. А это, волею-неволею, предполагает такую ситуацию, при которой автор подыскивает в эллинской художественной жизни жанры, хотя бы приблизительно напоминающие соответствующие еврейские песнопения (либо по характеру звучания, либо по форме, либо по функциям, либо по каким-то другим признакам), чтобы потом перенести их названия на богослужбные певческие образы, звучавшие в общине терапевтов. Нетрудно понять, что получаемый при таком поиске результат достаточно приблизителен и условен. Ведь невозможно допустить, чтобы в обеих культурах существовали полностью тождественные жанры, так как каждая из них формировалась в определенных исторических условиях и в конкретной этнической среде, со всеми вытекающими отсюда многочисленными последствиями. Значит, Филон мог сопоставлять столь разные жанры лишь на основе довольно поверхностного сходства и здесь бессмысленно требовать полной адекватности.

Второе обстоятельство, о котором также следует постоянно помнить, связано с тем, что само понятие *стасим* не предполагает какого-то определенного содержания со строго установленными смысловыми границами и точно очерченным эмоциональным ракурсом (что особенно важно для музыки), а только указывает на то, что первоначально, на заре античного театра, эта хоровая песнь исполнялась стоя (*στάσιος*). Следовательно, *стасим* допускает в принципе самое различное содержание. Сохранившиеся драматические образцы древнегреческих авторов дают примеры *стасимов*, в полной мере подтверждающие их широкую смысловую амплитуду. С этой точки зрения ничто не мешает наполнить *стасим* и религиозным содержанием. Вспомним,

<sup>17</sup> Athenaeus. *Deipnosophistae* / Ed. and Trans. Ch. B. Gulick. V. VI. Camb., 1950. P. 442.

что древнейший дифирамб, предшественник трагедии, включавший в себя *стасимы*, некогда являлся культовой песнью, посвященной богу Дионису. Так почему же в другой национальной культуре и в другой религиозно-культурной среде в качестве структуры духовного песнопения не могла использоваться аналогичная форма?

Пусть приверженцам возвышенно-ортодоксальных традиций приведенное сравнение не покажется кощунственным. Речь идет не о сопоставлении объектов поклонения, а лишь о способности музыкально-поэтической формы каждый раз наполняться новым содержанием. Вообще же будущим исследователям религиозной музыки терапевтов еще предстоит выявить тот конкретный жанр, который Филон по-гречески назвал *стасимом*. Возможно, в этом случае нужно будет отталкиваться от того, что прилагательное *στάσιμος* обозначало также нечто равномерное, спокойное и величественное. Представляется, что русское субстантивированное прилагательное «величальная» как нельзя лучше соответствует такому пониманию греческого слова, когда оно обозначает указанное песнопение. В связи с этим обратим внимание и на выражение Филона *ῥυθμὸς σεμνότερος* (см. процитированный фрагмент), также подразумевающее размеренный, величальный характер песнопений терапевтов. Вспомним также, как много «величальных», запечатленных в Ветхом Завете, звучало в еврейской религиозной жизни.

Но все сказанное – только предположение. Детальное изучение этой проблемы – дело будущего. Как бы там ни было, текст Филона повествует о четырех различных музыкальных жанрах, исполнявшихся в общине терапевтов.

Интересен и заключительный раздел обсуждаемого фрагмента Филона, где сообщается, что вся община в полном молчании слушала поющих, внимая тексту и напеву. Молчание нарушалось только тогда, когда хор повторял заключительные фразы (*τὰ ἀκροτελεύτια*) сольного пения, поддерживая певца и демонстрируя тем самым единство запевалы и всей общины.

Таковы были, по описанию Филона, музыкальные особенности первых, исключительно богослужебных часов собрания терапевтов, когда главной целью было поклонение Всевышнему и познание Его Закона. Затем все отправлялись на трапезу.

Продолжая свое повествование, Филон сообщает:

