**Музыкально-философские системы античного мира**

Если богослужебное пение есть результат исполнения Закона, данного Богом, то музыка есть результат следования закону естества, или закону природы, тварному закону. Богослужебное пение звучит там, где исполняется Закон Божий, а музыка звучит там, где исполняется закон природный. Но ведь как бы ни была извращена природа преступлением человека, все равно она есть творение Божие и, познавая ее, человек может познать и Бога. «Ибо что можно знать о Боге, явно для них, потому что Бог явил им; ибо невидимое Его, вечная сила Его и Божество, от создания мира чрез рассматривание творений видимы, так что они безответны. Но как они, познавши Бога, не прославили Его, как Бога, и не возблагодарили, но осуетились в умствованиях своих, и омрачилось несмысленное их сердце ... то и предал их Бог в похотях сердец их нечистоте» (Рим. 1. 19-24). В этих словах апостола Павла таится ключ к пониманию сущности путей всей дохристианской музыки.

Музыка чревата богопознанием или, другими словами, на пути музыки есть потенциальная возможность познать Бога, но возможность эта не могла быть реализована в мире до воплощения Господа нашего Иисуса Христа в силу поврежденности человеческого сознания грехом. И тем не менее, возможности эти необходимо учитывать, так как, реализовавшись в богослужебном пении Нового Завета, они сделались его неотъемлемой частью, в силу чего понимание самого новозаветного пения будет неполным, если возможности эти останутся вне поля зрения.

Конкретное проявление этих возможностей можно обнаружить в музыкально -теоретических и музыкально-философских системах Древней Греции. Создание этих систем не является заслугой исключительно древнегреческой культуры, ибо корни их уходят в глубокую древность и фундаментом их служат музыкальная практика и музыкальные воззрения древневосточных цивилизаций. Греческие же философы возвели на этом фундаменте грандиозное здание античного учения о музыке, синтезировавшего в себе все достижения музыкальной мысли древнего мира.

Музыкальный закон есть прежде всего закон материальный, и проявляется он в виде определенного физического порядка, воплощенного в иерархии музыкальных тонов, складывающихся в музыкальный звукоряд. Осмысление этого закона, или порядка, приписывается Пифагору, долгое время обучавшемуся на Востоке и многие из своих знаний вынесшему из тайных святилищ древнеегипетских храмов. Суть этого закона сводится к осознанию связи между высотой звука, длиной звучащей струны и определенным числом, из чего вытекает возможность математического исчисления звукового интервала через выражение его посредством деления струны, например: октава с делениями 2:1, квинта — 3:2, кварта — 4:3 и т.д. Эти пропорции одинаково присущи как звучащей струне, так и строению космоса, отчего музыкальный порядок, будучи тождественен космическому мироустройству, проявляется в особой «мировой музыке»— Musica mundana.

Мировая музыка возникает вследствие того, что движущиеся планеты издают звуки при трении об эфир, а так как орбиты отдельных планет соответствуют длине струн, образующих консонирующее созвучие, то и вращение небесных тел порождает гармонию сфер. Однако эта небесная сферическая гармония, или музыка, изначально недоступна человеческому уху и физическому восприятию, ибо ее можно воспринимать только духовно через интеллектуальное созерцание. Эта концепция является, очевидно, слабым отголоском памяти об ангельском пении, отдаленным и сильно извращенным представлением о нем. Разумное пение бесплотных умов, прославляющих бога, подменено здесь звучанием, производимым пусть и огромными, но бездушными космическими телами. И все же концепция эта содержит определенную долю истины, заключающуюся хотя бы уже в том, что признается само наличие некоего небесного звучания, являющегося проявлением высшего порядка, недоступного для физического восприятия.

За Musica mundana, по учению пифагорейцев, в космической-иерархии следует Musica humana, или человеческая музыка, ибо человеческому существу также присуща гармония, отражающая равновесие противоположных жизненных сил. Гармония есть здоровье, болезнь же есть дисгармония, отсутствие консонантности. Отсюда беспрецедентное значение музыки для жизни человека в учении Пифагора. Так, Ямвлих сообщает: «Пифагор установил воспитание при помощи музыки, откуда происходит врачевание человеческих нравов и страстей и восстанавливается гармония душевных способностей. Он предписывал и устанавливал своим знакомым так называемое музыкальное устроение или понуждение, придумывая чудесным образом смешение тех или иных мелодий, при помощи которых легко обращал и поворачивал к противоположному состоянию страсти души. И когда его ученики отходили вечером ко сну, он освобождал их от дневной смуты и гула в ушах, очищал взволнованное умственное состояние и приуготовлял в них безмолвие тем или другим специальным пением и мелодическими приемами, получаемыми от лиры или голоса. Себе же самому этот муж сочинял и доставлял подобные вещи уже не так, через инструмент или голос, но, пользуясь неким несказанным и недомыслимым божеством, вонзал ум в воздушные симфонии мира, слушал и понимал универсальную гармонию и созвучие сфер, создавшее полнейшую, чем у смертных, и более насыщенную песнь при помощи движения и круговращения. Орошенный как бы этим и ставший совершенным, он замышлял передавать своим ученикам образы этого, подражая, насколько возможно, инструментами и простым голосом». Таким образом, третий вид музыки — музыка инструментальная, или Musica instrumentalis, есть лишь образ и подобие высшей музыки Musica mundana. И хотя божественная чистота числа в земной слышимой музыке не может получить полного телесного воплощения, все же звуки инструмента способны приводить душу в состояние гармонии, готовой в свою очередь воспринять гармонию небесную, ибо подобное воздействует на подобное и может быть воздействуемо подобным.

