

Е. В. Герцман

ТИМН У ИСТОКОВ НОВОГО ЗАВЕТА



Е. В. Герцман

Гимн у истоков Нового Завета

Беседы о музыкальной жизни
ранних христианских общин

2057.75



Москва
"Музыка"
1996

Ц 314.11 + Ц 313(0) + Ц 310
ББК 85.31
Г 41

СОДЕРЖАНИЕ

Издание выпущено при поддержке
Министерства культуры Российской Федерации

Герцман Е. В.

41 Гимн у истоков Нового Завета: Беседы о музыкальной жизни ранних христианских общин. — М.: Музыка, 1996. — 288 с., нот.

ISBN 5-7140-0597-X

Книга посвящена изложению истории музыкальной культуры Палестины, Греции и Рима в первые столетия христианства (I—V вв.). В увлекательной форме повествуется о музыкальной жизни ранних христианских общин Средиземноморья и Ближнего Востока.

Адресовано широкому кругу читателей, интересующихся историей культуры, религии и музыки, а также специалистам гуманитарных областей знаний.

4905000000 - 059 Без объявл.
026(01) - 96

ББК 85.31

ISBN 5-7140-0597-X

© Е. В. Герцман, 1996 г.

К читателю	5
Пролог	8
Беседа I. АНГЕЛЬСКАЯ ПРЕЛЮДИЯ	13
Видение Захарии	13
Небесные гимны на земле	18
Пророчество с музыкой	22
Беседа II. ЗАДОЛГО ДО ЕВАНГЕЛИСТОВ	25
У древних стен	25
Песнь Моисея и Мариам	29
Воспоминания о псалмопевце	33
Освящение двух храмов	40
Беседа III. ЧЕТЫРЕ ЕВАНГЕЛЬСКИХ ЭПИЗОДА	49
Въезд в Иерусалим	50
"И, воспев, пошли на гору Елеонскую"	53
Хоровод	57
Погребальная песня	63
Беседа IV. АГАПЫ	69
Письмо Плиния Младшего	69
У терапевтов	76
Триада апостола Павла	86
Духовное жертвоприношение	91
Беседа V. ПЕСНОПЕНИЯ НАД ПУСТЫНЕЙ	97
Святой Антоний и другие	98
Смирение страстей	105
Жизнь с псалмодией	112
Рождение певчего	116

Беседа VI. ГОНЕНИЯ	122
Оргия ненависти	122
Духовная опора	127
Чудо преображения	132
Под сводами катакомб	139
Беседа VII. ЗА ПРЕДЕЛАМИ ХРАМА	148
В труде	149
В частной жизни	154
После Миланского эдикта	156
В спорах с еретиками	158
Уцелевшие реликвии	165
Гимн Святой Троице	178
Беседа VIII. ПРОТИВОСТОЯНИЕ	185
"Не будьте идолопоклонниками..."	185
От нравов к музыке	188
Долой предметы нечестивых обрядов!	192
Труба судьбы	202
Для примирения прошлого и настоящего	210
Беседа IX. ВО ВРЕМЯ БОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТУРГИИ	217
Диалог с Богом	218
Между молитвами	224
Музыка и слово	235
Звуковые потоки	241
Хор	246
"Аллилуия"	249
"Ломаные мелосы"	254
Эпилог	258
Публикации приводящихся в книге христианских и языческих источников	265
Именной указатель	272

Название предлагаемой книги не следует понимать буквально, как рассказ о христианской музыке только I века, когда были созданы канонические евангелия и послания Нового Завета. Нам будут интересовать исторические свидетельства, которые способны пролить свет на особенности музыкальной жизни христиан первых пяти столетий. Понять музыкальную жизнь той эпохи по одному первому столетию для нас, находящихся от нее на столь громадном историческом удалении, просто невозможно, так как от первого столетия не сохранилось почти никаких конкретных свидетельств, кроме нескольких эпизодических заметок, к тому же не поддающихся однозначному толкованию. От II века их уцелело несколько больше, но не настолько, чтобы на их основе пытаться нарисовать определенную картину. Самые существенные свидетельства дошли до нас из III — V веков. Только собрав весь комплекс данных, разбросанных по памятникам, создававшимся в течение пяти столетий, можно выявить некоторые характерные черты христианской музыки начального периода ее развития.

Не следует забывать, что все эти пять столетий были освещены ярким светом кометы, явившейся в самом начале нашей эры и нашедшей свое отражение в Новом Завете. Христианская музыка этого периода воодушевлялась теми же событиями и идеями и прошла под их непосредственным влиянием. С этой точки зрения пять первых столетий христианской музыки с полным правом могут рассматриваться как музыка, формировавшаяся у истоков Нового Завета.

Всякий историк, пытающийся описать музыкальную жизнь христианских общин той эпохи, стоит перед дилеммой: по какому пути повести своего читателя? Существует два варианта.

Первый из них предполагает непосредственное знакомство с уцелевшими конкретными сведениями и историческими свидетельствами. Преимущества такого пути очевидны, поскольку, вступая на него, читатель приобщается к самому дыханию времени, к показаниям живых людей, слышавших звучащую тогда музыку. Однако при этом он попадает в огромный и бурный океан с разбросанными

по нему и никак не соприкасающимися друг с другом небольшими островками отдельных известных музыкальных событий и фактов. Такое ознакомление с раннехристианской музыкой оставляет читателя один на один со многими загадками. В результате впечатление о целой эпохе истории музыки будет до предела фрагментарным. Из-за того, что не сохранились важнейшие материалы, останутся значительные смысловые лакуны, и связи между событиями окажутся непонятными.

Второй путь предполагает заполнение пробелов возможными или допустимыми обстоятельствами и ситуациями, которые могут служить связующими звеньями между известными событиями. Конечно, такой путь имеет свои недостатки, так как никто не может гарантировать, что предлагаемые "заполнения" в достаточной мере соответствуют действительности. Однако, несмотря на столь серьезную опасность, второй способ изложения все же более плодотворен, поскольку он помогает полнее и живее представить себе то, что должно было происходить в музыке тех времен. Будущие же исследования помогут уточнить, что в предложенной реконструкции справедливо, а что — нет.

Но читатель не должен трактовать сказанное буквально и рассчитывать, что в этой книге он найдет все о раннехристианской музыке. Такую задачу вряд ли когда-нибудь можно будет решить. Краткость, отрывочность и малочисленность уцелевших свидетельств не дают возможности воссоздать всю картину в целом. Здесь будет осуществлена попытка восстановить лишь отдельные фрагменты, чтобы когда-нибудь, под руками более опытных и более талантливых реставраторов, обладающих несравненно более многочисленными сведениями, они смогли превратиться в широкое мозаичное полотно, призванное запечатлеть музыкальную жизнь ранних христиан во всей ее полноте, насколько будут позволять появившиеся к тому времени материалы.

Выбирая для изложения второй способ, я прошу читателя не рассматривать предлагаемые мною реконструкции в качестве художественных очерков, так как эти страницы книги не претендуют на принадлежность к столь высокой категории литературы. Будучи историком музыки, я хорошо понимаю границы своей компетенции и своих возможностей. "Литературные" фрагменты введены в текст только с одной целью: помочь читателю погрузиться в описываемую эпоху, почувствовать отдельные детали той далекой жизни и благодаря этому лучше понять особенности звучавшей тогда музыки, отношение к ней и многие другие подробности, не запечатленные в сохранившихся свидетельствах.

При знакомстве с материалом книги необходимо постоянно помнить, что музыка являлась лишь одной из многочисленных граней жизни раннехристианских общин и, конечно, далеко не главной.

Чтобы лучше осмыслить эту грань, не следует отделять ее от других. Поэтому пусть читатель не сетует, если некоторые страницы покажутся ему не связанными непосредственно с музыкой. Они введены в текст ради воспроизведения более широкого фона, присутствие которого должно помочь более углубленному пониманию музыки.

Кроме того, здесь часто будут приводиться свидетельства ее слушателей. Это важные документы, позволяющие нам проникнуть в ее особенности. К некоторым из них придется обращаться не по одному разу, чтобы с их помощью осветить разные ипостаси звучавшей тогда музыки*.

Должен выразить свою глубочайшую признательность редактору текста Елене Владимировне Гуляевой, взявшей на себя труд подготовить рукопись книги к изданию. Не могу не упомянуть с благодарностью и о Марине Алексеевне Алексеевой, содействие которой способствовало работе.

* Как принято при цитировании античной и средневековой литературы, ссылки на первоисточники снабжены цифрами: римская цифра указывает самые крупные части памятника — книгу, песнь; первая арабская — главу, вторая арабская — параграф, стих. Если присутствуют только арабские цифры, значит подразделение на книги в данном источнике отсутствует. Арабские цифры с латинскими буквами даются для более удобной работы с некоторыми изданиями, ставшими уже классическими, в которые введены аналогичные ориентиры. Абсолютное большинство фрагментов из греко- и латиноязычных источников переведено мною. В остальных же случаях указывается переводчик и соответствующее издание (см. в конце книги "Публикации приводящихся в книге христианских и языческих источников"). При изложении фрагментов Библейского свода, как правило, используется канонический перевод, кроме особо оговоренных мест.

Никто еще не знал, что человечество уже начало новый этап своей истории, новый отсчет своего времени. Никто даже не догадывался, что пробил первый час другой эры. Те, кому суждено было участвовать в ее становлении, оказались в водовороте событий, и им было некогда, а может быть, и невозможно подняться над всем происходящим, чтобы оглянуться назад или посмотреть вперед. А без этого нельзя было осознать великий рубеж (ведь люди способны оценить настоящее лишь тогда, когда оно становится прошлым). Те же, кому не довелось почувствовать дыхание наступавшей эпохи, жили как и прежде, не оглядываясь на прошлое и не всматриваясь в будущее. Большинство людей всегда всецело поглощено собой. Они глухи к поступи истории, заботясь только о дне сегодняшнем. Такие не прислушиваются ни к звучанию окружающего мира, ни к тому, что происходит в них самих. Если же кому-нибудь из них и посчастливилось приобщиться к потоку истории, то лишь потому, что сама судьба выдернула их из житейского прозябания и привела на дорогу, по которой, обливаясь потом и кровью, шествовало будущее.

Так произошло и с неким Симоном Киринаеянином. Его не знал никто, кроме ближайших родственников и соседей, да и сам он никем не интересовался. Для Симона не было большей заботы, чем благоденствие его сыновей — Александра и Руфа. С утра до вечера работая в поле, он верил, что созидает свое счастье и счастье своих детей. И так должно было продолжаться в течение всего времени, отпущенного Симоном на земную жизнь.

Но вот однажды он, как всегда, шел с поля, уставший после работы. Погруженный в свои раздумья, Симон был бесконечно далек от того, что совершалось рядом с ним. Даже выйдя на дорогу, где то и дело грохотали повозки и проносились всадники, он сосредоточенно продолжал размышлять над своими обычными заботами. От этих дум его не смог оторвать и слабый шум шествия, двигавшегося где-то далеко впереди. Симон спешил домой и, несмотря на всю свою задумчивость, быстро шел по хорошо знакомой ему дороге. Расстояние между ним и группой людей, идущих впереди, постепенно сокращалось. Сам того не ведая, он достигал главное событие истории, разделившее весь путь человечества на две грандиозные эры.

Вот Симон уже услышал бряцанье доспехов и оружия, затем медленный и размеренный стук копыт и, наконец, еще неразличи-

мый шум голосов. Он поднял голову и увидел группу всадников и пеших людей, нестройно и медленно двигавшихся в том же направлении, в каком шел сам Симон. Люди словно бы не хотели идти, но какая-то неведомая сила вынуждала их продолжать этот угрюмый безрадостный марш.

Поравнявшись с ними, Симон увидел, что это небольшой отряд римских легионеров. Они вели трех людей, каждый из которых тащил на себе тяжеленный, грубо сколоченный деревянный крест. На таких крестах римляне распинали беглых рабов и разбойников. Еврейское религиозное воспитание Симона заставляло его с отвращением относиться к столь изощренному орудию мучительно-медленной казни. Но то же самое воспитание вынуждало его не проявлять открыто своих чувств: эти чужеземцы-римляне могущественны и жестоки, у них сила и власть, и ему, Симоном, не следует вмешиваться не в свое дело. Все в руках Всевышнего. И если Он допускает это, то, значит, здесь заложен какой-то непонятный простому смертному смысл. Нужно принимать жизнь такой, как она есть. Да и кто эти трое, идущие к своей неминуемой смерти? Может быть, они насильники и убийцы? Ведь не случайно именно их хотят распять римляне?

Симон решил отогнать от себя эти мысли, как можно скорее миновать людей, возникших на его пути, и сразу же забыть о них. Медленное движение отряда давало возможность, обогнув осужденных и легионеров, быстро оставить их позади. Опустив взгляд в землю, как будто стыдясь чего-то, Симон ринулся вперед, но тут же почувствовал на своем плече чужую тяжелую руку, властно заставившую его остановиться.

Он поднял глаза и увидел добродушное, ухмыляющееся лицо римлянина. Тот что-то говорил Симоном на своем наречии. Это были непонятные слова, сливавшиеся в ничего не выражающий гул. Симон никогда не понимал этого языка. Чего от него хочет римлянин? Легионер кивнул на одного из обреченных и, жестикулируя, повторил несколько фраз, показавшихся Симоном похожими на карканье вороны. Особенно часто повторялись слова "крукем... крукс...".

Взглянув туда, куда указывал римлянин, Симон увидел человека, согнувшегося под тяжестью креста ниже, чем двое других, приговоренных к распятию. В конце концов Симон понял, что ему предлагают нести крест этого несчастного. Поистине удивительны эти завоеватели мира: прежде чем предать человека мучительной смерти, они не прочь облегчить его последний путь. Но делать нечего, с заносчивыми римлянами лучше не связываться. Симон подошел к осужденному, не глядя на него, взвалил на спину тяжеленный крест и быстро пошел вперед.

Много десятилетий спустя евангелист Марк (15, 21) напишет: "И заставили проходящего некоего Киринаеянина Симона, отца Александра и Руфова, идущего с поля, нести крест Его". С тех пор ничем не примечательный Симон стал известен даже самым отдаленным потомкам.

Так судьба Симона Киринаянина, возвращенного иудейским обществом в согласии с принятыми обычаями и верованиями, оказалась помимо его воли связанной с началом величайшего нравственного и духовного переустройства мира, определившего развитие человечества на века. Конечно, сам Симон, а также его дети Александр и Руф не ощутили на себе благодатного влияния новой религии. Известно, что люди слишком медленно и с большими затруднениями приобщаются к подлинным ценностям. Новую духовную благодать смогли освоить и воспринять лишь дальние потомки Симона. И, может быть, кто-то из них впоследствии, ничего уже не зная о своем далеком пращуре, попытался осмыслить весь духовный путь своего рода, начиная от той случайной встречи на крестном пути к Голгофе.

История музыки также двигалась по своим дорогам от старой к новой эре.

Действительно, музыка живет среди людей, приспособляясь к ним, отражая их обычаи, стремясь соответствовать их вкусам. Впрочем, многое из того, что происходит в человеческом обществе — житейские дрязги и неурядицы, смены властителей и вельможных сановников, борьба за власть и т. д. — не оказывает воздействия на подлинное музыкальное искусство. Музыка продолжает жить по своим прежним канонам. Но когда наступают периоды сотрясения традиционных устоев, когда на первый план выходит пересмотр духовных критериев, музыка не остается в стороне.

В тот момент, когда происходит само событие, определяющее все последующее обновление, музыка остается прежней, сохраняя старые интонации и средства художественной выразительности. Новые веяния словно не затрагивают ее. Она похожа на незыблемую скалу, которую со всех сторон обтекают все новые и новые стремительно несущиеся потоки, неспособные сдвинуть ее с места. И тогда может показаться, что пути музыки не связаны непосредственно с развитием человеческого общества, что здесь действуют несколько иные законы, а преобразования проходят только в свои особые сроки, никак не зависящие от событий всеобщей истории.

Таково одно из многих заблуждений, ибо музыка и в этом отношении подобна человечеству, осознающему смысл настоящего лишь по истечении значительного срока. Но проходит время, и она изменяет свой художественный строй, то медленнее, то быстрее следуя за духовными ориентирами эпохи.

Поэтому тот, кто хочет понять перипетии музыкальной истории на извилистых тропах цивилизации, должен останавливать свой взор не только на бурных изменениях музыкального искусства, но и на той эпохе, когда в самой музыке как будто не происходит никаких заметных перемен, а все совершается словно по старым, одобренным традицией рецептам.

То же самое было и при земной жизни Иисуса Христа. Его окружала музыка, издавна сформировавшаяся в иудейском обществе.

Пресвятая Мария пела Ему обычные колыбельные песни, какие пели своим детям тысячи еврейских матерей. В Иерусалимском храме и синагогах, где позже звучали проповеди самого Иисуса, Он слушал старинную еврейскую духовную музыку. Во время Пасхальной Вечери Он вместе со своими учениками пел псалмы, освященные иудейской историей.

Несколько столетий спустя в том памятнике христианской литературы, который получил наименование "Апостольских установлений" (написан, как принято считать, где-то около 375 года), появился параграф: "... у нас теперь нет общения с ними [то есть с иудеями], потому что они заблуждаются..." (Апостольские установления V 17). Так в IV веке церковный документ зафиксировал давно свершившийся факт: пути двух великих религий разошлись. Поэтому уже не могло быть никакого религиозного общения между иудеями и христианами.

Но это случится потом. А сейчас было начало славного пути христианской музыки. Подобно тому как христианство зародилось в недрах иудаизма, так и христианская музыка начала свой путь от традиционных еврейских песнопений. Отсюда берут начало ее истоки, превратившиеся затем в бурные полноводные реки, разлившиеся по западу и востоку, северу и югу.