«Μετὰ δὲ τὸ δεῖπνον τὴν ἱεράν  
ἀγοῦσι παννυχίδα. Ἄγεται δὲ ἡ  
παννυχὶς τὸν τρόπον τοῦτον.  
Ἀίστανται πάντες ἄνθρωποι, καὶ κατὰ  
μέσον τὸ συμπόσιον δύο γίνονται τὸ  
πρῶτον χοροὶ ὁ μὲν ἀνδρῶν, ὁ δὲ  
γυναικῶν. Ἡγεμῶν δὲ καὶ ἕξαρχος  
αἰρεῖται καθ' ἑκάτερον ἐντιμώτατός τε  
καὶ ἐμμελέστατος. Εἶτα ᾄδουσι  
πεποιημένους εἰς τὸν θεὸν ὕμνους  
πολλοὺς μέτροις καὶ μέλεσι, τῇ μὲν  
συνηχοῦντες τῇ δὲ καὶ ἀντιφῶνις  
ἀρμονίαις ἐπιχειρονοοῦντες καὶ  
ἐπορχοῦμενοι, καὶ ἐπιθειάζοντες τότε  
μὲν τὰ προσόδια, τότε δὲ τὰ στάσιμα,  
στροφὰς τε τὰς ἐν χρεῖα καὶ  
ἀντιστρόφους ποιοῦμενοι. Εἶτα ὅταν  
ἑκάτερος τῶν ἀνδρῶν ἰδίᾳ καὶ τῶν

«После трапезы они совершают все-  
нощную. Всенощная же проводится та-  
ким образом. Они встают все вместе и  
прежде всего в центре собрания обра-  
зуется два хоровода: один – из мужчин,  
а другой – из женщин. От каждого [из  
хороводов] выбирается самый уважае-  
мый и внимательный руководитель и  
запевала. Затем, жестикулируя руками,  
танцуя и призывая Бога, они поют  
гимны в честь Бога, созданные из  
многих стихов и мелодий, соединяя  
[свои голоса] то в антифоны, то в со-  
звучия<sup>18</sup>. Иногда они вдохновляются  
просодиями, а иногда *стасимами*, созда-  
вая при необходимости строфы и анти-  
строфы. Потом, когда каждый из [хо-  
роводов] мужчин и женщин наслаждался

<sup>18</sup> Переводя *ἀντίφωνον* в плоскость современных музыкальных понятий, можно считать, что здесь подразумевалась *октава* (διὰ πασῶν): «τὸ ...ἀντίφωνον σύμφωνόν ἐστι διὰ πασῶν» – Pseudo-Aristotelis «Problemata» XIX 39 // *Musici scriptores graeci...* P. 100. Сложнее обстоит дело с таким популярным термином как *ἀρμονία*, поскольку известные его музыкально-теоретические значения (лад, тональность, строй,

γυναικῶν ἰδίᾳ καθ' ἑαυτὸν ἔστιαθῆ, καθάπερ ἐν ταῖς βακχεῖαις ἀκράτου σπᾶσαντες τοῦ θεοφιλοῦς ἀναμίγνυται, καὶ γίνονται χορὸς εἰς ἐξ ἀμφοῦν, μίμημα τοῦ πάλαι συστάντος κατὰ τὴν ἐρυθρὰν θάλασσαν, ἕνεκα τῶν θαυματουρηθέντων ἐκεῖ».

собственным и противоположным [звучанием], они, словно вовлеченные в вакханалии неумеренного блаженства, объединяются и из двух получается [один] хоровод, наподобие того, который возник в древности у Красного моря вследствие происшедшего там чуда.

Такие свидетельства поистине бесценны. Мы узнаем, что выбор запевалы и руководителя хора никак не был связан с его вокальными и вообще музыкальными способностями. Его просто выбирали из наиболее почитаемых членов общины. В этом нет ничего удивительного, так как для подлинно религиозных людей решающее значение тогда имел не художественный уровень исполнения, а его искренность. Не последнюю роль здесь играло также убеждение в том, что песнь, обращенную к Богу, должны петь уста праведного человека. Поэтому и выбор падал на самых «уважаемых и добросовестных», а обладали ли они певческими голосами или музыкальным слухом – было делом второстепенным.

Благодаря Филону мы узнаем также, что даже на рубеже старой и новой эры танец все еще занимал значительное место в жизни иудейского общества. Ведь многовековое развитие художественной практики в древнем мире предполагало совместное сосуществование поэзии, музыки и танца. На протяжении длительного исторического времени художественный образ создавался совместно средствами трех искусств: музыка мелодизировала стихи, благодаря чему они могли распеваться, а танец иллюстрировал их или движениями подчеркивал важнейшие смысловые и кульминационные эпизоды и, возможно, сюжетные перипетии содержания<sup>19</sup>. Издавна благородный танец свидетельствовал не только о красоте и здоровье тела человека, но и олицетворял высокий нравственный дух. Однако деградация древних обществ не могла не коснуться и танца: он отошел от своих возвышенных форм, превратившись в позорное зрелище в театрах. Должно быть, в религиозных общинах Ближнего Востока мог использоваться только тот танец, который сохранил благородство своих движений и соответствовал хорошим вкусам. Терапевты не должны были быть в этом отношении исключением, поскольку любая другая разновидность танца диссонировала бы с атмосферой религиозных собраний и нравственным духом, царившим на них.