Это приведение души в единение с небесной гармонией и составляет суть катарсиса, или очищения. Катарсис, представляющий собою очищение сознания от всего случайного, преходящего, не консонантного и обретение состояния высшей гармонии, есть одно из центральных понятий древнегреческого учения о музыке вообще и пифагорейского учения в частности. Однако в практике учеников Пифагора катарсис достигался не одной только музыкой, но действием целой аскетической системы, в которой катарсическая природа музыки сочеталась с постом, молитвой и гаданиями, ибо, как свидетельствует Ямвлих, «из наук пифагорейцы более всего почитали музыку, медицину и мантику (искусство гадания )». Если медицина дарует гармонию тела, а гадание, или мантика, стремится привести человека в гармонию с внешними обстоятельствами, с его судьбой, то музыка дарует гармонию самой душе.

Из признания подобного влияния музыки на душу человека напрашивается вывод, что структурно разные мелодии обладают различным этическим воздействием на сознание. Это положение, являющееся содержанием следующего исторического этапа развития музыки, получило название учения об этосе. Впервые греки услышали об этом учении от афинянина Дамона, который был учителем музыки Перикла и Сократа. Полное же развитие и системность учение об этосе обрело в произведениях Платона.

Если учение Пифагора носило эзотерический характер и цель музыки для пифагорейцев заключалась в достижении катарсиса отдельными избранными и посвященными учениками, то целью музыки по Платону являлось воспитание идеального гражданина идеального государства, мыслящегося как подражание космическому целому, как воплощение космоса с его вечными и непреложными законами в государственной, гражданской и личной жизни. Музыка и гимнастика представляли собою основные проявления этого воспитания, причем музыка мыслилась как «гимнастика души», воспитывающая человека твердого, непоколебимого и четко организованного, точь-в-точь так, как организовано движение небесных светил. Такое отношение к музыке характерно для всей древнегреческой культуры. Граждане Аркадии, например, обучались музыке в обязательном порядке до 30-летнего возраста; в Спарте, Фивах и Афинах каждый должен был обучаться игре на авлосе, а участие в хоре было важнейшей обязанностью любого молодого грека.

Но так как различные музыкальные структуры оказывают различные воздействия на душу человека, то естественно, что среди этих структур могут быть выявлены более подходящие, менее подходящие и вообще не подходящие для воспитания. Различение или познание пользы и вреда музыкальных структур и является сутью учения об этосе. Так, из ладов у греков наиболее возвышенным, мужественным и нравственно совершенным почитался дорийский лад. Интересно отметить свидетельство Климента Александрийского, сообщающего, что «у евреев господствует дорийский лад». На преобладание дорийского лада в ветхозаветном пении указывают также упоминаемые труды 3. Идельсона. Фригийский лад почитался греками возбуждающим и пригодным для войны, лидийский — женственным, изнеживающим и расслабляющим, а потому непригодным для воспитания свободного человека. Соответственно каждому из других ладов приписывалось свойственное лишь ему одному этическое содержание и воздействие. Этической оценке подлежали не только лады и ритмы, но и инструменты.

Так, Пифагор, употребляя лиру, «считал флейту чем-то распущенным, напыщенным и недостойным для звучания у свободного человека». Платон почитал инструментом, развращающим нравы, авлос. Вообще же Платон, проводящий учение об этосе наиболее последовательно и жестко, допускал в своем идеальном государстве употребление только двух ладов: дорийского — в мирное время, фригийского — во время войны. Отсюда напрашивается вывод о необходимости строгого духовного контроля над живой музыкальной практикой. Поющие и играющие на инструментах не должны следовать свободному полету вдохновения и своеволия, но руководствоваться соображениями духовной пользы, отбрасывать все развращающее, излишне возбуждающее и изнеживающее и придерживаться лишь того, что очищает, возвышает и приводит в гармонию, а это возможно только при наличии канона или свода специальных канонических правил.