Величественную христианскую песнь принес людям Тот, Кто пропел им гимн любви и всепрощения, никогда прежде в истории человечества не звучавший с такой силой, мудростью и убедительностью. Это была духовная песнь, исцелявшая сокрушенных сердцем и несшая прозрение слепым. Она вселяла мужество в кротких и плачущих, возвышала униженных и падших, умиротворяла беснующихся и злобных, окрыляла и давала надежду изгнанным и обездоленным. Каждый, кто слышал мелодию этого гимна, очищался от лицемерия, приобщался к искренности и укреплялся в сознании необходимости собственного преобразования. Наконец-то были услышаны звуки той новой песни, которую с нетерпением и бесконечно долго ожидали в ветхозаветные времена. Когда авторы псалмов (32, 3; 95, 1; 97, 1 и др.) призывали: "Воспойте Господу новую песнь" — это было начало ожиданий. Когда пророк Исаия (42, 10) повторял такой призыв, томительные ожидания продолжались. И вот наконец зазвучал величайший из псалмов, воплощающий многовековое стремление к спасению, но призывающий двигаться к нему не широкими и легкими дорогами, а через тесные врата, оставив позади тяжелый груз прошлого.

Это была воистину космическая музыка вселенского накала, втягивающая в себя все сферы человеческого бытия, в том числе и ту обычную музыку, которая сопровождает человека на протяжении всей его жизни: от колыбельной до заукокойной.

Евангелисты, давшие миру первые жизнеописания Иисуса Христа, и другие авторы новозаветных сочинений несли людям благую весть о новом союзе Бога с человеком. Им нужно было не

только рассказать о самых основных вехах земного пути Сына Божия и об апостольском подвижничестве, но и раскрыть перед иудеями и язычниками всю глубину Его нравственного и духовного подвига: свидетельствовать об искуплении живущих на земле от власти греха, о возрастании в душах людских нового отношения друг к другу, о становлении новой общечеловеческой религии. Все это настолько важные и сложные идеи, что они вытеснили те возможные бытовые зарисовки, которые могли бы дать последующим поколениям какое-то представление о живой музыке Палестины тех лет, когда на ее земле проповедовал основатель христианства, когда на ней жили апостолы. Да и писали Его жизнь не очевидцы великих и трагических событий (хотя церковная традиция упорно считает евангелиста Иоанна непосредственным учеником Христа). Записанные же со слов других повествования не могли отвлекаться на столь незначительные, по сравнению со всем остальным, подробности, связанные с музыкальным миром, окружавшим Христа и его первых учеников. Поэтому во всем новозаветном своде имеется лишь несколько мимолетных упоминаний о том, что так или иначе может прояснить суть музыки, сопровождавшей становление христианства.

И вместе с тем историки музыки уже на протяжении двух тысячелетий с большей или меньшей активностью, с большим или меньшим успехом анализируют эти отрывочные фразы и отдельные выражения, стремясь вопреки всем трудностям взять из них все, что только возможно. Слишком уж заманчиво узнать о той музыке, которую слышали и пели Иисус Христос и первые апостолы. Подобные попытки будут продолжаться до тех пор, пока сохраняется интерес к ценностям и истории христианства, к познанию духовной и художественной культуры прошлого.

Сравнительно недавно один из исследователей произнес крылатую фразу, которой, как видно, суждено стать эпиграфом ко многим книгам, посвященным раннехристианской музыке: "Христианская церковь родилась в песне". Все говорит о том, что это действительно так. Но нам никогда уже не придется услышать звучание этой песни. Мы можем понять среду, создавшую, исполнявшую и слушающую ее; мы можем проникнуться духом, вызвавшим к жизни ее мелодию; каждый из нас, сообразуясь с собственными музыкальными склонностями, а также в меру знания и понимания исторических свидетельств, может мысленно нарисовать интонационные контуры этой песни. Но уже никто и никогда не пропоет и не услышит ее. Ведь она не могла уцелеть, как не могли сохраниться тембр голоса Спасителя, взгляд Богородицы или особенности походки апостола Петра. Та музыка навсегда осталась в прошлом вместе с первыми христианами, она отзвучала вместе со своей эпохой. Таковы неумолимые законы времени. Поэтому тот, кто хочет заглянуть в столь далекое прошлое, должен отдавать себе ясный отчет в своих возможностях, для того чтобы не впасть в отчаяние и не затрачивать напрасно усилия для достижения заведомо недостижимого.

Согласно греческой хронологии шел второй год 193-й олимпиады. По исчислению же римского энциклопедиста Марка Теренция Варрона (116—27 гг. до н. э.) это был 747 год от основания Рима. Могущественному римскому императору Августу исполнилось пятьдесят три года. Только в прошлом году полномочия Августа были продлены еще на десять лет, и тогда же умерли поэт Квинт Гораций Флакк и покровитель многих римских поэтов Гай Цильний Меценат. Во втором году 193-й олимпиады будущий император Тиберий справил свой триумф над германскими племенами сигамбров, а в следующем году, не в силах вынести сложившихся отношений со своей развратной женой Юлией, дочерью всемогущего Августа, он покинул Рим и уехал на остров Родос в Эгейском море, где провел в добровольном изгнании восемь лет.

В Иудее же в тот год правил Ирод Великий, которому оставалось жить всего три года. Однако в том самом году этот жестокий и мнительный тиран успел казнить двух своих сыновей, Аристовула и Александра, по поводу чего император Август сказал: "Лучше быть свиньей Ирода, чем его сыном". Тогда же старший сын Ирода Антипатр организовал заговор против своего отца, а шесть тысяч фарисеев отказались присягнуть на верность Ироду.

Видение Захарии

В небольшом местечке к западу от Иерусалима стояла синагога. Никто уже не помнил, когда она была построена. После возвращения из вавилонского плена в Иерусалим — а это было более четырех с половиной столетий назад — люди, жившие далеко от храма, по древнему обычаю, зародившемуся еще в изгнании, продолжали возводить нехитрые богослужебные здания, где каждый мог беседовать с Богом и изучать Священное Писание.

Став пленниками Вавилона, оторванными от родины, люди боялись потерять связь со своим Богом. Их великий храм, построенный премудрым Соломоном и на протяжении многих веков служивший национальной святыней, был разрушен безжалостными завоевателями. Израильтяне унесли с собой в Персию не драгоценности и бо-

гатства, а веру во Всевышнего, надежду на Его заступничество. Много столетий спустя святой Амвросий Медиоланский (333/340—397 гг.) писал: "И ушли они в Персию, богатые одной только [своей] верой, потому что только она и не могла быть отнята у них во время пленения" (Об обязанностях III 17, 100).

Без веры невозможно было продолжать жить. Ее поддерживали вдали от отечества, вдали от развалин храма всеми доступными способами. И вот тогда стали возводить небольшие здания без кровли, которая могла мешать свободному полету молитвы ввысь, к Тому, от Кого зависит все, что происходит в мире. Кроме того, раскаленная солнцем кровля только усугубляла бы несносную духоту, а в постройке, лишенной крыши, ничто не препятствовало свободному движению воздуха и легче дышалось во время богослужения. В разные часы дня стены отбрасывали достаточно длинную тень, в которой многие укрывались от зноя, и тогда уж можно было целиком сосредоточиться на мысли о Боге. Для постройки синагог выбирались места, находившиеся рядом с рекой, озером или каким-нибудь водным источником, чтобы можно было, как писал Иосиф Флавий (37/38 — ок. 100 гг.) в своих "Иудейских древностях" (XIV 10, 2), омываться перед молитвой, "согласно отеческому обычаю".

Синагоги стали центрами объединения иудеев в среде иноверцев, с неприязнью или даже враждебностью относившихся к пленным переселенцам. В синагогах читались молитвы, толковались Божьи Законы и, конечно, пелись религиозные песнопения.

Правда, это было не то помпезно-торжественное пение, которое звучало когда-то в Иерусалимском храме. Оно стало намного скромнее: не было многочисленных певчих, распределенных по хорам, и инструментальных ансамблей, не было праздничных одеяний. Да и можно ли петь по-прежнему, когда храм Иеговы лежит в развалинах, а Его народ в плену! Тогдашнее состояние душ верующих замечательно передал автор одного из псалмов (136), созданных если и не в самом плену, то в тот период, когда горечь позора и подавленное состояние духа еще не прошли. Эта жалобная элегия повествует о том, как пленные люди, будучи уже "при реках Вавилона", вспоминали о родном Сионе. Завоеватели требовали от них песен и веселья: "Пропойте нам из песней Сионских". Значит, тем, кто пленил их, нужны были не любые песни, а именно такие, которые наиболее достойно представляли культуру поработанного народа. Но пленники искренне верили, что песни, звучавшие в Палестине, принадлежат их Богу. "Как нам петь песнь Господню на земле чужой?" Нет, здесь, в плену, не может быть песен. Коцунственно в этот час скорби утешать слух тех, кто надругался над национальной святыней. Не будет песен. Не будет никакой музыки. "Прилипни язык мой к гортани моей...". А инструменты, сопровождавшие в счастливые времена величественное религиозное пение, будут уничтожены. И сами иудеи придумали им особую смерть.

Инструменты были развешаны на деревьях, их испепеляло солнце и мочил дождь, их струны рвал ветер, и они приходили в негодность. Так сам народ расправился со своим искусством, не желая отдавать его порабощателям.

Конечно, содержание этого псалма — поэтическая гипербола. Но она отражает нравственно-этическое отношение к национальной музыке в тяжкую годину бед и испытаний. В синагогах Вавилона религиозные песнопения стали проще, обыденней и, вместе с тем, ближе к людям. Каждый пел как мог, вливая в общее звучание собственную молитву и собственную надежду. Иногда случалось, что такое любительское пение сопровождалось одним или двумя струнными инструментами. Здесь, в плену, иудеи обращались к Всевышнему с думой о своем отечестве. Здесь, в неволе, зародился обычай во время молитвы обращаться лицом в ту сторону, где находился разрушенный Иерусалимский храм. Песенная молитва неслась через долины и горы на далекую родину.

С течением времени синагоги стали неотъемлемой частью общественной жизни, и даже после возвращения в Палестину в маленьких городах возводились свои синагоги, в которых безостановочно продолжалась религиозная жизнь. Они не прекратили своего существования и после того, как на месте старого разрушенного храма в Иерусалиме был воздвигнут новый храм, тоже ставший национальной святыней. А многочисленные синагоги, разбросанные по всей стране, остались небольшими местными религиозными центрами. Более того, даже в самом Иерусалиме наряду с храмом, согласно преданию, существовало более четырехсот синагог. В описываемый период известные синагоги находились в Назарете (Матфей 13, 54; Марк 6, 2; Лука 4, 16), Капернауме (Матфей 12, 9; Марк 1, 21; Лука 12, 51; Иоанн 6, 59) и в других небольших городах. Особенно много синагог было в Галилее. Ее даже называли "страной синагог".

Так вот, в одной из синагог, о которой мы упомянули в начале нашего повествования, в описываемый год священнослужителем был некий Захария. Он происходил из старинного рода Авиев. Со времен царя Давида на протяжении многих поколений все Авии были священнослужителями. Это почетное и всеми уважаемое служение. Каждый мальчик, рождавшийся в роду Авиев, с самого раннего детства знал, кем ему предначертано быть, и тщательно готовился к своему будущему. И так продолжалось в течение почти тысячи лет.

Но теперь это непрерывное наследование священнической должности должно было оборваться. Захария, мужчина уже преклонных лет, не имел детей. Его жена Елисавета, из рода Ааронов, оказалась бесплодной. Это несчастье не являлось Божьим наказанием за грехи: Захария и Елисавета были праведны, законопослушны и в своей долгой жизни следовали строгим заповедям. Их совесть была чиста. И, несмотря на это, Господь не помог им. Сейчас, на склоне лет, им уже нечего было ждать милости Божьей. Захария

прекрасно понимал, что их время ушло, но никак не мог смириться. Он приходил в ужас от одной мысли, что является последним из рода Авиев. Эта мысль не давала ему ни минуты покоя — ни днем, ни ночью.

И даже сейчас, во время богослужения, язык произносил заученные с детства слова молитвы, руки механически выполняли то, что они делали в течение всей жизни, а разум и душа были далеки отсюда. Наверное, это большой грех. Но Захария, поглощенный своей навязчивой идеей, пытался понять: "За что? За что?" — и не находил ответа.

А богослужение, между тем, продолжалось. Захария услышал, как молодой певец Елеазар громко спел своим чистым голосом: "Дом Израилев, уповай на Господа!" Люди, молящиеся в синагоге, как принято, старались ответить ему мелодией, близкой к прозвучавшему призыву: "Он — наша помощь и щит". Затем Елеазар спел следующую фразу псалма, но уже несколько выше: "Дом Ааронов, уповай на Господа!" Народ, по обычаю, должен был подстроить свой ответ под эту новую высоту. Но у многих не хватало ни умения, ни голосовых возможностей, и новый ответ: "Он — наша помощь и щит" — прозвучал нестройно и неуверенно. А певец, словно не замечая того, что народ не может состязаться с ним, следующую фразу спел еще выше: "Боящиеся Господа, уповайте на Господа!". Естественно, что третий ответ молящихся оказался еще более робок и беспомощен.

Захарию всегда раздражал разлад между пением певца-профессионала и народа, хотя он прекрасно понимал, что никто в этом не виноват. Певец стремился делать свое дело как можно лучше, но, увы, люди неспособны достойно подражать ему. Когда на месте молодого Елеазара был покойный старик Иосиф, разница между пением певца и народа была не столь заметна: старческий голос Иосифа уже давно потерял былую гибкость и далеко не всегда слушался своего хозяина. Мелодия, выстраиваемая им, лишь отдаленно напоминала то, что должно было звучать. И в сравнении с ней неумелость хоровых реплик народа была не столь заметна. Потом старый Иосиф умер, а на его место пришел молодой Елеазар, рьяно принявшийся за свое дело. Сначала отсутствие согласия между звучанием певца и ответами народа очень беспокоило Захарию. Но потом ему все стало безразлично. Зачем волноваться из-за этого? Его жизнь подходит к концу, и он не оставит после себя никого на этой земле. Потом уйдет и Елисавета, и никто и никогда уже не вспомнит о них, словно их и не было. Вот из-за чего стоит переживать, а пение...

Но пение в синагоге продолжалось, и Захария, очнувшись от собственных нерадостных дум, вновь услышал этот нестерпимый разлад между певцом и прихожанами. Опять их утрюмые, однообразные и нестройные возгласы портили течение мелодии, выводимой

замечательным голосом Елеазара. Захария почувствовал, как волна злости и негодования готова разлиться по всему его существу. Но он тут же спохватился и подумал, что ему, священнослужителю, не подобает из-за этого гневаться. Ведь для Бога, к которому обращены песнопения, не столь важно, как согласуются голоса людей здесь, в небольшой синагоге, сравнительно далеко от величественного Иерусалимского храма. Важно, чтобы песня пелась искренне и от всей души. Искренность сгладит любой музыкальный диссонанс.

Успокоив себя такой мыслью, Захария решил представить себе, как прозвучало бы это песнопение в Иерусалимском храме. Он мысленно перенесся в священное здание, где неоднократно бывал и где много раз слушал замечательное пение, подобное пению ангелов. И ему вспомнилось старое предание, повествующее о том, как после смерти иудейского царя Озии пророку Исаие (6, 1—7), пришедшему в Иерусалимский храм, явилось видение Господа, сидящего на высоком престоле, а "края риз Его наполняли весь храм". Вокруг Господа стояли серафимы и, взывая друг к другу, пели гимн: "Свят, свят, свят Господь Саваоф! вся земля полна славы Его!" Это было пение и мощное, и величественное, и прекрасное. Каждое повторение слова "свят" завораживало и вселяло в душу радость и покорность, вызывало слезы счастья и восторга. Звучание хора серафимов наполняло не только храм, но и душу каждого слушателя. Захария так увлекся этой воображаемой музыкой, что его сознание словно переместилось в другую плоскость, в другое измерение. Он явственно услышал голоса серафимов. Каждый из них по своей силе был подобен раскату грома, но мелодичного, приятного и необыкновенно светлого. Однако ни один голос не выделялся из общего созвучия. Музыка как бы отрывала Захарию от земли, и он вместе со звуками парил в храме. На какой-то миг он даже почувствовал себя серафимом: и у него были крылья, и он пел славу своему Господу: "Вся земля полна славы Его... славы Его... славы Его...". Захария молчал, но душа его восторженно пела, и ему казалось, что не будет конца этому прекрасному гимну.

Постепенно из общего звучания музыки слух Захарии стал выделять обычную речь, которая была так же размеренна, как и поющий гимн: "Не бойся... не бойся... не бойся...". Для слуха Захарии это новое словесное добавление явилось лишь еще одним пластом в безбрежном звуковом пространстве, в котором плавала его душа. Затем он вдруг услышал свое имя: "Захария... Захария...". Слух зачарованного священнослужителя ожидал третьего повторения своего имени, подобно тому как трижды прозвучало "свят", трижды было пропето "славы Его" и три раза произнесено "не бойся". Но вместо этого прямо над самым своим ухом он услышал шепот. Невидимый хозяин голоса, как бы боясь, что его немзыкальная речь нарушит пение серафимов, говорил тихо, но очень четко и ясно, и хором серафимов в единое созвучие: "...ус-

льшана молитва твоя, и жена твоя Елисавета родит тебе сына, и наречешь ему имя: Иоанн... он будет велик пред Господом..." И многих из сынов Израилевых обратит к Господу... (Лука 1, 13—16).

Небесные гимны на земле

Это было благовестие Захарии о рождении Иоанна, прозванного впоследствии Предтечей, начавшего великое дело по приобщению иудеев к новым духовным идеям и сложившего за это свою голову. Можно сколько угодно спорить о том, так это произошло или иначе. Но совершенно очевидно, что идея ангельской музыки была широко распространена в древнем Израиле.

Пение ангелов слышал не только пророк Исаия, но и пророк Иезекииль (3, 12). Упоминание о таком космическом пении часто встречается в раввинистических источниках. Одни из них сообщают, что ангелы рыдали, когда Авраам готовился принести в жертву своего сына Исаака, и пели погребальную песнь на смерть Аарона. Другие утверждают, что ангелы поют только ночью, чтобы днем не заглушать песнь народа Израиля во славу Господа. Согласно третьим источникам, Бог запрещал ангелам петь при трех важнейших событиях библейской истории: при потопе, при исходе еврейского народа из Египта и при разрушении Иерусалимского храма. Существовало даже предположение, что когда еврейский народ с помощью Всевышнего благополучно пересек Черное море (Исход 14), то ангелы, которым прежде не разрешалось петь из-за грозившей израильтянам опасности, хотели сразу же воздать хвалу Господу. Но им вновь было запрещено это делать, пока Моисей и народ не спели торжественную благодарственную песнь:

Пою Господу...
Господь крепость моя и слава моя,
Он был мне спасением.
Он Бог мой,
и прославлю Его...