Древнейшие традиции культуры, бытовавшие в общине, проявлялись не только в танце, но и в популярном для многих ранних цивилизаций разделении на два хора.

По словам Филона Александрийского, образцом для пения терапевтов являлся хор, пропевший свою знаменитую песнь у Черного моря, когда евреи под предводительством Моисея совершали свой исторический исход из египетского плена (Исх. 15). Безусловно, терапевты и их современники уже не могли знать этого древнейшего напева. Но в их сознании тот хор и его звучание ассоциировались с неким идеальным хороводом, самым тесным образом связанным с судьбой народа и с его преклонением перед Богом-спасителем. Поэтому он и оценивался как образец прославления Всевышнего. Что же касается музыкального воплощения древней песни, исполнявшейся некогда Моисеем, Мариами и другими их соплеменниками в Египетской пустыне, то люди каждой новой эпохи представляли себе ее интонации по-разному, в зависимости от особенностей художественного мышления своего времени.

звучающая последовательность, система, стиль и т.д.) не вписываются в контекст данного места Филона. Вряд ли также целесообразно толковать ἀρμονία в комментируемом параграфе как синоним ἀντίφωνον (ἀρμονία в значении *октавы* см. Nicomachi Geraseni Harmonikon enchiridion // Ibid. P. 253–254, 264). Поэтому не оставалось ничего другого как перевести ἀρμονία в общем смысле – «созвучие».

<sup>19</sup> Подробнее об этом см. Герцман Е. Музыка древней Греции и Рима. СПб., 1995. С. 120–131.



Филон так описывает пение терапевтов, подражавших тому знаменитому хору:

«Τούτῳ μάλιστα ἀπεικονισθεῖς ὁ τῶν θεραπευτῶν καὶ θεραπευτρίδων, μέλεσιν ἀντήχοις καὶ ἀντιφώνοις πρὸς ζαρὴν ἤχον τῶν ἀνδρῶν ὁ γυναικῶν ὀξύς ἀνακρινάμενος, ἐναρμόνιον συμφωνίαν ἀποτελεῖ καὶ μουσικὴν ὄντως»<sup>20</sup>.

«[Хор] терапевтов, мужчин и женщин, весьма подражая тому [древнему хору]<sup>21</sup>, создает прекрасную гармонию и подлинную музыку, выстраивая в мелодических ответах<sup>22</sup> и октавных противопоставлениях<sup>23</sup> высокое звучание женщин с низким звучанием мужчин».

Всю ночь терапевты пели и танцевали, находясь в прекрасном одухотворенном состоянии. При наступлении же утра они обращали свои взоры на восток, откуда восходило солнце. Простирая руки к небу, они молились о ниспослании благоденствия.

Как мы видим, музицирование занимало важное место в богослужениях терапевтов. Конечно, они – лишь одна из многих общин, существовавших в то время на Ближнем Востоке. Но есть серьезные основания предполагать, что если бы до нас дошли аналогичные свидетельства о других братствах, то и в них была бы отражена столь же значительная роль музыки. Ее активное распространение в повсеместно возникающих религиозных объединениях связано с несколькими причинами.

Во-первых, все они существовали как ответвления иудаизма, в богослужениях которого музыке отводилось значительное место. Вся его многовековая драматическая история проходила под звуки песнопений и инструментов. Его важнейшие религиозные обряды буквально насыщены музыкой. Поэтому вполне естественно, что и в течениях, зарождавшихся в лоне иудаизма, такая традиция не могла не сохраниться. Во-вторых, и это важнее всего, большинство новых школ иудаизма возникло, среди многих прочих причин, и как духовный протест против жестокостей мира. Он и способствовал появлению идеи о Боге-Мессии, призванном спасти людей. Такие нравственно-религиозные чаяния создавали торжественно-тревожный фон, предвещающий Его приход. Музыка же содействовала формированию особой одухотворенной атмосферы, связанной с психологической напряженностью, когда красота и очищение действуют совместно. Поэтому не только терапевты, но и все близкие им по духу общины должны были уделять значительное внимание музыкальному сопровождению обрядов.

Песнопение возвышало и облагораживало. Человек, певший гимн в честь Бога, словно становился ближе к нему, поскольку в этот момент он был глубоко убежден, что Всевышний слышит его. Благодаря же такой вере в нем крепла надежда, что он не может быть не замечен грядущим Мессией. А человек, слушающий такой гимн, не только соперничал его поэтически-музыкальным образам, но и эмоционально усваивал идеи, проповедовавшиеся в общине и провозглашавшиеся в звучащем гимне.