Подлинно духовное, нравственное искусство должно быть каноничным. Образцом такого канонического искусства для Платона являлось искусство египетское. «Искони, по-видимому, было египтянами признано то положение, что в государствах у молодых людей должно войти в привычку занятие прекрасными телодвижениями и прекрасными песнями (гимнастика и музыка). Установив, что именно является таким, египтяне выставляют образцы напоказ в святилищах, и вводить нововведения вопреки образцам, вымышлять что-либо иное, не отечественное, не было позволено — ни живописцам, никому другому. То же и во всем, что касается мусического искусства. Так что произведения живописи или ваяния, сделанные там десять тысяч лет назад, ничем не прекраснее и ничем не безобразнее нынешних творений». Такая стабильность обеспечивалась в музыке с помощью древнеегипетского принципа «нома»— мелодической модели, строго закрепленной за определенной ситуацией и канонически утвержденной. Именно каноничность позволяет сохранить верность изначальному образу прекрасного и удержать музыку на духовно нравственной высоте, что имеет государственное значение, ибо нравственное состояние музыки есть показатель нравственного состояния государства.

Однако живая музыкальная практика античного мира не смогла удержаться на высоте этих духовных требований. Жажда наслаждения и острых переживаний оказалась сильнее стремления к духовному совершенству, и, сломав все канонические границы, музыкальное искусство перешло в следующую стадию своего существования — в стадию эстетическую. Отныне целью музыки стало не слияние с высшей гармонией, не воспитание мужественного гражданина, а некое особое наслаждение, называемое эстетическим наслаждением.

По словам Аристотеля, музыка есть «заполнение нашего досуга», и служит она «интеллектуальным развлечением свободно рожденных людей». Теперь нет ничего недозволенного, и любое средство, способное доставить наслаждение или острое переживание, допускается даже в том случае, если имеет на душу развращающее и пагубное воздействие. Вообще же рассмотрение воздействия на душу того или иного музыкального средства просто снимается, и наслаждение остается единственным критерием музыкальной истины. Именно в это время в, употребление входят самые утонченные и изнеженные лады, кроме диатонического наклонения вводятся хроматическое и энгармоническое наклонения, расцветает виртуозная инструментальная игра, появляются великие артисты-виртуозы, находящие при игре на инструментах все новые и новые поразительные эффекты (ярким представителем этих артистов являлся император Нерон), организуются грандиозные музыкальные соревнования и т.д. Сосуществование извращенной утонченности и интеллектуализма с площадной грубостью, экзотических мелодий тайных восточных культов с песенками требующих «хлеба и зрелищ»— таков диапазон музыки конца античного мира, музыки Римской империи перед пришествием Христа, музыки, духовно нравственный уровень которой являлся показателем духовно нравственного уровня государства и мира, ее породившего. Это глубочайшее падение и забвение Бога есть логически неотвратимое завершение пути музыки.

Путь музыки не может привести к Богу, и даже, когда, по видимости, музыка приближает сознание человека к богопознанию, как бы показывая ему небесную гармонию, числовую пропорциональность звукоряда или стройный космический порядок, через «рассматривание которого видимо невидимое Его, вечная сила Его и Божество»— даже тогда, познавши Бога, человек не прославляет Его как Бога, но начинает обожать сам этот космический порядок, число или гармонию, то есть поклоняться и служить твари вместо Творца, теряя ощущение того, как «страшно впасть в руку Бога Живого», и забывая о том, что «Бог любит до ревности». Музыка не в состоянии вывести сознание человека из этого состояния космизма или «замкнутости на космосе», она не в состоянии по истине прославить Бога, ибо прославление Бога есть начало богослужебного пения и конец музыки.

Античная музыка, олицетворяющая собою всю музыку древнего мира, прошла через все четыре этапа своего развития: через магический этап с полумифической фигурой Орфея, усмирявшего игрой на лире адские силы; через мистический этап, когда природа магического экстаза сменилась пифагорейским очищением или катарсисом; через этап этический, этап распознания этической природы музыкальных структур; и, наконец, через этап эстетический, когда музыкальное вдохновение обрело безграничную свободу выражения.

Таким образом, к моменту Рождества Христова музыка исчерпала все свои принципиальные возможности и прошла полный цикл своего развития. Время музыки окончилось так же, как окончилось время ветхозаветного богослужебного пения. После Воплощения Господа нашего Иисуса Христа музыка может иметь место только там, где люди еще не пришли ко Христу, не знают о Нем и живут как бы в дохристианские времена или там, где люди в какой-то степени отступили от Христа, где евангельская полнота почитается недостаточной и ведется поиск чего-то еще, дополняющего ее, или же там, где вообще отрицается сам факт Воплощения Христова. Однако если учесть, что потенциальные возможности богопознания музыки, связанные с мистическим гармоническим катарсисом и с учением об этосе, были реализованы в новозаветном богослужебном пении и в преображенном виде сделались его составной частью, то ясно, что на долю музыки после пришествия Христа остаются лишь магическо-экстатическое и эстетическое проявления ее. Это положение подтверждается всем дальнейшим ходом истории музыки. Именно магическая и эстетическая стороны музыки являются постоянным соблазном для христианского сознания, и именно на эти пути экстатичности и эстетизма готово бывает порой соскользнуть богослужебное пение, и именно поэтому для нас так важно знать, где находятся исторические истоки этих соблазнов.