(Исход 15, 1—2).

Бог не давал ангелам петь Трисвятой гимн, пока не слышал "песен, восхвалений и благозвучных мелодий Израиля". Но это делалось не потому, что Иегове больше нравилось пение израильтян, чем ангелов. Ему было важнее услышать вначале восхваления, исходящие из многотысячных уст возлюбленного им народа, которому Он помогал в невзгодах и которого направлял на путь спасения.

По общепринятому воззрению, и ангелы, и израильтяне пели одни и те же песни. Сами люди знали о сходстве своих хоров с не-

бесными хорами ангелов, и особенно выдающееся пение всегда определялось как "ангельское". И уж, конечно, всем было известно, что ангелы, как и люди, поют "Аллилуия".

В таких верованиях проявлялась мечта о связи земного и небесного бытия, земного и небесного богослужений, что порождало и веру в единство музыки, звучавшей в земном и небесном храмах. Здесь явно прослеживается параллель с языческими представлениями: музыка, звучавшая в исполнении самых выдающихся древнегреческих мастеров, казалась музыкой, исполнявшейся Аполлоном и музами на божественной кифаре. Подобные воззрения находятся в той же смысловой плоскости, что и космогонические идеи пифагорейцев о музыке сфер, якобы создающейся звуками, возникающими в результате стремительного движения небесных тел: индивидуальная скорость каждой планеты способствует созданию особого звучания, а вся космическая музыкальная система, упорядоченная пропорциональностью расстояний между светилами, в свою очередь, является отражением соотношений земных музыкальных интервалов. Следовательно, звуковая система космоса и земной музыки — одна и та же. Так проявлялась великая тяга к осознанию всей вселенной как организма, живущего по единым законам. Только в одних случаях превалировала религиозность, а в других — наивно-физические ассоциации.

Вера в музыкальное единство земного и небесного не пропала и тогда, когда ортодоксальный иудаизм стал подвергаться атакам новых религиозных сект и течений. Так, в кумранской литературе также можно обнаружить упоминание о союзе "избранных", то есть тех, кто следует подлинной вере, и небесного хора, восхваляющего Бога. Эта традиция не померкла и в раннехристианской литературе.

Особенно последовательно она проводится в Апокалипсисе, в этом удивительном создании поэтического и богословского гения. В одном из его разделов (4, 6—10) описывается, как четверо "живых созданий" (я понимаю греческие ζῷα несколько иначе, чем принято в традиционном русском переводе: "животные") соединятся с двадцатью четырьмя старцами и поют гимн "Сидящему на престоле". Там же, на небесах, звучит хор ста сорока четырех тысяч праведников (Апокалипсис 14, 1—3), голоса которых так же сильны, "как шум множества вод и как звук сильного грома". Значит, сила звучания небесного хора сравнима с шумом низвергающегося водопада и раскатами мощного грома. Но одновременно с этим звучание такой музыки подобно "голосу кифародов, бряцающих на кифаре". Канонический русский перевод этого фрагмента дает "гуслистов, играющих на гусях своих". Греческий же текст предполагает не чисто инструментальную музыку, а пение кифародов, сопровождаемое игрой на кифарах. Такая музыка намного богаче, сложнее и разнообразнее. "И никто, — говорит Иоанн Богослов, — не мог научиться сей песни, кроме сих ста сорока четырех тысяч

[праведников]". Значит, понимание и исполнение этой музыки под силу только праведникам. А раз так, то и у земных праведников есть надежда, что они смогут быть включены в небесный хор.

Для первых христиан, вчерашних иудеев, не было ничего неожиданного в космической оратории, созданной Иоанном Богословом (Апокалипсис 15, 2—3), где небесные жители, "держа кифары Божии, поют песнь Моисея, раба Божия", — ту же песнь, которую пели древние израильтяне после благополучного перехода через Чермное море. И разве не близки запевы старинного песнопения, запечатленного в ветхозаветной книге пророка Исаии (6, 3), и гимна, поющего на небесах в новозаветном Апокалипсисе (4, 8)? В первом источнике провозглашается: "Свят, свят, свят Господь Саваоф", а во втором: "Свят, свят, свят Господь Бог Вседержитель". Можно смело утверждать, что оба песнопения звучали в повседневной жизни израильского народа, хотя первое из них намного древнее второго. И нет ничего удивительного в том, что поэтическая фантазия и религиозная мысль перенесли на небеса песни, певшиеся на земле. Иначе и быть не могло.

Припев "аллилуия" ("хвалите Бога") также переносится на небеса только после того, как он длительное время звучал на грешной земле в большом количестве псалмов и гимнов. Поэтому кульминационная песнь, исполнявшаяся на небесах (Апокалипсис 19, 1—6), не могла обойтись без рефрена "аллилуия":

...Я слышал словно голос большой толпы,
поющих на небесах: аллилуия!
Спасение, слава и сила Господа нашего!
...И вторично пропели: аллилуия!
И дым от него [от разрушенного Вавилона]
восходит во веки веков.

...Я слышал словно голос большой толпы,
как звучание многих вод,
как голос сильных громов,
поющих: аллилуия!
Ибо воцарился Господь Бог Вседержитель...

Всякий иудей мог сказать об этом небесном гимне: "Это знакомая мне песнь, я слышал ее в нашей синагоге". Любой из первых христиан мог сказать то же самое: "Эта песнь мне знакома, я слышал ее в нашей церкви".

Поэтому Захарии, находившемуся под впечатлением песнопения, сопровождавшего богослужение, не нужно было затрачивать больших усилий на то, чтобы осознать звучащую музыку как песнь ангелов. Он был к этому подготовлен не только всей своей жизнью, но и опытом многих предшествующих поколений. Они жили в том же

музыкальном окружении, которым наделили и небесную ангельскую среду. Так стоит ли удивляться тому, что Благовестие Захарии о рождении Иоанна Предтечи, принесенное ему ангелом, прозвучало во время синагогального пения, являвшегося одновременно и ангельской музыкой?

И кто знает, не сопровождалось ли той же ангельской музыкой другое Благовещение, происшедшее пять месяцев спустя в другом городе, называемом Назаретом?

В самом деле, слишком важна была весть, принесенная архангелом Гавриилом Марии: ведь речь шла о приходе на землю Спасителя всего человечества. И слишком многое в этом Благовещении напоминало по форме то послание, которое получил от безымянного ангела Захария: "...не бойся... и родишь Сына, и наречешь Ему имя: Иисус... и Царству Его не будет конца" (Лука 1, 30—33).

Мария же, по свидетельству того же евангелиста, услышав благую весть, произнесла целую благодарственную речь:

Величит душа Моя Господа,
и возрадовался дух Мой о Боге, Спасителе Моем,
что призрел Он на смирение Рабы Своей;
ибо отныне будут ублажать Меня все роды;
что сотворил Мне величие Сильный; и свято имя Его...
Явил силу мышцы Своей;
рассеял надменных помышлениями сердца их;
низложил сильных с престолов, и вознес смиренных;
алчущих исполнил благ,
и богатающихся отпустил ни с чем.
Воспринял Израиля, отрока Своего,
вспомняв милость, как говорил отцам нашим,
к Аврааму и семени его до века.

(Лука 1, 46—55).

Где-то между II и III столетиями, когда появится апокрифическое "Евангелие от Иакова", его автор, подражая Луке, расскажет о том, что в свое время мать Марии, Анна, родив будущую Богородицу, "составила песнь Господу". И в этом не было ничего необычного, ибо такова была традиция иудейского и раннехристианского мышления — петь хвалу Всевышнему за Его благодеяния. Поэтому приведенный гимн, прозвучавший из уст Марии, являлся естественным выражением чувств.

Впоследствии этот текст распевался самыми разными христианскими певцами и композиторами Запада и Востока бесчисленное количество раз. Многие из распевов настолько прочно вошли в обиход христианской жизни, что стали олицетворением музыкального образа Пресвятой Богородицы. И это не случайно, так как монолог Марии очень хорошо "ложится" на музыку. Ведь он представляет

собой мозаику фрагментов, певшихся в Древнем Израиле: парафразы из псалмов, поэтико-певческие выражения из книги пророка Исаии и т. д. Иначе говоря, этот текст создан "по образу и подобию" песен, распространенных во всем древнем мире. И у исследователей вполне естественно возникла убежденность в том, что "Величит душа Моя Господа" — песнопение, перенесенное из самой жизни на фолианты новозаветной рукописи.

То же можно сказать и о другом отрывке из первой главы "Евангелия от Луки".

Пророчество с музыкой

После благополучных родов Елисаветы и наречения новорожденного младенца Иоанном, согласно волеизъявлению Всевышнего, долгое время молчавший Захария обретает дар речи и произносит монолог в честь Господа:

Благословен Господь Бог Израилев,
что посетил народ Свой,
и сотворил избавление ему,
и воздвиг рог спасения нам в дому Давида,
отрока Своего, как возвестил устами
бывших от века святых пророков Своих,
что спасет нас от врагов наших
и от руки всех ненавидящих нас;
сотворит милость с отцами нашими
и помянет святой завет Свой, клятву,
которою клялся Он Аврааму, отцу нашему,
дать нам, небоязанно,
по избавлении от руки врагов наших,
служить Ему в святости и правде
пред Ним, во все дни жизни нашей.

(Лука 1, 68—75).

Нетрудно увидеть, что этот монолог составлен по тому же принципу, что и речь Марии, — как мозаика вариантов хорошо известных выражений, заимствованных в основном из ветхозаветной литературы. Но здесь интересно еще одно обстоятельство.

Перед началом монолога евангелист пишет, что Захария "исполнился Святого Духа и пророчествовал, распевая" (в традиционном русском переводе: "говоря"). Однако в тексте речи Захарии нет ничего такого, что мы понимаем под "пророчеством", то есть отсутствует предсказание будущего. Наоборот, Захария говорит о том, что было прежде: как Господь посетил "народ Свой" и спас его. При чем же здесь пророчество?

Вспомним, что во всем древнем мире пророчество было постоянно связано с музыкой, вернее, она являлась постоянным атрибутом тех, кто занимался пророчеством. Так, архаичные древнегреческие музы-прорицательницы Мелета (обучение), Мнема (память) и Аойда (песня) предсказывали будущее в песне. Вспомним также, что Пифия, жрица Аполлона в Дельфах, пророчествовала не только одурманенная парами, выходящими из расщелины в скале, но и в сопровождении музыки. Она предсказывала будущее в своеобразной форме, где плавная повествовательная речь чередовалась со стихами или с пением. И древнеримская прорицательница нимфа Кармента (буквально: "поющая"), и причисленные к сонму прорицателей полу-легендарные музыканты Орфей и Мусей, и многочисленные пророки у различных древних народов постоянно использовали музыку во время своих прорицаний.

В ветхозаветной литературе также присутствуют пророки, профессиональная деятельность которых связана с музыкой. Перед тем как Саул должен был идти в Галгал, Самуил предупреждал его: "...когда войдешь там в город, встретишь сонм пророков, сходящих с высоты, и пред ними и наваас, и тимпан, и авлос, и киннор, и они пророчествуют" (1 Царств 10, 5). Для пророков все эти музыкальные инструменты являлись обязательными аксессуарами. Вспомним, что Елисей не мог пророчествовать без музыкального сопровождения: "И сказал Елисей... Теперь позовите мне того, кто бряцает. И когда бряцающий бряцал, тогда рука Господня коснулась Елисея, и он сказал..." (4 Царств 3, 14—16). В данном случае текст Септуагинты не указывает, на каком инструменте играл музыкант, сопровождавший пророчества Елисея. Для древних читателей это было не столь важно. Им было ясно главное: звуковой фон для пророчества создавал струнный инструмент, усиливающий эмоциональное воздействие проговариваемых или пропеваемых пророческих слов. Инструментальное сопровождение и вокальная "обработка" пророческого текста чередовались с отдельными возгласами в кульминационных местах и даже с обычной прозой.

Христианство продолжило эту давнюю традицию, и в его среде было распространено убеждение, что никакое пророчество невысказано без музыки.

Тертуллиан (ок. 160 — после 220 г.) сообщал, что знает женщину, "облагодетельствованную дарами откровения, которое проявляется в экстазе духа во время воскресной литургии. Она общается с ангелами, а иногда даже с Богом. Она видит и слышит таинства, читает в сердцах людей и применяет лекарства к тем, кто в них нуждается. Основа для ее видений возникает тогда, когда читают Писание, поют псалмы, произносят проповедь, произносят молитвы" (О душе IX 4). Как мы видим, пение псалмов при таком пророчестве — одно из важнейших условий.

Старейшина римской церкви Ипполит (ок. 170—236 гг.) был убежден, что Бог руководил пророками подобно тому, как музыкант плектром заставляет звучать струнный инструмент: "...они [пророки] обладали внутренним единством, какое [существует] в музыкальных инструментах, и всегда они имели внутри себя Слово, которым, подобно плектру, пророки побуждались провозглашать то, чего желал Бог" (Антихрист 11).

В тексте "Евангелия от Луки", предваряющем монолог Захарии, есть почти все главные признаки пророчества, сопровождаемого музыкой. Во-первых, указывается, что Захария "исполнился Святого Духа", то есть впал в необычное для простых людей, но необходимое для ясновидения состояние. Ведь по древнейшим представлениям любое творчество, в том числе и пророчество, связано с божественным вдохновением. Когда ветхозаветные пророки начинали пророчествовать, на них, как и на Захария, нисходил "Дух Божий" (см., например, 1 Царств 10, 10 и 19, 23). Во-вторых, Захария пророчествовал, распевая. Здесь необходимо обратить внимание на то, что общепринятый перевод этой фразы — "пророчествовал, говоря", поскольку в греческом тексте стоит причастие λέγων. Но исследователь уже заметил, что в Новом Завете невозможно точно определить, "музыкальное" или "немузыкальное" значение имеют глаголы λέγειν (говорить), ᾄδειν (петь) и αἰνεῖν (славить). Особенно это относится к тем местам текста, в которых излагаются ангельские прославления и пророчества. Подобная семантическая ситуация, вместе со всем вышесказанным, и дала мне основание для нового перевода фразы.

Иначе говоря, существует слишком много признаков того, что "монолог" Захарии "Благословен Господь Бог", также как и "монолог" Марии "Величит душа Моя Господа", — это песня, бытовавшая на рубеже ветхозаветных и новозаветных времен.

Подобными распеваниями создавалась своеобразная музыкально-певческая атмосфера накануне прихода Спасителя на землю. И когда свершилось предначертанное и в городе Вифлееме родился Иисус Христос, то это событие также не могло остаться без величественного музыкального гимна. Действительно, всем известно, что после того, как ангел возвестил пастухам о рождении Спасителя, вместе с ангелом "явилось... многочисленное воинство небесное, славящее Бога и поющее [опять то же самое причастие λέγοντων]:

Слава в вышних Богу,
и на земле мир,
в человеках благоволение!"

(Лука 2, 13—14).

Так завершилась эпическая хоровая прелюдия, подготовившая мир к преображению и возвестившая ему о приходе Спасителя.

Шел четвертый год 195-й олимпиады или 757 год от основания Рима. Императору Августу исполнилось шестьдесят шесть лет. Судьба отпустила ему еще целых десять лет жизни. Следующему императору Тиберию в тот год минуло сорок шесть лет. Тогда же он был усыновлен Августом, облечен властью трибуна еще на десять лет и стал именоваться Тиберий Юлий Цезарь. В том же году своим дедом Августом был усыновлен Агриппа Постум — буйный младший сын сподвижника императора Марка Випсания Агриппы и его единственной дочери Юлии Старшей. Тогда же по приказу Августа Тиберий усыновляет своего племянника Германика — старшего сына талантливого полководца Друза Старшего и младшей дочери Марка Антония Антонии Младшей. С тех пор Германик стал именоваться Германик Юлий Цезарь.

В Галилее уже восьмой год властвует Ирод Антипа, которому суждено оставаться там у власти еще тридцать пять долгих лет. В том же году Архелай, ставший царем Каппадокии благодаря Антонию, а затем перешедший на сторону Октавиана после битвы при Акцие, подавляет восстание в Иерусалиме. Тогда же происходит восстание против Рима Иуды Галилеянина и фарисея Саддока. О первом из них впоследствии будет написано: "...явился Иуда Галилеянин и увлек за собою довольно народа; но он погиб, и все, которые слушались его, рассыпались" (Деяния 5, 37). В том же году римский полководец Вар казнит две тысячи повстанцев. Но самому Вару остается жить всего пять лет, и он покончит жизнь самоубийством.

У древних стен

Ранним утром одного из весенних дней этого года по дороге в Иерусалим ехала небольшая повозка, запряженная двумя лошадьми. Солнце еще не поднялось из-за горизонта, но было уже светло. Лошадей погонял сидящий на повозке мужчина средних лет. Он безучастно смотрел на дорогу. Нетрудно было догадаться, что он

ехал если не всю ночь, то, во всяком случае, уже много часов подряд. Однако, несмотря на это, он уверенно держал поводья в руках. Так их держат люди, привыкшие всю жизнь работать руками, — люди, которым по плечу любое дело. Такие люди с одинаковой легкостью и уверенностью могут обращаться и с топором, и с молотком, и с поводьями.

На повозке лежали укрытые плащом женщина и мальчик лет двенадцати. Женщина спала крепким сном, и казалось, что никакая дорожная тряска не в состоянии ее разбудить. Мальчик не спал. Он лежал на спине с широко открытыми глазами, устремив свой взгляд вверх. Если бы по небу плыли облака или тучи, то можно было бы подумать, что он наблюдает за ними и, как делают многие дети, сопоставляет их движение с движением своей повозки. Но небо было абсолютно чистым. Мальчик, тем не менее, сосредоточенно смотрел вверх.