Так музыка становилась важнейшим средством внутриобщинных контактов. Наряду с религиозными идеями она выполняла роль надежного стержня, объединявшего единомышленников. И раннехристианская община также не могла отказаться от столь эффективного средства сплочения. В противном случае она лишилась бы давнего и

<sup>20</sup> Philonis Judaei... P. 339–340.

<sup>21</sup> Филон пишет:

«... ἐθροισιῶντες ἄνδρες ὁμοῦ καὶ γυναῖκες, εἰς γενόμενοι χορὸς, τοὺς εὐχαριστηρίους ὕμνους εἰς τὸν σωτῆρα θεὸν ἦδον, ἐξάρχοντος τοῖς μὲν ἀνδράσι Μωσῆος τοῦ προφήτου, ταῖς δὲ γυναῖξι Μαρῖαμ τῆς προφήτιδος» (Philoni Judaei. P. 339).

<sup>22</sup> Очевидно, ἀντήχος нужно связать с более ясным по музыкальному смыслу ἀντήχημα, которое, как и филоновское прилагательное, восходит к глаголу ἀντήχῃω (откликаться); ἀντήχημα подразумевала некое ответное звучание, а в акустическом плане – резонанс (см. Pseudo-Aristotelis «Problemata» XIX 24 // Musici scriptores graeci... P. 91–92. Подробнее об этом см. Герцман Е. Античная музыкальная акустика о резонансе // Gordon Athol Anderson. In memoriam. Teil I. [= Wissenschaftliche Abhandlungen Bd IXL/1]. Henry – Ottawa – Binnigen, 1984. С. 205–210).

<sup>23</sup> См. прим. 18.

проверенного помощника, а жизнь христианских общин, да и само богослужение, оказались бы менее привлекательными для массы людей, ищущих новые формы верований<sup>24</sup>. Один из самых основательных историков раннего христианства Евсевий Кесарийский (ок. 260–340 гг.), знакомясь с религиозными воззрениями терапевтов по описанию Филона, из-за общности музыкального оформления богослужений даже склонен был отождествлять их с ранними христианами. По его словам (ЦИ. II. 17.66–68), и в христианских общинах

«...ὡς ἐνὸς μετὰ ῥυθμοῦ κοσμίως ἐπιψάλλοντος, οἱ λοιποὶ καθ' ἡσυχίαν ἀκροώμενοι, τῶν ὕμνων τὰ ἀκροτέλευτα συνεξηχοῦσιν»<sup>25</sup>.

«...когда один ритмично [и] стройно запева<sup>26</sup>, то остальные слушают молча, а одновременно [с ним] поют [только] заключительные фразы».

Отмеченная Евсевием Кессарийским музыкальная общность в богослужениях терапевтов и ранних христиан вполне естественна. Возвышенная музыка являлась источником многих духовных переживаний. Не случайно ранние историки христианства, критически относившиеся ко всяким предшествующим верованиям, сочувственно отмечали увлеченность терапевтов музыкой. Возможно, здесь их объединяла не только форма пения, о которой упоминает Евсевий Кессарийский, но и отсутствие инструментального сопровождения. Действительно, в своем описании Филон ни разу не обмолвился о каком-либо инструменте, задействованном в обширном музыкальном оформлении богослужений терапевтов. Не исключено, что апологеты христианства высоко оценивали и эту особенность их обихода (хотя многие ранние ближневосточные христианские общины далеко не сразу отказались от инструментов, связанных с языческим культом). Вполне возможно, что отказ терапевтов от музыкального инструментария являлся одним из признаков отхода от традиционного иудаизма, где на протяжении длительного времени им отводилась важная роль при богослужениях. И в этом отношении терапевты предвосхитили некоторые черты христианства.

#### LITURGICAL MUSIC OF THE COMMUNITY OF ΘΕΡΑΠΕΥΤΑΙ

*E.V. Gerzman*

The article deals with the liturgical music in use in the community which is denoted as θεραπεῦται. Their approach toward the use of music was typical of the Jews of the diaspora. During their services members of the Community used to sing and even dance. Some terms used in the sources, e.g. παρασπονδεῖον and στάσιμος were of pagan origin, however, filled with a new content. Liturgical music was one of the most important means of contact in the community. The refusal of the θεραπεῦται to use musical instruments during their assemblies marks a certain progress toward the Christian usage.