Несмотря на ранний час, эту повозку все время обгоняли другие. Впереди и позади нее в том же направлении с различной скоростью двигалась вереница различных повозок, от самых бедных до богатых. На них сидели, лежали, спали и бодрствовали празднично одетые люди. Вся эта разноликая масса людей, повозок, колясок, лошадей и ослов двигалась в одну сторону.

Чем ближе ощущалось дыхание большого города и чем выше поднималось солнце, тем больше усиливался дорожный шум и гам. Спящие просыпались, уставшие приободрялись, раздавались шутки, приветствия. Иногда до слуха доносился смех. Жизнь на колесах активно бурлила.

Постепенно на горизонте стали вырисовываться очертания города. Как только стало ясно, что путешествие подходит к концу, возница, сидевший на повозке, о которой рассказывалось вначале, обернулся, посмотрел на продолжавших лежать женщину и мальчика и запел, давая им знать, что пора вставать:

Горы окрест Иерусалима,
а Господь окрест народа Своего
отныне и вовек.

Это были слова и мелодия всем известного псалма (124, 2). Мальчик, услышав пение, сразу же сел и стал смотреть по сторонам. Женщина проделала то же самое, но значительно медленнее и без особого удовольствия.

"Иосиф, — сказала женщина, — перестань. Ты рано начал петь. Мы еще не приехали".

Но Иосиф продолжал напевать.

Вскоре уже стали отчетливо различимы могучие стены великого города. Они были очень высоки и скрывали все, что находилось за

ними. Поэтому казалось, что за стеной такая же холмистая местность, лишенная человеческого жилья, как и перед ней. Единственное, что можно было бы увидеть, взглянув издали поверх стен, так это верхнюю часть большой постройки, которая волей-неволей притягивала к себе взоры всех подъезжающих к городу. Это был самый верхний ярус знаменитого Иерусалимского храма.

Иосиф каждый год возил свою семью в Иерусалим на празднование Пасхи. Он, как и все иудеи, считал его самым главным праздником. Даже когда Иисус был очень маленьким, Иосиф и Мария всегда брали его с собой. Но сегодня он уже стоит на пороге совершеннолетия, и то, что прежде во время пасхального праздника воспринималось равнодушно, как и всеми детьми его возраста, сейчас могло быть осмыслено намного глубже и серьезней. А удивительные способности Иисуса к познанию уже были известны родителям.

Вереница различных повозок, подъехавших к северным воротам города, остановилась. Ворота были еще закрыты с ночи, и стража по случаю наступающего праздника не спешила их открывать. Но это никого не тревожило и не раздражало. Люди знали, что через некоторое время они все равно попадут в город. Кроме того, сегодня один из самых великих праздников и грех злиться. Поэтому приехавшие спокойно ждали, проводя время в разговорах о предстоящем праздничном вечере, либо деловито подготавливаясь к въезду в великий город.

Рядом с повозкой Иосифа оказалась другая, такая же скромная. На ней сидел глубокий старик с двумя мальчиками десяти-двенадцати лет. Мальчики сосредоточенно слушали, а старик, медленно жестикулируя, рассказывал им какую-то историю, постоянно показывая на Иерусалимские стены. Иисус спрыгнул с повозки, подошел к ним и прислушался. Старик тихим голосом продолжал повествование.

"...Тогда эти стены еще лежали в развалинах и все ворота были разрушены. Кто хотел, тот беспрепятственно мог войти в город. Все соседние народы смеялись над иудеями, и это было нестерпимо. И вот, в двадцатый год правления царя Артаксеркса, в Иерусалим пришел пророк Неемия и решил восстановить стены. Все, кому был дорог город, откликнулись на его призыв. Они стали день и ночь работать. Однако враги хотели помешать этому. Одни из них уже готовились к нападению на Иерусалим, а другие слали могущественному Артаксерксу доносы, в которых утверждалось, что Неемия возводит крепкие стены для того, чтобы отпасть от великого Артаксеркса, и что он хочет стать царем Иудейским".

При последних словах Иисус, внимательно слушавший старика, внезапно разволновался и стал оглядываться по сторонам. Он не понимал причин неожиданно возникшей тревоги. Может быть, он

увидел перед собой страшное видение из недалекого будущего — человека, распятого на кресте, над которым была прибита надпись, гласившая: "Сей есть Иисус, Царь Иудейский" (Матфей 27, 37; Марк 15, 26; Лука 23, 38; Иоанн 19, 19)? Может быть, он почувствовал его боль и его страдания как свои собственные? Этому никто не знает. Волнение было очень сильным, но длилось недолго. Увидев рядом своих родителей, Иисус успокоился и вновь начал слушать повествование.

«Однако никакие ухищрения врагов не смогли помешать Неемии. Господь не позволил им осуществить их коварные замыслы. За пятьдесят два дня были восстановлены не только стены, но и все ворота: Овечьи, Рыбные, Навозные, Старые, Водяные, Конские и прочие. Согласно обычаю, после окончания строительства нужно было принести жертвы Богу и освятить заново возведенные стены. А какое освящение возможно без песнопений во славу Всевышнего?»

Для этого были созваны певчие, не только жившие в самом Иерусалиме, но и те, кто построил для себя жилища за его пределами. Им было приказано прийти в Иерусалим „для совершения освящения и радостного празднества со славословиями и песнями при звучании кимвалов, невелов и киннор" (Неемии 12, 27). И они пришли отовсюду — и из Иерусалима, и из сел Нетофафских, и из Беф-Гагтилгала, и с полей Гевы и Азмавета. Собрался огромный хор. После положенного обряда очищения Неемия разделил всех певчих на два больших хора. К ним были присоединены священники с трубами: Захария, Шемайя, Азариел, Милалай, Гилалай, Маай, Нафанаил, Иуда и Хананий. Затем оба хора и священники с трубами поднялись на стены.

Это было грандиозное зрелище. Светило яркое солнце. Все певчие, музыканты и священники были одеты в соответствующие такому случаю особые облачения. Звучала божественная песнь в сопровождении музыкальных инструментов:

Тебе, Боже, принадлежит хвала на Сионе,
и Тебе воздастся обет (в Иерусалиме).

Ты слышишь молитву;
к Тебе прибегает всякая плоть.

(Псалом 64, 2).

Под эти величественные и грозные звуки началось шествие двух хоров по могучим стенам Иерусалима. Впереди шли все князья Иудеи. Одна колонна, которую возглавлял сам пророк Неемия, двигалась по стене на юг от Печной башни. Другая колонна направлялась на восток. Так оба хора обошли по стене весь Иерусалим.

По земле за ними следовали толпы народа и присоединяли свои голоса к гимну во славу Божию:

Ты посещаешь землю,
и утоляешь жажду ее,
обильно обогащаешь ее.
Поток Божий полон воды.

(Псалом 64, 10).

Звучали голоса и инструменты, гремели священнические трубы. Обе колонны в торжественном шествии сошлись у храма, у дома Божия, где и началось богослужение».

В это время раздался сильный и продолжительный звук трубы, прервавший рассказ старика. Иисус и два других мальчика, слушавших повествование, одновременно повернули головы к Иерусалимским стенам. Прозвучавший звук трубы словно вылетел из услышанного только что рассказа и воспринимался как его продолжение, связывающее далекое прошлое с настоящим. Казалось, что сейчас справа и слева выйдут обе колонны певцов, музыкантов и священников с трубами, возглавляемые самим пророком Неемией. Иисус стал ждать. Он был уверен, что среди человеческого говора и шума различимы звуки поющего гимна.

Но тут он услышал возле себя родной женский голос: "Иисус, поехали! Слышишь, уже храмовая труба играет и стража открыла ворота". Иисус, еще находясь под впечатлением рассказа и не желая расстаться с надеждой увидеть шествие хора, медленно уселся на отчужденную повозку.

Подъезжали к воротам также медленно. Стража все время кого-то останавливала, о чем-то спрашивала, что-то проверяла. Как только проехали ворота, семья Иосифа, следуя примеру остальных, слезла с повозки. Люди шли пешком и пели старую, всем известную песню, которую обычно поют путники в воротах Иерусалима, при входе в великий город:

Вот, стоят ноги наши
во вратах твоих, Иерусалим —
Иерусалим, устроенный
как город, слитый в одно.

(Псалом 121, 2—3).

Песнь Моисея и Марнам

Вечером семья Иосифа присутствовала на праздничном седере (пасхальном вечере) у своего родственника. Иисус с вниманием слушал чтение Священного Писания, повествующего об исходе

евреев из египетского плена, длившегося долгих четыреста тридцать лет, о десяти казнях, которые наслал Господь на жестокого фараона и его народ, об установлении праздника Пасхи. Особенно мальчик был восхищен тем, как Всевышний спас свой народ от преследования египтян. Когда войска фараона погнались за израильтянами, то при помощи Ангела Божия появился облачный столп, ставший путеводным маяком для одних и облаком мрака для других. Мужчина, ведущий седед, так проникновенно и образно читал Священное Писание, что все слушатели словно воочию представили себе этот облачный столп, взвившийся от земли до небес. Одной своей стороной он закрывал лунный свет, и оказавшиеся здесь преследователи очутились в полном мраке. С другой же его стороны светила луна, и он, вобрав в себя ее сияние, отражал его с многократно увеличенной силой и ярко освещал путь несчастным беглецам. Затем Господь сделал море сушею, по которой прошли сыны Израиля. А когда на ту же тропу вступили колесницы египтян, то по воле Всевышнего вода возвратилась на свое место и все войско преследователей погибло. Спасенные же "Моисей и сыны Израилевы воспели Господу песнь сию..." (Исход 14, 31).

Иисус увидел перед собой пустыню, залитую солнцем, совершенно лишенную какой-либо растительности. И вот среди этих раскаленных солнцем камней стоят измученные длинной дорогой и жаждой люди, уже долгое время бегущие от своих преследователей. Но сейчас взоры детей, стариков, женщин и мужчин сияют радостью и благодарностью к Всевышнему. Подставив свои смуглые лица безжалостному солнцу пустыни, не обращая внимание на катящийся по лицу и застилающий глаза пот, они восторженно слушают запев благодарственной песни, который поет их вожак Моисей. Его сильный звучный голос словно разрывает раскаленный воздух, а обожженные солнцем камни и скалы создают громогласное эхо. Оно разносится на громадные расстояния в стороны и вверх и достигает самого Бога:

Господь крепость моя
и слава моя,
Он был мне спасением.
Он Бог мой,
и прославляю Его;
Бог отца моего,
и превознесу Его.

Восторженный хор соплеменников Моисея подхватывает эту песнь, удесятерив силу ее звучания:

Господь муж брани,
Иегова имя Ему.

Затем хор умолкает, уступая звуковое пространство своему вождю, и Моисей продолжает:

Десница Твоя, Господи,
прославилась силою;
десница Твоя, Господи,
сразила врага.

И он поет еще долго-долго, рассказывая в песне о только что пережитом. А хор тех, кто окружал Моисея и был свидетелем и участником этих событий, провозглашает на самых высоких звуках:

Господь будет царствовать
Во веки и в вечность.

Это была песня, рожденная глубокой верой в своего Бога, гимн благодарности за чудесное спасение, подобный духовному напитку, разливаемому по всему изможденному телу, и ничто другое не могло бы удовлетворить жажду единения с Богом больше, чем несущаяся над пустыней песня.

Когда Моисей закончил петь, из толпы вышла смуглая прекрасная женщина — пророчица Мариам. В руках у нее был тимпан — единственный ее скарб на трудном пути из Египта. Она остановилась, обвела всех своим пронзительным взглядом и ударила в тимпан. Его гулкий звук пронесся над пустыней и затих где-то вдали. Дождавшись, пока он растворится в воздухе, она снова ударила, и новый звук унесся вслед за первым, догоняя его. Потом все услышали создаваемый тимпаном Мариам целый каскад звуков, выстроенный в особом ритме, подталкивающим людей к движению. Серия звуков повторилась еще и еще раз, причем каждое новое повторение сопровождалось усилением звучания. Это другие женщины, следуя примеру своей подруги, присоединились к ней со своими тимпанами. И вот уже пустыню сотрясают звуки множества тимпанов. Ритм, предложенный Мариам, не изменился, но за счет большего количества инструментов увеличил свою упругость и заставил каждого двигаться.

Начальные танцевальные движения были подобны двум первым звукам тимпана Мариам. Они были кратки и строги, их отделяла друг от друга пауза. Потом паузы между звуками стали сокращаться, а движения — сменять друг друга более часто. Женщины били в тимпаны и танцевали по кругу. Это было столь захватывающе, что никто не мог оставаться безучастным. Постепенно вся масса людей пришла в единое движение, словно кто-то невидимый заставлял их делать одно и то же. И вот тогда над этим морем голов, тел, рук и

ног, выполняющих набор одних и тех же движений, раздался певучий и сильный голос Мариам. Она повторяла песнь, уже пропетую Моисеем:

Господь крепость моя
и слава моя...

И все началось сначала. Но теперь пение сопровождалось могучей пляской, словно не только голос, но и все существо каждого из приведенных судьбой в эту безжизненную пустыню благодарило своего Творца и Спасителя. Эта пляска была своеобразным обрядом гордого и смелого народа, готового идти по пути, указанному Иеговой. Казалось, что пляске и песне не будет конца, а пустыня постепенно отступит, не выдержав более сильного жара человеческих страстей...

Потом было продолжение пасхального седера, затем — праздничный ужин. Насытившись, взрослые пели псалмы. Но в этот вечер Иисуса уже больше ничего не интересовало. Он оставался под впечатлением драматических событий исхода израильтян из Египта. В его ушах беспрестанно звучала благодарственная песнь, спетая много веков назад в египетской пустыне. Да, он никогда не слышал ее музыку и знал только слова. Никому не известна мелодия песни Моисея и его соратников. Но это и не столь важно. Нужно лишь ощутить дух песни, тогда эти слова легко ложатся на другую мелодию. Главное, чтобы она соответствовала эмоциональному накалу слов. И в сознании Иисуса зазвучала та мелодия, которая, по его ощущениям, подходила к характеру песни Моисея.

Настало время сна. Иисус долго не мог заснуть, а когда все же сомкнул глаза, то видел себя среди тех, кто шел с Моисеем по пустыне: это его мучила жажда, это он переходил Черное море, это он пел "Господь крепость моя..."

Пройдет более трех столетий после этого дня, и величайший из проповедников идей Иисуса на Востоке Иоанн Златоуст (344/354—407 гг.) вспомнит о песне Мариам в разгар своей борьбы с язычеством. Песня, пропетая еврейкой когда-то в глубокой древности, стала для него неким символом борьбы за христианство. Это случилось тогда, когда покровительствовавшая Иоанну Златоусту императрица Евдоксия, жена восточно-римского императора Аркадия (395—408 гг.), возглавила процессию со святыми мощами, сопровождаемую псалмами, певшимися на многих языках. Для Иоанна Златоуста поклонение народа мощам христианских мучеников было одним из способов борьбы за души людей. Именно тогда он вспомнил Мариам и хор израильтян, звучавший некогда в египетской пустыне. Оба хора, отделенные друг от друга временным расстоянием более чем в полторы тысячи лет, стали олицетворением

одной и той же идеи: "В то время Мариам повела людей, неся мощи Иосифа и с пением песни. Тогда она сделала это после [того, как] египтяне были потоплены в море, а вы поступили так, когда душили демонов; она — после [того, как] утопили фараона, вы — после [того, как] был опрокинут дьявол; она — держа кимвалы, вы — с разумом и духом, звучавшим подобно трубе; она — после [того, как] были освобождены евреи, вы — когда увенчалась [славой] церковь; она — выведя одноязычных людей, вы — со многими людьми различных языков" (Иоанн Златоуст. Беседа II, сказанная после погребения мощей, 3).

Здесь не играют существенной роли небольшие отступления от библейской истории: ведь евреи не несли с собой мощей Иосифа, а фараон Рамзес II не был утоплен в море и еще долгие годы продолжал восседать на своем троне в Фивах. Все это — лишь незначительные литературно-ораторские вольности, позволившие Иоанну Златоусту провести столь удачную параллель между Мариам и Евдоксией, между израильтянами и христианами. Главное, что Иоанн Златоуст смог увидеть прошлое в настоящем и настоящее в прошлом.

Выдающийся современник Иоанна Златоуста, живший на Западе, — архиепископ Амвросий Медиоланский, создавая трактат о девственности для своей сестры Марцеллины, видел в еврейке Мариам даже предвестницу христианской церкви: "Мариам взяла тимпан и повела хоровой танец с девической скромностью. Теперь посмотрите, чьим образом была она тогда. Не церкви ли, которая, как девственница с незапятнанной душой, свела вместе благочестивую толпу народа, дабы петь священные песни?" (Амвросий Медиоланский. О девственности I 3, 12). Для богослова и поэта Амвросия не было ничего противоестественного в том, что образ еврейки Мариам может символически предвосхищать деяния христианской церкви. Для него церковь представлялась единением всех людей, верующих в единого Бога.

Но все это случилось более чем через три столетия после того пасхального дня, когда мальчик Иисус услышал предание об исходе евреев из Египта.

Ну, а тогда мальчик Иисус спал, и сон его был отражением дневного рассказа.

Воспоминания о псалмопевце

Наутро все встали рано и, дождавшись призывного звука трубы, отправились в храм. Иисус уже несколько лет подряд, в каждый приезд в Иерусалим на Пасху, проделывал с родителями этот путь от дома их родственника, у которого они останавливались, до храма.

Но сейчас, направляясь со всеми на богослужение, он чувствовал какое-то особое волнение. Может быть, начинал сказываться возраст, когда легко воспринимается торжественное и приподнятое состояние взрослых, а возможно, это была реакция на вчерашние впечатления от соприкосновения с историей. Ведь он шел сейчас в дом Господа, который помог его далеким предкам сбросить с себя ярмо рабства и после мятарств и скитаний достичь земли обетованной. Увидев перед собой храм, Иисус взглянул на него совершенно иными глазами, чем раньше. Какая-то теплота разлилась по всему его существу. Он явно волновался, но, вместе с тем, у него было такое ощущение, что он после длительного отсутствия возвращается в родной дом.

Уже перед самым храмом с ними поравнялась другая группа людей, также идущих на богослужение. Иисус увидел среди них вчерашнего старика, рассказывавшего об освящении Иерусалимских стен, и двух его внуков. Мальчики переглянулись, как старые знакомые, а младший даже помахал Иисусу рукой.

При входе в храм мужчины и женщины, как принято, разделились. Мария вместе с другими женщинами пошла в особый двор, предназначенный только для женщин. Иисус же остался в обществе мужчин вместе с Иосифом.

Началось богослужение. После молитвы мужской голос стал декламировать "тегилим":

Когда вышел Израиль из Египта,
Дом Иакова — из народа иноплеменного...

(Псалом 113, 1).

Эти слова снова перенесли Иисуса к пережитым вчера минутам. Но сейчас он подумал о другом.

Иисус давно знал, что эти декламируемые и распеваемые "тегила", впоследствии ставшие известными всему миру под греческим названием ψαλμοί (псалмы), написал великий царь Давид, который, якобы, одинаково успешно владел мечом, играл на кинноре и сочинял "тегила". Иисусу было трудно представить себе грозного воина, поющего и сопровождающего пение звуками киннора — инструмента, больше подходившего нежной девушке. Иногда даже форма киннора напоминала стройную женскую фигуру, а струны, натянутые от расположенного в нижней части киннора звукового ящика до верхней перекладки, только укрепляли такое впечатление, подчеркивая стройность и изящество инструмента. Иисус также никак не мог вообразить певца, способного совершать такие воинские подвиги, которые приписываются царю Давиду.

Однако больше всего Иисуса забавляло и поднимало в собственных глазах, что он был дальним, но прямым потомком столь одаренного и доблестного царя-певца. Об этом ему неоднократно твердил Иосиф, всякий раз подробно объясняя, каким образом Иисус находится в родстве с Давидом. Мальчик даже запомнил весь длинный ряд своих предков, подводящих его к Давиду. Причем он помнил его так уверенно, что мог повторять уже бессознательно, одновременно думая совершенно о другом. И теперь, пока читался длинный псалом, Иисус мысленно повторял: "Моя мать Мария — жена Иосифа, Иосиф сын Иакова, Иаков сын Матфана, Матфан сын Елеазара, Елеазар сын Елнуда, Елнуд сын Ахима, Ахим сын Садока, Садок сын Авора, Авор сын Елиакима, Елиаким сын Авиуда, Авиуд сын Зоровавеля, Зоровавель сын Салафиля, Салафиля сын Иехонии, Иехония сын Иоакима, Иоаким сын Иосии, Иосия сын Амона, Амон сын Манассии, Манассия сын Езекии, Езекия сын Ахаза, Ахаз сын Иоафама, Иоафам сын Озии, Озия сын Иорама, Иорам сын Иосафата, Иосафат сын Асы, Аса сын Авии, Авия сын Ровоама, Ровоам сын Соломона, Соломон сын Давида" (см.: Матфей 1, 1—17; Лука 3, 23—38).

Как только Иисус в своем перечислении достиг Давида, раздалось мощное "Аллилуия". Это слово громогласно произнесли все присутствующие в храме. Затем началось чтение Священного Писания. Потом Иисус услышал голоса певчих, возглашавших псалом (116, 1):

Хвалите Господа, все народы,
прославляйте Его, все племена...

Несмотря на такие слова, музыка псалма звучала не величественно, как это должно было бы быть по характеру текста, а мягко, задушевно и очень просто. Гимн пелся не могущественному и всемогущему Иегове, а Богу, способному успокоить утомленных жизнью и заботами, обласкать несчастных и обездоленных, напоить жаждущих и накормить голодных. Это была лирическая песнь доброты и всепрощения.

Тогда казалось, что ее слова смогут звучать только в Иерусалиме, столь близки и понятны были эти образы всем живущим в Израиле. В псалмах запечатлелись помыслы и надежды, сомнения и переживания, радости и горести многих веков иудейской истории. Поэтому распеваемый текст псалмов воспринимался каждым слушателем как что-то свое, выстраданное собственной жизнью, пережитое близкими и прочувствованное всем народом. Так было во все времена. Сменяли друг друга поколения, менялись границы государства, преображался быт людей, и они каждый раз переживали содержание текстов по-новому, однако с такой же яркостью, как и их предки. Псалмы не тускнели от времени. Если музыка устаревает

ла, ее изменяли либо создавали совсем новую мелодию. Слова же оставались неизменными, и получалось так, что всякое новое поколенье вносило свою художественную лепту в мелодическое оформление древней поэтической мысли, сохранявшей в себе мудрость столетий. Псалмы стали музыкально-поэтической историей еврейского народа. Но история христианства распорядилась псалмами по-своему.

Известно, что когда один народ создает нечто гениальное, то рано или поздно оно становится достоянием всего человечества. В таких случаях национальный эгоизм оказывается бессильным и любые искусственные границы рушатся на пути распространения творений высокого человеческого духа. Нечто подобное произошло и с еврейскими "тегила".

Прошло сравнительно немного времени после описываемых событий, и псалмы постепенно стали звучать среди других народов. Потом еще многие столетия их будут читать, петь и слушать не только евреи и не только народы Ближнего Востока, но и народы других известных и тогда еще неизвестных стран и материков. Люди научились переводить их на самые разные языки, обрели умение перекладывать их на свою музыку, и в конце концов совершилось удивительное чудо: песнопения, созданные евреями, стали родными для всех народов, собранных под благодатной сенью христианства. Одновременно с этим был прославлен и еврейский царь-поэт Давид, которому приписывается создание псалмов. И людей уже перестало интересоваться, действительно ли автором псалмов является Давид или они — плод творчества многих поэтов. Образ Давида стал общим памятником всем создателям псалмов, имена которых исчезли в житейской суете.

О месте псалмов в христианской жизни впоследствии образно скажет писатель, чье сочинение дошло до нас под именем Иоанна Златоуста (хотя ученые совершенно справедливо считают, что знаменитый Иоанн Златоуст не мог быть его автором): "В церквях [происходят] бдения, а Давид — первый, средний и последний. В пении ранних утренних гимнов Давид первый, средний и младший. В шатрах, на похоронных процессиях Давид — первый и последний. Ткут в домах девственницы, и Давид [здесь] — первый, средний и последний. Что за удивительная вещь! Те многие, кто не сделал и своей первой попытки читать, знают из Давида все наизусть и речитируют его надлежащим образом. Однако не только в городах и церквях он столь широко известен людям всех возрастов; даже в полях и пустынях и в необитаемых пустошах он с великим усердием побуждает священные хоры к Богу. В [мужских] монастырях [звучит] священный хор евангельского воинства, и Давид [среди них] — первый, средний и последний. В женских монастырях [поют] группы девственниц... и Давид [здесь] первый, средний и последний. В пустынях люди, мучимые этим миром, ведут беседу с Богом, и Давид [среди них] — первый, средний и последний. И

ночью, когда всеми людьми овладевает естественный сон и их влечет в пучину [сновидений], наготове лишь один Давид, пробуждающий слуг Божьих на евангельские бдения, превращая землю в небеса и делая людей ангелами" (Псевдо-Златоуст. О раскаянии, PG LXIV 12—15)*.

С псалмами произойдет еще одно чудо. Христиане так сживутся с ними, что многие из них искренне станут верить, будто создателем псалмов вдохновляла не жизнь собственного народа, а идеи христианства. Так, некий Никита, родившийся где-то в Дакнии во второй половине IV века и ставший впоследствии епископом Ремезианы, уже не сомневался в том, что мастерство Давида было сильно не потому, "что такова была мощь его кифары, а оттого, что образ креста Христова был тайно облечен в дерево [инструмента] и натяжение струн..." (Никита из Ремезианы. Об использовании гимнов 5). Желание во что бы то ни стало увидеть символику своей веры там, где ее никогда не было, — во внешнем виде киннора Давида или в форме древнегреческой кифары, — привело к столь удивительному утверждению Никиты. Поскольку струны расположены по центру звукового ящика и благодаря этому его края словно выступают вправо и влево, то при большом желании можно увидеть во взаимном размещении струн и деревянной части инструмента исконую форму креста. Ту же самую форму можно усмотреть и в тех разновидностях еврейского киннора, столь похожего на эллинскую кифару, в которых вместо узкого звукового ящика имеются "выступающие" ручки, а вместе с вертикально натянутыми струнами они также могут вызывать в сознании ассоциации с крестом. Благодаря такому незначительному усилению воображения псалом из-за формы сопровождавшей его кифары или киннора приобретает христианские истоки.

Но епископ Ремезианы не был одинок в своих изысканиях. Епископ города Пуатье Гиларий (ок. 315—367 гг.) также утверждал, что причина удивительного художественного и нравственного воздействия псалмов объясняется формой инструмента Давида: "И хотя мы знаем по свидетельству самого Господа, что все произнесенное Давидом пришло от Святого Духа, даже внешняя форма этого пророчества проповедует ту же мысль, то же знание высокой и божественной доктрины, проявившееся в ней. Ибо пророчество про-

* Это небольшое сочинение не подразделяется ни на главы, ни на параграфы, и у меня нет другой возможности определить месторасположение цитируемого фрагмента, как только отослать читателя к колонкам соответствующего издания. В настоящей книге встретится несколько таких вынужденных отступлений от принятого способа указания разделов приводимых источников. Относительно же данной здесь аббревиатуры (PG) см. Список цитируемых источников, помещенный в конце книги.

износилось на музыкальном инструменте, называемом по-гречески псалтырем, а по-древнееврейски — наблой, который является единственным [в своем роде], потому, что он самый прямой из всех музыкальных инструментов, не имеющий в себе ничего искривленного или косоугого, и его музыкальная гармония не производится путем движения его нижних частей. Взамен [того], этот инструмент построен по форме тела Господня и сделан без всякого внутреннего или внешнего изгиба, инструмент, [струны] которого вибрируют и бряцают сверху, рожден, чтобы петь о небесном и божественном учении, а не тот, что озвучивает низменный земной дух, как другие земные инструменты. Ибо Господь не проповедует низменного и земного в инструменте своего собственного тела..." (Гиларий из Пуатье. Устройство псалмов 7).

Оказывается, речь идет уже не о кифаре, как считал Никита, а о псалтыри, и не о крестообразной форме, образованной декой инструмента и струнами, а о "самом прямом из всех музыкальных инструментов".

Налицо самообман, появившийся ради всепоглощающего желания вести истоки своих религиозных идеалов и христианской поэзии из далекой древности. Возможно, историк религии усмотрит здесь результат теологической интерпретации мировой истории, когда ветхозаветные события рассматриваются только как пророчества, прообразы и "тени", исполнение которых происходит лишь после Воплощения Слова, то есть после Великого Подвига Спасителя.

Историк музыки может объяснить такие воззрения значительно проще.

Псалмы в совершенной художественной форме излагают общечеловеческие чувства, понятные и близкие любому мыслящему и эмоционально не равнодушному человеку, вне зависимости от его национальности и вероисповедания. В большой степени этому способствовала и музыка, на которую распевались псалмы. Она могла быть только столь же искренней и столь же эмоциональной, как и псалмовая поэзия, ибо в противном случае не состоялась бы художественный союз слова и музыки. А такой союз во сто крат увеличивал воздействие псалмовых образов и еще больше способствовал их распространению. И новая общечеловеческая религия естественно увидела в псалмах те гуманистические начала духа, которые проповедовало само христианство. Иудейские же его истоки помогли новой религии с самого начала ее исторического пути взять с собой и еврейские псалмы.

Их интернациональная жизнь уже в рамках христианства была столь насыщенной и плодотворной, что многими псалмы стали восприниматься как исконно христианские, а разрыв христианства с иудаизмом активизировал деятельность по переосмыслению истории псалмов. На этом поприще трудились не только Гиларий из Пуатье и Никита из Ремезианы, но и многие другие христианские писатели.

Василий Кесарийский (ок. 330—379 г.) утверждал, что "псалом написан не для евреев того [давнего] времени, а для нас, которые должны преобразиться, кто меняет многобожие на набожность и грех идолопоклонства — на признание Того, Кто создал нас..." (Беседа о псалме 69, 2). Чего не скажешь в пылу борьбы за распространение своей религии, в азарте поединка с язычеством! Но если бы современникам Иисуса сказали, что когда-нибудь кому-то придет в голову, будто псалмы созданы не для евреев, то они бы этому не поверили, а человека, высказавшего такую мысль, признали бы обиженным природой...

Иисус же, стоя в храме, продолжал с прежним интересом слушать лирический псалом, который своей музыкой согревал его и разливал мелодичное тепло на всех людей, стоящих рядом и погруженных в сокровенные помыслы, возникающие во время богослужения. Тепло музыки словно обволакивало людей, смягчало их, делало добрыми и сердечными, искренними и доступными. Звуки навевали мир и покой.

Мысли Иисуса опять переключились на того, кому приписывается создание и этого произведения, — на его дальнего предка, воина-певца Давида. Сейчас Иисус вспомнил известное предание о том, как Давид музыкой лечил своего предшественника на царском троне — Саула.

Говорят, что царь Саул в молодости длительное время находился в среде пророков. Известно, что их жизнь отличалась от жизни всех прочих людей. Для того, чтобы предсказывать будущее, его нужно увидеть. А это было возможно только в том случае, если нисходил Дух Божий. Чтобы его вызвать, необходимо подготовить себя к его приходу, что не так просто. Нужно довести себя до такого состояния, когда из поля зрения и из сознания исчезает все нынешнее и всем видимое, когда обычное и каждодневное испаряется, когда не имеет никакого значения, светит солнце или луна, идет дождь или стоит ясная погода. Но такое ощущение достигается с большим трудом. Конечно, во многом здесь помогает музыка. Она создает особый мир вокруг слушателя, и человек легче отрывается от земли, невозможное представляется возможным, и кажется, что недостижимое находится где-то рядом. Поэтому, как уже указывалось, в древнем мире звучание музыки при пророчестве считалось обязательным.

Однако, несмотря на всю важность музыки для пророчеств, ее одной еще недостаточно. Нужно найти в себе силы отрешиться от привычного, забыть прошлое, освободиться от пут, связывающих с настоящим, и попытаться заглянуть туда, куда никто из смертных в обычном состоянии заглянуть не в силах. Для этого нужны поистине нечеловеческие усилия и длительное напряжение. Если же подобные усилия осуществляются часто, то иногда они заканчиваются глубокими обмороками и даже припадками, ибо человеческая природа не

выдерживает такие переходы из одного состояния в другое. Поэтому нередко среди пророков встречались люди странные, чудаковатые, а порой и больные.

Для царя Саула пребывание среди пророков и занятие их ремеслом не прошло бесследно. В него вселился злой дух, мучивший тело и душу Саула. Царь был подвержен редким, но сильным припадкам, и тогда "он бесновался в доме своем" (1 Царств 18, 10). Никакие врачи и знахари не могли помочь больному, и тогда из Вифлеема к нему был приглашен играть на кинноре никому не известный Давид. Музыкант брал в руки свой инструмент и начинал медленно перебирать струны. Раздавались спокойные плавные звуки. Музыка словно приглашала зайти в звуковой оазис, прилечь и послушать божественную ритмическую последовательность неторопливых звуков, отдохнуть, вкусив все прелести безмятежной мелодии. Затем раздавался нежный бархатный мужской голос, который на фоне покачивающихся звуков киннора пел о вечно спокойном мире, о застывшей лесной чаще, о безветренном море. Ничто не могло противиться этому гимну вечного покоя и блаженства. И злой дух, мучивший Саула, постепенно успокаивался, а вместе с ним успокаивалась и душа Саула. Такова целебная сила музыки.

Иисус подумал, что каждый лекарь должен быть музыкантом, а каждый музыкант — лекарем.

А хор в храме продолжал петь тот же псалом Давида:

Ибо велика милость Его к нам,
и истина Господня вовек. Аллилуия.

Освящение двух храмов

После окончания богослужения, когда все выходили из храма, Иисус снова увидел двух своих знакомых мальчиков. Они разговорились, и им захотелось погулять самостоятельно, без присмотра взрослых. Получив разрешение, они до самого вечера бродили по улочкам Иерусалима, рассматривали дома, заглядывали в лавки ремесленников, заходили в синагоги и вообще стремились познакомиться со всем, что попадалось на глаза. Особенно часто они подходили к городской стене и трогали ее руками. Эти стены слишком много повидали на своем веку, и детям казалось, что, прикасаясь к ним, они прикасаются к жизни людей, живших много-много лет назад.

На протяжении всей пасхальной недели мальчики виделись ежедневно и очень сдружились. Весь последний праздничный день они провели возле храма, дожидаясь, когда взрослые выйдут после богослужения. Дети несколько раз со всех сторон обошли храм. Здание подавало своим величием и роскошью. Рядом с ним человек казал-

ся маленьким, ничтожным и беспомощным. Иисус в задумчивости смотрел на храм и напряженно о чем-то думал. Двум другим мальчикам, менее сосредоточенным, хотелось веселиться и резвиться, но они сдерживались, чтобы не уронить себя в глазах нового знакомого.

Неожиданно из храма вышел дедушка двух новых приятелей Иисуса. Во время богослужения он почувствовал себя плохо и решил, не дожидаясь его окончания, выйти на воздух. Старик был очень бледен. Он медленно пошел вдоль храмовой стены, и мальчики последовали за ним. Старик тяжело дышал и молчал. Когда они оказались с задней стороны здания, он присел на один из больших камней, лежащих на земле, в тени, отбрасываемой храмом. Старик посмотрел на мальчиков и горько улыбнулся. Его взгляд как бы говорил: ничего, сейчас недуг пройдет. И действительно, бледность на его лице постепенно отступала. Чувствовалось, что ему лучше. Но он продолжал молчать.

Иисус первым нарушил молчание: "Сколько времени стоит здесь храм?"

Старик медленно поднял голову и взглянул на Иисуса, потом перевел взгляд на внуков, словно пытаясь понять, интересуется ли их этот вопрос так же, как и мальчика из Назарета. Он предложил всем детям присесть на камни около себя и начал говорить.

«Сейчас кажется, что этот храм существовал вечно. Он настолько тесно связан с судьбой народа, что сам народ не мыслит себя без храма. А ведь так было не всегда, и в далекие от нас времена храма не существовало. Это было давным-давно, когда наши предки под предводительством Моисея с Божьей помощью вышли из Египта и после долгих блужданий по пустыне пришли в землю обетованную. Тогда, в скитаниях, вместе с народом был ковчег завета, сделанный по велению Всевышнего и являвшийся символом Его союза с Его народом (Исход 25). Ковчег всегда несли впереди народа, и он словно освещал собой путь. На каждом новом месте, куда судьба приводила людей, они строили жертвенники и приносили жертвы своему Богу. Весь путь Израиля в землю Ханаанскую отмечен такими жертвенниками. После жертвоприношений, непосредственно возле жертвенников, пировали и веселились. Каково же было это веселье?»

Мужчины и женщины плясали и громко выкрикивали отдельные фразы, в которые они вкладывали свое обращение к Богу. Им казалось, что Всевышний в первую очередь обратит внимание на того, кто крикнет громче. Они еще не понимали, что Господь слышит не только то, что произносится шепотом, но даже то, о чем каждый из нас думает. Но это было неведомо нашим далеким предкам. Они плясали и кричали. А когда кричат, тогда уж не до пения. И вошло в обычай людей пировать и веселиться подле жертвенника, так как они искренне верили, что только в этом случае они находятся пред взором Всевышнего: „И веселись пред Господом, Богом твоим, ты,

и сын твой, и дочь твоя, и раб твой, и раба твоя..." (Второзаконие 16, 11; см. также 12, 7; 27, 7 и др.). Это были дикие пляски, сопровождаемые такими же дикими выкриками. Правда, иногда эти люди пели. Но невозможно было разобрать слов их песнопений, которые заглушались ударами тимпанов, трещоток, кимвалов, бубнов, колоколов различных размеров и звучанием других инструментов. В одном из древнейших псалмов описывается шествие в честь Бога: "Впереди шли поющие, позади играющие на инструментах, в середине девы с тимпанами" (Псалом 67, 26). Вряд ли при таком шумном сопровождении можно было услышать мелодию. Да она никого тогда и не интересовала. Таким музыкально-звуковым оформлением богослужения люди стремились донести до небес звучания инструментов, возгласы и пение.

Потом придумали длинные трубы, издававшие страшный рев. Чаще всего их называли хацоцерах и шофар. Хацоцерах — прямая труба длиной почти в полтора локтя, заканчивающаяся раструбом. Как говорит Священное Писание, этот инструмент был сделан Моисеем по повелению Бога: "И сказал Господь Моисею, говоря: Сделай себе две серебряные трубы, чеканные сделай их, чтобы они служили тебе для созывания общества и для снятия станов. Когда затрубят ими, соберется к тебе все общество ко входу скинии собрания. Когда одною трубою затрубят, соберутся к тебе князья и тысяченачальники Израилевы. Когда затрубите тревогу, поднимутся станы, становящиеся к востоку. Когда во второй раз затрубите тревогу, поднимутся станы, становящиеся к югу... тревогу пусть трубят при отправлении их в путь. А когда надобно собрать собрание, трубите, но не тревогу" (Числа 10, 1—7).

Шофар же — это своеобразный рог, так как он делался из рога какого-либо чистого животного, подвергался обработке паром, а затем изгибался. Именно шофар звучал в ушах израильтян, когда Господь явился Моисею на горе Синае: "На третий день, при наступлении утра, были громы, и молнии, и густое облако над горою, и трубный звук весьма сильный" (Исход 19, 16). И далее: "Весь народ видел громы и пламя, и звук трубный, и гору дымящуюся" (Там же, 20, 18).

Зловеще устрашающий и громогласный звук этих инструментов возникал не только перед или во время сражений, но и при жертвоприношениях. Это было одно из важнейших средств призыва к Богу. И, как говорит предание, Господь повелел: "...трубите трубами при всесожжениях ваших и при мирных жертвах ваших; и это будет напоминанием о вас пред Богом вашим" (Числа 10, 10). Так что, мальчики, те трубы, которые вы слышали, въезжая в Иерусалим и во время богослужения, имеют давнюю и длинную историю. Конечно, с тех древнейших времен эти трубы преобразились. Они стали несколько иными на вид, и их звучание облагородилось. Изменялось

все, ибо время шло и его нельзя было остановить. Менялись люди, их жизнь, и менялись песни.

После Саула, сына Вениамина, нашим царем стал храбрый и доблестный Давид, сын Иессея Вифлеемлянина».

При упоминании имени своего знаменитого предка Иисус с еще большим вниманием стал слушать рассказ.

«Именно он перед смертью решил построить дом покоя для ковчега завета Господня (1 Паралипоменон 28, 2), чтобы его не переносили с места на место, как это было со времен Моисея. Давид собрал большие сокровища для постройки храма. Но смерть помешала ему осуществить свой замысел, и его выполнил сын Давида — премудрый Соломон.

Дом Господень начал возводиться по прошествии четырехсот восьмидесяти лет после исхода сынов Израилевых из земли Египетской, в четвертый год царствования Соломона, в месяц Зиф. С этой целью царь обложил повинностью весь Израиль. Он собрал тридцать тысяч человек, рубивших кедры и кипарисы в лесах Ливана, восемьдесят тысяч рабочих, добывавших в горах камни, семьдесят тысяч грузчиков. Над всей этой громадной армией строительных рабочих были поставлены три тысячи триста надсмотрщиков. Семь долгих лет возводился храм (3 Царств 6, 38), выложенный внутри чистым золотом. И вот наконец наступил час освящения только что построенного храма.

Соломон собрал старейшин. Левиты взяли ковчег с Сиона и торжественно, с песнопениями, перенесли его в нововозведенное здание. Он был установлен на специальном месте, в особом зале, получившем наименование "Святое-святых".

Как только ковчег со скрижалями Закона был водружен, раздавалась величественная музыка. Хвалу Богу пели и играли лучшие певцы и музыканты. Их возглавляли три выдающихся мастера — Асаф, Еман и Идифун. Они были поставлены еще Давидом для руководства музыкальной жизнью царского двора и для религиозных церемоний — "чтобы они играли на киннорах, навлах и кимвалах" (1 Паралипоменон 25, 1). А произошло это так.

Давид приказал начальникам левитов назначить музыкантов с навласами, киннорами и кимвалами, "чтобы они громко возвещали глас радования" (1 Паралипоменон 15, 16). Тогда-то и были призваны для этого дела Еман — сын Иоилев, Асаф — сын Верекиина и Ефан — сын Кушаии. Под их руководством играли на навласах Захария, Азиил, Шемирамоф, Иехил, Уиний, Елиав, Маасей и Ванея, а на киннорах — Маттафия, Елифлеуй, Микней, Овед-Едом, Иеиел и Азаян. Тогда же работал и учитель пения Хенания (1 Паралипоменон 15, 16—22). Значит, при Давиде, еще перед постройкой храма, был определен распорядок службы певчих и музыкантов, а также важнейшие религиозные песнопения. Ибо, как свидетельствует Священное Писание, "...во дни Давида и Асафа

были установлены главы певцов и песни Богу хвалебные и благодарственные“ (Неемии 12, 46).

Постепенно музыкальное дело укреплялось, а его знатоков становилось все больше и больше. Получилось так, что кроме вышеперечисленных людей к ремеслу музыканта постепенно прибужались и дети Асафа, Емана и Идифуна. По мере овладения мастерством они также начинали принимать участие в музицировании, как в царском дворце, так и при религиозных обрядах. Асаф вместе со своими сыновьями Заккуром, Иосифом, Нефанием и Ашарелом служили певчими и музыкантами при царском дворце. Игравший на кинноре Идифун со своими сыновьями Гедалией, Церием, Исаией, Семеем, Хашавией и Маттафией получил всеобщее признание за отличное музыкальное сопровождение обрядов жертвоприношения. А игравший на рожке Еман вместе с сыновьями Буккией, Матфанией, Озиллом, Шевуилом, Иеримофом, Хананией, Хананием, Елиафой, Гиддалтием, Ромамти-Езером, Иошбекашей, Маллофием, Гофиром и Махазифом прославился песнопениями в честь Бога (1 Паралипоменон 25, 1—5). Причем каждый из этих сыновей имел уже своих сыновей, приобщенных к музыкальному искусству (Там же, 25, 7—31).

Итак, во времена Давида существовали три прославленные музыкальные династии. Кроме них были и другие люди, умевшие хорошо петь и играть на различных музыкальных инструментах. В общей сложности только обученных певцов насчитывалось двести восемьдесят восемь человек (1 Паралипоменон 25, 7), а музыкантов — четыре тысячи человек (Там же, 23, 5). Поэтому ко времени окончания постройки храма последовательность музыкального оформления богослужений стала уже общепринятой. И когда настал час его освящения не только молитвой, но и религиозными песнопениями, их распорядок и содержание были хорошо известны.

Все певцы и музыканты в полном составе участвовали в этих торжествах. Как свидетельствует Священное Писание (2 Паралипоменон 5, 12—13), они выстроились вместе со своими инструментами и с хором левитов на восточной стороне жертвенника. Их и без того многочисленный ансамбль был дополнен еще ста двадцатью священнослужителями, трубившими в трубы. Над новым храмом и вокруг него гремел грандиозный гимн:

Ибо Он благ,
ибо вовек милость Его...

Никто из современников не оставил воспоминаний ни о впечатлении, произведенном этим исполнением, ни о самом величественном гимне. Известно только, что после того, как отзвучали последние его звуки, храм наполнило облако, потому что слава Господня наполнила дом Божий. Затем премудрый Соломон обратился к Всевышнему со

словами благодарности. Он вспомнил всю историю нашего народа начиная с египетского плена, вспомнил своего отца Давида и от имени всех вознес молитву к небесам. Когда Соломон завершил ее, неожиданно с неба сошел огонь и поглотил то, что предназначалось для жертвоприношений. Увидев столь необычное явление, все присутствующие пали ниц и, даже находясь в таком положении, вдохновенно пели:

Ибо Он благ,
Ибо вовек милость Его...

Потом люди встали и продолжали восхвалять Господа.

С тех пор в храме ежедневно совершались моления и постоянно звучала музыка. Здесь воспитывались и обучались многие поколения певцов и музыкантов. Здесь создавали гимны во славу Господа. И так продолжалось почти триста пятьдесят лет.

Потом наступил страшный год, когда вавилонский владыка Навуходоносор решил покорить Израиль. Мы, как всегда, надеялись на своего Бога и рассчитывали на победу, но, очевидно, прогневали Всевышнего, и Он отступил от нас. Навуходоносор захватил Иерусалим и „сожег дом Господень, и дом царя, и все дома в Иерусалиме“ (Иеремия 52, 13), и стены Иерусалима были разрушены, а ковчег завета унесен в Вавилон. Тысячи людей были умерщвлены и тысячи уведены в вавилонский плен, где они жили много лет, вплоть до воцарения в Вавилоне благородного царя Кира, который объявил: „Все царства земли дал мне Господь, Бог небесный; и Он повелел мне построить Ему дом в Иерусалиме“ (1 Ездры 1, 2). Обращаясь же к пленным, он сказал: „Кто есть из вас, из всего народа Его... пусть он идет в Иерусалим... и строит дом Господа, Бога Израилева, того Бога, Который в Иерусалиме“ (Там же, 1, 3). Поднялись многие израильтяне со своими семьями и скарбом и пошли в Иерусалим. С ними возвращались к разрушенному очагу и родившиеся на чужбине потомки тех, кто пел и играл при Иерусалимском храме.

Конечно, многие из тех, кто воспевал Господа в храме, кто на инструментах сопровождал гимны Богу, состарились и умерли в плену. Из трех выдающихся музыкальных династий на родину вернулась одна только семья Асафа. Сам старик Асаф не дождался светлого часа и был погребен близ Вавилона. Но его многочисленные дети и внуки продолжали именоваться „Асафовыми“ и следовали заветам знаменитого основателя династии музыкантов. Они вернулись в Иерусалим в количестве ста двадцати восьми человек (1 Ездры 2, 41). На скрижалях истории даже сохранилось имя одного из них: „Начальником над левитами в Иерусалиме был Уззий, сын Вания, сын Хашавии, сын Матфании, из сыновей Асафовых, которые были певцами при служении в доме Божиим“ (Неемии 11, 22). Однако о семьях Емана и Идифуна с тех пор уже ничего не было

слышно. Может быть, они остались на чужбине, как многие их соплеменники, осевшие на новых местах? Может быть, сами старики Еман и Идифун умерли, а их дети изменили род занятий? Правда, в книге пророка Неемии (11, 17) упоминается о каком-то "сыне Идифуна", но он уже никак не был связан с музыкой. Горькая жизнь пленника могла кого угодно заставить изменить своему призванию и потомственной профессии. Но, с другой стороны, житейские невзгоды могли вынудить заниматься ремеслом музыканта тех, кто прежде был далек от него. Ведь даже в плену богачи оставались богачами, а бедняки — бедняками. Богатые иудеи, будучи в плену, имели право владеть рабами, поэтому при возвращении в Иерусалим обозы иных из богачей ходили на караваны, в которых были даже певцы и певицы. Вместе с первыми переселенцами, вместе с многочисленным семейством Асафа в Иерусалим пришли двести певцов и певиц (1 Ездры 2, 65), а несколько позднее, уже в царствование царя Артаксеркса, — другая группа певцов (Там же, 7, 7). Никто не сомневался, что в новом доме Господа вновь будет звучать замечательная музыка в самом лучшем исполнении.

Наступил день закладки нового храма. Все было торжественно: вокруг того места, где впоследствии должен был возвышаться храм, стояли священники в праздничном облачении с трубами. Рядом с ними находились сыновья Асафа и все те, кто мог „славить Господа, по уставу Давида“ (1 Ездры 3, 10). Раздались звуки песнопения — и люди услышали не один хор, а два, которые стояли на значительном удалении друг от друга и словно соревновались между собой. Если один хор возглашал: „Хвалите!“, то другой отвечал: „Славьте Господа!“. Если же первый выводил красивую мелодию со словами „Славьте Господа!“, то второй как эхо повторял его последние звуки, но уже со словами „Хвалите!“. От такой постоянной переключки двух хоров все пространство между ними, на котором находились слушатели, заполнялось божественными звуками, воодушевлявшими всех присутствующих.

Затем на какое-то мгновение музыка внезапно замолкла. Наступила неожиданная тишина. Все стояли, словно боясь пошевелиться. И вдруг как бы из небытия раздалось:

Ибо — благ,
ибо вовек милость Его...

(1 Ездры 3, 11).

Да, это было то же самое песнопение, которое звучало здесь постоянно со дня основания храма Соломона вплоть до его разрушения. Этот гимн пережил вместе с народом и часы счастья в далеком прошлом, и горькие десятилетия пленения. Он передавался от отцов к сыновьям, от матерей к дочерям. Во враждебном Вавилоне гимн часто служил духовной опорой. Его пели тихо, чтобы слышали толь-

ко близкие и не слышали чужеземцы. В самые тяжкие минуты, когда кругом были только враги, его пели беззвучно, „про себя“, и он вливал в людей новую надежду.

Уже не осталось в живых никого из тех, кто видел прежний храм. По дороге на родину в возрасте восьмидесяти четырех лет скончался последний старец, вывезенный еще мальчиком из Иерусалима во время „второго увода пленных“ в Вавилон. Все присутствующие на закладке нового храма представляли себе прежний дом Бога только по рассказам старших, а те, в свою очередь, знали о нем по рассказам своих родителей, оставшихся лежать в чужой земле. Но эти рассказы звучали так часто и были наполнены такими подробностями, что многим со временем стало казаться, что они сами не только видели это великое сооружение, но и бывали в нем.

Сейчас же, когда люди стояли и слушали величественную музыку гимна, возносившую души вчерашних изгнанников высоко над реальностью и вдохновлявшую их великой любовью к Богу, в памяти смешались рассказы и вынесенные из них представления, явь и фантазия, желаемое и действительное, а сквозь плену слез, застилающую глаза, многие стали видеть — и каждый по-своему — прекрасные очертания Великого Храма. И уже никто не хотел знать, воспоминания ли это или плод валежяного в душе образа. Вместе с очертаниями храма из небытия проступали лица родных и близких, давно ушедших из этой жизни. А гимн все звучал и звучал. Голоса, звуки инструментов и сама мелодия исторгали у слушателей вопли восторга. Да и сами певцы пели с мокрыми от слез лицами. Никто не стеснялся плакать. Это был гимн единения всех людей, гимн единения прошлого и настоящего, гимн Богу. „И не мог народ распознать восклицаний радости от воплей плача народного; потому что народ воклизал громко, и голос слышен был далеко“ (1 Ездры 3, 13).

Потом длинной чередой потекли дни строительства и к третьему дню месяца Адара, в шестой год царствования царя Дария (1 Ездры 6, 15) работа была завершена и совершилось торжественное освящение нового дома Господа.

В тот день были принесены большие жертвы. Все веселились и вновь пели религиозные песнопения, играли многочисленные музыкальные инструменты и повсюду разносилось звучание священнических труб.

Много лет, почти пять столетий, стоял этот храм, и много поколений в нем молилось. Он имел размеры прежнего храма, но был лишен его величия и помпезности (Иосиф Флавий. Иудейские древности XV 2, 1). Однако, несмотря на свою скромность, он стал неотъемлемой частью представлений об отечестве каждого иудея. Отсутствие внешнего величия и показной царственности учило народ: если даже Господь может жить в таком доме, значит, могущество не

ЧЕТЫРЕ ЕВАНГЕЛЬСКИХ ЭПИЗОДА

в грандиозности и богатстве. И это заставляло многих задуматься над важнейшими вопросами жизни и веры.

Когда здесь появились римские войска и наша родина стала провинцией новых завоевателей, римляне осквернили храм, и он длительное время находился в полуразрушенном состоянии. Его восстановление началось только сорок лет спустя, при Ироде Великом, который любил пышность и помпезность. Именно в таком духе был возведен новый храм. Его-то, мальчики, вы сейчас и видите перед собою».

Старик закончил свой рассказ, а три мальчика стояли, боясь пошевелиться. Они хотели продолжения повествования, но вокруг уже шумели люди, выходявшие из храма после богослужения.

Старик и дети подошли к выходу, где их ожидали родители мальчиков. Здесь же Иисус увидел Марию и Иосифа. Когда взрослые разговорились, то оказалось, что новые знакомые — из древнего левитского города Сихема, расположенного между горами Гевалом и Гаризимом, почти на полпути от Иерусалима до Назарета. Старик предложил, чтобы Иисус поехал с ними до Сихема, а оттуда уже вместе со своими родителями продолжил бы путь домой, в Назарет. После некоторых размышлений вслух и переговоров взрослых предложение было принято. В совместной поездке с друзьями наиболее заманчивой для Иисуса была возможность послушать новые рассказы старика.

Никто не знает, что потом произошло, но спустя много лет евангелист Лука (2, 41—52) напишет: «Каждый год родители Его ходили в Иерусалим на праздник Пасхи. И когда Он был двенадцати лет, пришли они также по обычаю в Иерусалим на праздник; когда же, по окончании дней праздника, возвращались, остался Отрок Иисус в Иерусалиме; и не заметили того Иосиф и Матерь Его, но думали, что Он идет с другими; пройдя же дневной путь, стали искать Его между родственниками и знакомыми; и, не найдя Его, возвратились в Иерусалим, ища Его. Через три дня нашли Его в храме, сидящего посреди учителей, слушающего их и спрашивающего их; все слушавшие Его дивились разуму и ответам Его. И, увидев Его, удивились; и Матерь Его сказала Ему: Чадю! что Ты сделал с нами? вот, отец Твой и Я с великой скорбью искали Тебя. Он сказал им: зачем было вам искать Меня? или вы не знали, что Мне должно быть в том, что принадлежит Отцу Моему? Но они не поняли сказанных Им слов. И Он пошел с ними и пришел в Назарет; и был в повиновении у них. И Матерь Его сохраняла все слова сии в сердце Своем. Иисус же преуспевал в премудрости и в возрасте и в любви у Бога и человеков».

Они произошли в четырехлетие, длившееся от третьего года 201-й олимпиады до второго года 202-й олимпиады, то есть с 780 по 783 год от основания Рима. По мнению древних историков, в течение этого времени не случилось никаких особо значительных событий.

Становясь с возрастом все более мрачным и нелюдимым, римский император Тиберий в первый год указанного четырехлетия покинул столицу и удалился на свою роскошную виллу на острове Капри, где на протяжении последних десяти лет жизни предавался разнузданному разврату. Для древнего мира в этом действительно не было ничего удивительного. А разве могло тогда кого-нибудь взволновать, что годом раньше наместником Иудеи был назначен мало кому известный Понтий Пилат?

Во втором году того же четырехлетия был казнен патриций Титий Сабин по обвинению в "оскорблении величия", то есть в оскорблении особы императора. И никто толком не знал тогда: было ли такое обвинение справедливо или это был обычный навет, при помощи которого Тиберий избавился от неугодного патриция?

В следующем году в возрасте восьмидесяти шести лет умерла мать Тиберия Ливия. Тогда же была сослана на Пандатерию — остров Тирренского моря — сильная и непреклонная Агриппина Старшая вместе со своим сыном (к ним неприязненно относился император), а в крепости Махеронт был обезглавлен некий Иоанн, впоследствии получивший прозвище "Крестителя". Все это также были обычные для римского мира события: кто-то умирал, кого-то казнили.

В последний год того четырехлетия произошло самоубийство сына Агриппины (правда, некоторые говорили, что его уморили голодом по приказу Тиберия). Веллей Патеркул завершил свой краткий исторический труд и, наконец, в Иудее казнили какого-то Иисуса, прозванного Христом. Многие верили, что такие события не в состоянии ничего изменить в размеренной жизни людей, а тем более в Галилее, где уже тридцать четвертый год распоряжался "союзник и друг римского народа" Ирод Антипа.

Въезд в Иерусалим

В последний год указанного четырехлетия, за несколько дней до Пасхи, Он на осле въезжал в Иерусалим. Множество народа высыпало из своих домов навстречу Ему. Некоторые расстилали свои одежды на дороге, по которой Он ехал, а другие срезали ветви с деревьев и также устилали ими путь Спасителя. Те, кто так делал, верили, что пришел Мессия, призванный спасти народ Израиля. Многие люди бежали впереди Него и призывали остальных присоединиться к ним.

Среди них были и Его ученики. Еще при самом въезде в Иерусалим, как только Он приблизился к спуску с горы Елеонской, они начали "радостно славить громким голосом Бога" (Лука 19, 37), распевая всем известный псалом (117, 26):

Благословен грядущий во имя Господне!
Благословляем вас из дома Господня.

Это песнопение, начатое учениками, по мере приближения к центру города становилось все увереннее и громче. Толпа увеличивалась, и люди присоединяли свои голоса к славословию в честь Мессии. Многие из них первый раз видели Его, но уже верили в Его предназначение, ведь рассказы об Иисусе намного опережали Его появление.

Иногда люди, певшие песнь, сохраняли старый, всем известный напев псалма, но несколько видоизменяли слова, и вместо обычного текста над улицами Иерусалима раздавалось:

Благословен Царь,
грядущий во имя Господне!
мир на небесах
и слава в вышних!

(Лука 19, 38).

Окончание нового варианта песни словно перекликалось с тем гимном, который пропели ангелы вифлеемским пастухам много лет тому назад, возвещая людям о приходе в мир Спасителя:

Слава в вышних Богу,
и на земле мир,
в человеках благоволение!

(Лука 2, 14).

Так соединились в единое песнопение и люди, и ангелы, как бы стараясь облегчить Ему тернистый путь, на который он вступил, въехав в Иерусалим.

Народ с радостью и великой охотой подхватил слова "Благословен Царь", которые полностью соответствовали чаяниям людей, уже на протяжении многих поколений ожидавших Мессию. Иудеи думали, что Мессия, оказавшись в Иерусалиме, обязательно воцарится как мирской владыка. Они свято верили, что Он восстановит независимость, могущество и процветание Израиля. Поэтому поющее восклицание "Благословен Царь" как нельзя лучше отвечало настроению толпы. В ее представлении только царю было под силу совершить все то, что предстояло сделать Мессии.

Постепенно процессия, в середине которой Он шествовал, превращалась в нечто похожее на коронацию. Действительно, распеваемые возгласы "Благословен Царь" и верноподданныческий восторг массы людей стали походить на обряд возведения на престол. Но даже с точки зрения иудеев здесь было что-то странное.

В старинном ритуале, приуроченном к такому случаю, всегда, кроме хора, принимали участие и священнические трубы. Именно они возвещали народу о новом владыке. Так, когда царем становился Соломон, обряд помазания проводил священник Садок, а весь народ выполнял роль статистов: "И взял Садок священник рог с елеем из скинии и помазал Соломона. И затрубили трубою, и весь народ восклицал: да живет царь Соломон!" (3 Царств 1, 39). А уж потом началось веселье, где народу отводилась главная роль: он провожал свиту Соломона, распевал песни и играл на музыкальных инструментах (Там же, 1, 40).

Когда по повелению Елисея был тайно помазан на царство сын Иосафата Ииуй, то, чтобы закрепить свершившийся переворот и придать ему видимость законности, "затрубили трубою, и сказали: воцарился Ииуй!" (4 Царств 9, 13).

После удачно осуществленного священником Иодаем заговора с целью возведения на престол Иоаса процедура коронации также не обошлась без труб: "...и вот, царь стоит на возвышении своем при входе, и князья и трубы подле царя, и весь народ земли веселится, и трубят трубами, и певцы с инструментами музыкальными и искусные в славословии" (2 Паралипоменон 23, 13).

Но сейчас, когда в окружении народа и учеников Он шел по Иерусалиму, трубы молчали. И напрасно народ ожидал, что вот-вот к его песнопению добавится звучание труб, которое стало бы подтверждением того, что не только простые люди уверовали в Мессию, но и там в храме, где в своем окружении находится первосвященник Иосиф Каиафа, также признали в Иисусе Мессию. Но трубы молчали.

Он знал, что они будут все время молчать. Но Ему не нужны были трубы. Ему не требовалась никакая власть, а тем более мирская. Он нес нечто иное, несравненно превосходящее возможности любого земного владыки. Он возведал те нравственные устои, которые способны были спасти человечество от многочисленных бед и в земной, и в той, другой жизни. А трубы здесь ни к чему. Пусть ими забавляются властолюбцы.

В это время Он услышал новые слова, нанизанные на ту же старую мелодию псалма:

Осанна Сыну Давидову!
благословен Грядущий во имя Господне!
осанна в вышних!

(Матфей 21, 9).

Этот возглас "Осанна" всегда звучал во время праздничных процессий, направлявшихся в храм. Для народа теперешнее шествие с Мессией также являлось величайшим праздником, и нет ничего удивительного в том, что именно сейчас стали распевать "Осанна", ибо в настоящий момент на улицах Иерусалима происходило событие, освященное Господом.

Краткое, но могучее слово "Осанна" в зависимости от текста, в котором оно находилось, в зависимости от музыкального жанра и от певческой интонации могло иметь разный смысл и выражать различные эмоциональные состояния. В одних случаях "Осанна" было мольбой о помощи. Тогда оно воспринималось как призыв "Спаси!" Кроме того, "Осанна" могло выражать уверенность в том, что помощь неизбежно придет. И тогда все воспринимали этот возглас как "Спасение!" Иногда же, пропеваемое быстро, оно выражало радость и восторг. В таком случае "Осанна" превращалось в восхваление: "Славьте!" А повторяющееся несколько раз быстро и торжественно, оно звучало подобно ударам вселенского колокола, возведавшего вечную славу.

Все эти смысловые и интонационные окраски возгласа "Осанна" словно переливались и расцветивались сейчас на улицах Иерусалима. В них народ выражал и надежду на спасение, и уверенность во всемогущей Мессии, и благодарность за спасение.

Пел народ, пели Его ученики, а Он молчал. Слишком много было причин для Его молчания. Но пройдет несколько дней, и Он присоединит свой голос к песнопению учеников. Однако это будет уже по другому случаю и в другой обстановке.

"И, воспев, пошли на гору Елеонскую"

Прошло несколько дней после описанного шествия по улицам Иерусалима. Затих шум уличной сутолоки. День сменился вечером. Наступил черед нового пасхального седера. Иисус вместе с двенадцатью учениками пришел отпраздновать Пасху в дом своего знакомого, имя которого для всех навсегда осталось тайной (церковная традиция очень рано отождествила этот дом с "горницей" на Сионе — Деяния 1, 12). Но пасхальная вечеря, происходившая в тот день в его доме, озарила своим светом весь мир и стала одной из главных вех в истории человечества. Она положила начало исполнению важнейшего из христианских обрядов, ознаменовав тем самым основание Церкви. Все, что говорилось и делалось в тот вечер, впоследствии повторится бесчисленное количество раз во многих уголках земли, ибо воспроизведение этого события будет приобщать людей к великому нравственному Завету, к Новому Союзу Бога с людьми, будет сопровождаться глубоким осмыслением значения того пасхального вечера в истории человечества.

Тогда же, в Иерусалиме, все совершалось очень просто. Был пасхальный ягненок, были слова о предательстве и было духовное завещание: подавая ученикам хлеб и вино, Он разъяснил им, что они вкушают не обычный хлеб и обычное вино, а Тело Его и Кровь Его, приобщающие к Новому Завету.

Ну а потом звучали песнопения. Как говорят Матфей (26, 30) и Марк (14, 26), "пропев гимн" (ὕμνησαντες), Иисус вместе со своими учениками пошел на гору Елеонскую. Это единственное, как бы случайно оброненное евангелистами замечание свидетельствует о том, что все участники Тайной Вечери исполняли песнопения.

В дальнейшем при чтении Евангелия люди часто задумывались над тем, что же пел в тот вечер Иисус. Интерес к этому песнопению был порожден самыми различными причинами. Ведь оно, безусловно, отражало напряженное психологическое состояние Иисуса перед роковыми событиями Его земной жизни. Знание песнопения давало бы возможность глубже понять Его мысли и чувства, более полно ощутить весь трагизм ситуации. Оно также помогло бы лучше уяснить атмосферу, существовавшую во время трапезы в тот исторический вечер, ибо песнопение, исполнявшееся Учителем вместе с учениками, способно отразить то, что недоступно словам. Кроме того, знание этой песни высветило бы из мрака веков самое начало христианской музыки и тот "священный мост", который связывал иудейские и христианские богослужебные гимны.

Иустин Свидетель (ок. 100—160 гг.) в своем "Диалоге с Трифоном" (106) утверждал, что псалом 21 является не только пророчеством в том, что Христос будет вместе с апостолами петь на пас-

хальном седере, но и тем песнопением, которое звучало во время Тайной Вечери:

Боже мой! Боже мой!
для чего Ты оставил меня?
Далеки от спасения моего
слова вопля моего.

Вполне возможно, что Иустин увидел общность между этими словами и воплем Христа на Голгофе: "Боже Мой, Боже Мой! для чего Ты Меня оставил?" (Матфей 27, 46). Во всяком случае, для современников Иустина его мысль должна была быть достаточно убедительной. Особенно настаивал Иустин на том, что песнопение, звучавшее на Тайной Вечере, начиналось с 23-го стиха указанного псалма:

Буду возвещать имя Твое братьям моим,
посреди собрания восхвалять Тебя.
Боящиеся Господа! восхваляйте Его.
Все семья Иакова! прославь Его.
Да благоговеет пред Ним все семья Израиля!
Ибо Он не презрел и не пренебрег скорби страждущего,
не скрыл от него лица Своего,
но услышал его, когда сей воззвал к Нему.
О Тебе хвала моя в собрании великом;
воздам обеты мои пред боящимися Его.
Да едят бедные и насыщаются;
да восхвалят Господа ищущие Его;
да живут сердца ваши во веки!
Вспомнят и обратятся к Господу все концы земли,
и поклонятся пред Тобою все племена язычников.
Ибо Господне есть царство,
и Он — владыка над народами.
Будут есть и поклоняться все тучные земли;
преклонятся пред Ним все нисходящие в персть
и не могущие сохранить жизни своей.
Потомство (мое) будет служить Ему,
и будет называться Господним вовек;
придут и будут возвещать правду
Его людям, которые родятся,
что сотворил Господь.

Этот псалом действительно вполне соответствует обстановке и значению того пасхального седера. Во-первых, то песнопение также

звучало "посреди собрания", состоящего из учеников. Во-вторых, Иисус знал Отца Своего, а потому мог петь, что Он "не скрыл от него лица Своего". В-третьих, в ответственный и один из последних часов своей земной жизни Он не мог не поддержать в своих учениках веру в то, что к Истинному Богу "обратятся... все концы земли, и поклонятся... все племена язычников". Подобные слова могли истолковываться не только как программа будущих деяний апостолов, но и как пророчество.

Скорее всего, именно такими соображениями руководствовался Иустин, предполагая, что во время Тайной Вечери звучал 21-й псалом.

Несколько иначе представлял себе это песнопение автор апокрифических "Деяний Иоанна" — своеобразного повествования о подвигах и странствиях апостола Иоанна (некоторые ученые высказывали мысль, что это сочинение написано в Эфесе во II веке, однако на этот счет существует множество сомнений). Рассказ ведется от имени самого Иоанна:

«Перед тем как Его арестовали беззаконные евреи, чьи законы даны им беззаконным дьяволом, Он собрал нас всех вместе и сказал: Прежде чем Я буду передан им, давайте споем гимн Отцу и так отправимся навстречу будущему. Итак, Он велел нам образовать круг, держа... друг друга за руки, и, заняв Свое место в середине, Он сказал: Отвечайте мне „Аминь“. Затем Он начал петь гимн и пропел:

Слава Тебе, Отец!

И мы, образуя круг, ответили Ему: Аминь.

Слава Тебе, Слово,
слава Тебе, Милость. Аминь.
Слава Тебе, Дух.
Слава Тебе, Святой.
Слава Твоей славе. Аминь.
Я буду играть на авлосе;
танцуйте вы все. Аминь.
Я буду оплакивать;
плачьте вы все. Аминь.
Восьмерка поет с нами. Аминь.
Число двенадцать танцует вверху. Аминь.
Мир в опасности. Аминь.
Кто не танцует, тот не знает, что происходит.
Аминь...

Исполнив такой танец вместе с нами, мой возлюбленный Господь удался, а мы, смущенные и вялые, поспешили кто куда» (Деяния Иоанна 94—97).

Эта апокрифическая легенда — лишь одна из многочисленных попыток развития евангельского рассказа о Тайной Вечере.

Что же в действительности могло прозвучать тогда под сводами небольшой комнаты в доме, находившемся на юго-западной окраине Иерусалима?

Скорее всего, это было обычное пасхальное песнопение, ежегодно слышанное и певшееся Иисусом и Его учениками на пасхальных седерах. Издавна каждая пасхальная ночь проводилась с песнями. Еще пророк Исаия (30, 29) на рубеже VIII и VII веков до нашей эры писал о Пасхе: "...будут песни, как в ночь священного праздника, и веселие сердца". С тех пор традиция неизменно сохранялась, и много веков пасхальная ночь оглашалась песнопениями (безмолвие наступало лишь в страшные времена пленения и гонений, когда раввины запрещали всякую музыку).

В пасхальный праздник звучали псалмы, получившие общее название "халлел", то есть псалмы 112—117, в которых обязательным припевом является "аллилуия" (по-еврейски это слово звучит с придыханием). Такие псалмы носили наименование "халлел египетских", потому что пелись в память освобождения из египетского плена. А, как известно, именно Пасха стала торжеством, посвященным этому событию. Потом христиане изменяют смысл празднования Пасхи, и воспоминание о Тайной Вечере станет важнейшей частью Великого Четверга. Но все это опять-таки будет потом.

Тогда же, в ту пасхальную ночь, над Иерусалимом вновь звучало праздничное пение. И в нем принимал участие тот, кто должен был петь особенно прочувствованно. Ведь Он один понимал подлинное значение этой ночи и знал, что поет последнюю песнь в своей земной жизни. Каждый из нас лишь в меру своих возможностей способен представить, какой эмоциональный заряд был вложен Им тогда в пение псалма.

Это, кажется, единственный эпизод из известной нам жизни Христа, относительно которого с полной уверенностью можно сказать, что Он сам действительно принимал участие в пении псалмов. Наша уверенность подкрепляется не только свидетельствами Матфея и Марка, но и знанием обычаев иудейского общества тех времен.

Однако Иисусу было хорошо известно, что Господа принято восхвалять не только в псалмах, но и в хороводах. Он с детства слышал псалмы, призывающие: "Да хвалят имя Его в хороводах" (Псалом 149, 3) или: "Хвалите Его с тимпанами и хороводами..." (Псалом 150, 4). Но евангелисты не передают ни одного эпизода из жизни Христа, когда бы Он участвовал в хороводе или хотя бы наблюдал его издали. Они описывали лишь самые основные события

жизни Спасителя, оказавшие решающее влияние на становление христианства. Естественно, что в их рассказах не нашлось места для незначительных бытовых зарисовок, связанных с повседневной жизнью Христа. Да и сами евангелисты создавали свои произведения во второй половине I века, когда такие подробности могли уже выветриться из памяти современников. Однако, безусловно, в годы, проведенные Им среди людей, Ему не раз приходилось присутствовать на празднествах, никогда не обходившихся без хороводов, соединявших песню и танец. И сам Христос, словно заполняя один из пробелов в своих жизнеописаниях, вспоминает о хороводах, когда рассказывает притчу о блудном сыне. Она хорошо известна.

Хоровод

Растратив выделенное отцом наследство и оказавшись нищим на чужбине, испытав все страдания голода и горечь унижений, младший сын вернулся к отцу, который с подлинно родительским великодушием простил ему все и принял блудного сына в свои объятия. Естественно, что такое событие не могло обойтись без пира и веселья. И когда старший сын, оставшийся с отцом, возвращался домой после работы в поле, "он услышал совместные голоса и [звуки] хороводов" (Лука 15, 25).

Прежде всего нужно сказать, что толкование и перевод этого фрагмента не столь просты, как может показаться вначале. Во-первых, странно, что два равнозначных (и, как у нас принято говорить, однородных) дополнения, которые, казалось бы, должны стоять в одном и том же падеже, представлены различными падежами: винительным и родительным. Чтобы сохранить это своеобразие подлинника, я ввел слово "звуки". Во-вторых, первое из этих дополнений — *συμφωνία* (симфония) — очень многозначно. Оно обладает поистине неограниченным рядом значений, начиная от обычного "соответствия" и кончая в музыкальной теории обозначением обширной группы интервалов (кварты, квинты, октавы и других). Поэтому мне показалось целесообразным перевести здесь *συμφωνίας* буквально как "совместные голоса" (в отличие от традиционного "пение"). Представляется, что такой перевод хорошо подходит к нарисованной в евангельском тексте ситуации.

Вообще же появление хоровода в притче о блудном сыне полностью соответствует традициям еврейского народа. В течение всей его истории хоровод был обязательным атрибутом всякого праздника и любого веселья. Вспомним хотя бы уже упоминавшийся хоровод радости после благополучного спасения от египетских преследователей (Исход 15, 20), ведущими в котором были Моисей и Мариам. Немало в Священном Писании и других эпизодов с хороводами.

После того как Давид и Ионафан победили филистимлян, "женщины из всех городов Израильских выходили... с пением и плясками, с торжественными тимпанами и с кимвалами. И, распевая, игравшие женщины восклицали: Саул победил тысячи, а Давид — десятки тысяч!" (1 Царств 18, 6—7). Так в хороводной песне отразилось важное общественное событие. Эта песня стала очень популярной и, как показывают другие главы того же источника, вышла за пределы Израильского государства. Когда Давид, скрываясь от преследований впавшего в ярость Саула, пришел в город филистимлян Гефу, к царю Анхусу, то он сразу же был узнан: "Не ему ли пели в хороводах, и возглашали: Саул поразил тысячи, а Давид — десятки тысяч?" (1 Царств 21, 11). Однако Давид был не только доблестным воином, но и хитрым человеком. Поэтому, чтобы не оказаться узанным, он притворился сумасшедшим. Когда же вновь вспыхнула война между израильтянами и филистимлянами, а Давид все еще находился среди приближенных Анхуса, то другие князья филистимлян, узнав, что среди них находится некий Давид, поинтересовались: "Не тот ли это Давид, которому пели в хороводах, возглашая: Саул поразил тысячи, а Давид — десятки тысяч?" (1 Царств 29, 5). Узнав, что перед ними тот самый Давид, они, чтобы не иметь среди своего войска врага, принудили Анхуса изгнать Давида из стана филистимлян. Так хороводная песня, созданная народом по поводу конкретного события, стала постоянной спутницей своего героя.

Предание об отважной Юдифи (буквально: Иудейка), перехитрившей жестокого ассирийца Олоферна, завершается торжественным песнопением в честь Бога. Но этому песнопению предшествует поистине знаменательная сцена: Юдифь "шла впереди всего народа в хороводе [ἐν χορῳραῖς] и вела за собою всех жен; за нею следовали все мужи Израильские, вооруженные, с венками и с торжественными песнями в своих устах" (Юдифь 15, 13). Читатель, знакомясь с этими строками, буквально слышит танцевально-маршевую поступь женщин с тимпанами, выбивающими однообразно-упругий ритм, и бряцанье оружия присоединившихся к хороводу мужчин. Пусть "Книга Юдифи" — не историческое сказание, а своеобразный литературный памятник с очень свободной интерпретацией исторических событий. Но она запечатлела отношение к хороводу как к художественной форме, способной воплощать эмоциональное состояние народа и в наиболее драматические часы, и в моменты веселья и радости.

Египетский царь Птолемей IV Филопатор (222—205 гг. до н. э.) так ненавидел евреев, что решил затоптать их боевыми слонами. Собрав громадное количество пленных, среди которых были женщины, старики и дети, он трижды приказывал своим подчиненным опить слонов вином, чтобы умные от природы животные потеряли контроль над собой и слепо повиновались своим надсмотрщикам. Но

трижды Господь Бог воздействовал на разум царя, и трижды он забывал о своем дьявольском плане. Когда же вопреки всему его ненависть все же достигла звериной жестокости, пленные были согнаны на ристалище для смертной экзекуции. Догадавшись, что пришел их последний час, они подняли "плач и вопль, они целовали друг друга, обнимались с родными, бросаясь на шею — отцы сыновьям, а матери дочерям..." (3 Маккавейская 5, 33). Но Бог спас несчастных: он "отверз небесные врата, из которых сошли два славных и страшных ангела... и исполнили врагов смятением и страхом... Тогда слоны обратились на сопровождавшие их вооруженные войска, попирали их и губили" (Там же, 6, 17—19). Поняв, что на стороне иудеев Всевышний, Филопатор мгновенно смягчился и не только освободил всех пленников, но и приказал, чтобы им дали возможность в течение 7 дней пировать. И вот на том же ристалище, где еще недавно несчастные ожидали своей гибели, началось веселье. „Прекратив скорбный распев плача, они начали песнь отцов, восхваляя Спасителя Израилева и Чудотворца Бога, и, отвергнув все сетования и рыдания, составили хороводы в знамение мирного веселья“ (Там же, 6, 29).

Действительно, хороводы — примета мирного времени, когда не слышно звона оружия и криков умирающих на поле битвы, когда никто и ничто не угрожает спокойной и созидательной жизни. Таков смысл совместного действия песни и танца, именовавшегося хороводом.

Стремление любой ценой достичь победы в жестокой войне между племенем галаадским, жившим к востоку от Иордана, и аммонитянами заставило предводителя галаадитян Иеффая дать страшный обет: если он победит, то принесет в жертву того, кто первый выйдет ему навстречу из его дома. Жуткий обряд человеческого жертвоприношения проник в Израиль под влиянием соседей-язычников либо сохранился еще с домоисеевых времен, так как Закон совершенно определенно гласил: "Из детей твоих не отдавай на служение Молоху, и не бесчести имени Бога твоего" (Левит 18, 21; см. также 4 Царств 23, 10). Но слишком велико было у Иеффая желание победы. Оно затмило его разум, и он произнес роковое обещание. Когда же победитель Иеффай вернулся домой в Массифу, то навстречу ему вышла "с тимпанами и хороводами" (Судей 11, 34) его единственная дочь. Да и как иначе она могла встретить своего отца-победителя, как по-другому могла выразить свой восторг и радость, если не танцем с песней в сопровождении звуков тимпанов! Разве могло ей прийти в голову, что ее законопослушный отец, опьяненный желанием победы, даст страшную клятву, а хоровод радости превратится в скорбную песнь? Но, как говорит Священное Писание, несмотря ни на что, Иеффай "совершил над нею обет свой" (Судей 11, 39).

Вспомним также, что пророк Иеремия (Плач Иеремии 5, 15), рассказывая о бедствиях плененных ассирийцами евреев, пишет: "Прекратилась радость сердца нашего; хороводы наши обратились в сетование". Значит, радость всегда ассоциировалась с веселыми хороводными песнями, а скорбь требовала иного песенного жанра.

Вместе с тем есть основания считать, что пляска, не сопровождавшаяся пением, воспринималась не так восторженно, как хоровод, то есть танец с пением. Давид, торжественно перенося ковчег Завета из дома Аведдара в свой город Хеврон, в течение всего пути плясал (2 Царств 6, 14). Конечно, во время этого шествия звучали священнические трубы и народ выкрикивал восклицания, обращенные к Богу (Там же, 6, 15). Но песня, которая могла бы сопровождать столь экстравагантный танец Давида, отсутствовала. Когда торжественное шествие вошло в Хеврон, жена Давида и дочь Саула Мелхола, увидев танцующего супруга, "уничжила его в сердце своем" (Там же, 6, 16). Она высказала Давиду свое возмущение и отрицательное мнение о танце. Для самого Давида танец являлся формой преклонения перед Богом и Его Заветом. Царь вкладывал в танцевальные движения свое восхищение Всевышним и понимал их как часть священного ритуального обряда в честь Бога. Поэтому на негодование Мелхолы Давид упрямо ответил: "Пред Господом играть и плясать буду" (Там же, 6, 21). Однако совершенно ясно, что Мелхола выражала мнение определенных кругов израильского общества, в котором, судя по всему, танец без песни воспринимался если не полностью отрицательно, то, во всяком случае, без особого восторга.

Для этого могли быть самые разнообразные причины. Например, язычники ведь тоже плясали вокруг своих идолов, изображавших их богов, а подражание языческому обряду не вызывало сочувствия в среде израильтян. Кроме того, танец без песни, содержащей конкретные слова, мог представляться бессмысленным, так как танцевальные движения сами по себе воспринимались как беспредметное и бесцельное занятие. Другое дело танец, сопровождаемый песней со словами, придающими движениям определенную смысловую направленность, ибо движения тогда рассматриваются как некая наглядная иллюстрация к тексту. В связи с этим возникает одна знаменательная аналогия.

На протяжении длительного времени в Древней Греции негативно относились к инструментальной музыке. Такая реакция была обусловлена не тем, что инструментальная музыка без вокального начала считалась плохой музыкой, а тем, что ее замысел оказывался трудным для распознавания. Об этом совершенно искренне говорит Платон (Законы II 669 e), когда пишет, что "сочинители, с одной стороны, отделяют формы и движения от мелодии, организуя обычные слова метрически, а с другой [они отделяют] мелодию и форму

от слов, используя только игру на кифаре и авлосе, по которым очень трудно без речи определить форму и стиль". В этих словах заключен страх перед неизвестным: инструментальная музыка без слов не дает конкретных и надежных ориентиров для выявления смысла произведения. Поэтому, несмотря на то, что в Древней Греции инструментальная музыка была очень развита и уже в архаичные времена достигла выдающихся успехов (достаточно вспомнить хотя бы имена полумифических Олимпа и Марсия), она оценивалась как искусство низшего сорта, не идущее ни в какое сравнение, например, с кифародией — с жанром, где пение со словами сопровождается игрой на кифаре. Не случайно попойки и разного рода сомнительные сборища "золотой молодежи" в Древней Греции и в Древнем Риме сопровождались, как правило, исключительно инструментальной музыкой (аэды пели только на пирах владык и царей). И не случайно за авлетистками закрепилась репутация развратниц и блудниц.

Почти аналогичную ситуацию можно наблюдать и в Древнем Израиле. Когда пророк Исаия (5, 12) обличал тех, кто не взирал на "дело Господа", а занимался только устройством собственного благополучия, он замечал, что такие люди "пьют вино вместе с кифарой и псалтырью, тимпанами и авлосами". Когда пророк Иов (21, 12) порицал "беззаконных", то есть живущих не по Закону нравственности, переданному народу от Бога, он свидетельствовал, что они веселятся под бряцанье псалтыри и кифары. В популярной же песенке о распутнице (Исаия 23, 16) не могла не быть упомянута кифара:

Возьми кифару,
ходи по городу,
забывая блудница!
Играй складно,
пой много песен,
чтобы вспомнили о тебе.

Несмотря на то, что здесь говорится и о "песнях", это принципиально ничего не меняет. Греческие гетеры при необходимости также могли хорошо петь. Однако в обоих случаях — и в классической античности, и в древнем Израиле — неким символом распутницы являлась именно инструмент, а не песня.

Подобные параллели вряд ли случайны. Так не существует ли какой-то общей причины для неприязненного отношения к танцу без песни во всем древнем мире?

Обратим внимание, что Платон с негодованием говорит о сочинителях, которые "отделяют форму и движения от мелодии". Не исключено, что он подразумевал здесь движения танца без

поющей мелодии (ведь слово μέλος — "мелос" — очень многозначно). Во всяком случае, негативное отношение к танцам без песнопения очевидно, и, скорее всего, оно было предопределено тем, что танец без слова, как и инструментальная музыка без слова, лишился столь важного для всей древности осмысления при помощи текста.

Может быть, именно по этой причине судьба Иоанна Крестителя решилась во время пляски, лишенной песенной поддержки?

Дочь Иродиады плясала (φρχήσατο) перед гостями Ирода и угодила всем присутствующим и самому Ироду (Матфей 14, 6; см. также Марк 6, 12). Восхищенный пляской Ирод пожелал, согласно обычаю, наградить танцовщицу и пообещал ей дать все, что она захочет. Наученная коварной Иродиадой, ненавидевшей Иоанна, девушка попросила его голову. По представлениям тех времен вряд ли такая кощунственная просьба могла быть произнесена устами человека, участвовавшего в благородном хороводе. Дикая же пляска без песенного сопровождения соответствовала дикости нравов.

Много лет спустя Амвросий Медиоланский использует евангельский сюжет о танце Иродиады и трагической участи Иоанна Предтечи для утверждения одного из своих нравственно-эстетических принципов: "Должна быть радость души, знающей, что является правильным, а не радость, вызванная буйными пирами и свадебными играми; ибо там, где спутником роскоши является необузданный танец, там скромность подвергается риску и следует ожидать искушения. Я желаю, чтобы Божьи девственницы держались подальше от подобных вещей. Как сказал некий мирской учитель: Никто не танцует, когда трезв, иначе он безумен! [Цицерон. Против Мурены VI]. Итак, если даже мирская мудрость гласит, что танец порождает пьянство и безумие, то какое предостережение следует дать на примере Священного Писания, когда пророк Христов Иоанн был обезглавлен по прихоти танцовщицы? Не тот ли это случай, когда привлекательность танца оказалась более мертвящей, чем безумие святотатственной ярости?" (О девственности III 5, 25).

Григорий Назианзин (ок. 330—ок. 390 г.) в отличие от Амвросия Медиоланского не склонен полностью отрицать танец и, обращаясь к монахам, говорит: "И если ты должен танцевать... то не тот танец позорной Иродиады, который кончился смертью Крестителя, а лучше [танец] Давида, во время которого Ковчег был перенесен на место, [танец], который я считаю подобием гибкой и грациозной поступи Бога" (Речь IV: Против Юлиана II 36).

Так трагическая судьба Предтечи Иисуса Христа, Иоанна Крестителя, оказалась тесно связанной с пляской, воспринимавшейся как нечто позорное и постыдное.

Никто не знает, где было захоронено тело Иоанна Крестителя. Никто не знает, звучала ли над его могилой погребальная музыка. Скорее всего, нет: тела казненных предавались земле или огню молча, без каких-либо обрядов. Возможно, что Иисус, узнав о трагической кончине Иоанна и собрав Своих учеников, спел вместе с ними зауспокойную песнь. Ведь мы точно осведомлены о том, что Иисус однажды уже имел соприкосновение с музыкой подобного рода. Это случилось тогда, когда Он оживил дочь главы Назаретской синагоги Иаира.

Плач и похоронное пение звучали в доме Иаира. Лука (8, 52) сообщает, что, придя туда, Иисус увидел, как все "плакали" (ἐκλαίον) и "убивались" (ἐκόπτοντο) по двенадцатилетней девочке, безвременно ушедшей из земного мира. Аналогичную картину рисует и евангелист Марк (5, 38), упоминая "плачущих" (κλαίοντας) и "громко вопиющих" (ἀλαλάζοντας πολλὰ) людей. Все эти глаголы и причастия отражают обычный для древнего мира обряд, когда приглашались специальные плакальщицы, которые могли лучше выразить скорбь близких по усопшему. Такая церемония известна столько же времени, сколько существует человечество.

Исполняли этот обряд женщины, умевшие своими причитаниями и пением вызывать слезы сострадания и жалости не только у родственников покойного, но и у посторонних людей. Для таких женщин их занятие становилось почти профессией, и они получали за свою работу плату. Главные "выступления" плакальщиц проходили в основном по дороге от дома умершего к месту его захоронения. Правда, их голоса звучали и в доме покойного, еще до начала погребального шествия. Звуковой фон, создаваемый ими, способствовал установлению особой траурной атмосферы. Именно об этом и сообщают евангелисты Марк и Лука. Но все же самой важной задачей плакальщиц являлись причитания и песни во время похоронной процессии. Особенно необходимыми они оказывались тогда, когда траурное шествие останавливалось, чтобы сменить тех, кто нес катафалк.

Женщины не только пели и причитали, но часто еще и били себя в грудь. Поэтому не случайно Лука (8, 52), рассказывая о событиях, происходивших в доме Иаира, употребляет глагол κόπτω — "ударять". Описывая далее трагическую сцену смерти Иисуса Христа, Лука (23, 48) также упоминает о том, что люди, присутствовавшие на казни, били себя в грудь. За восемь столетий до него об этом же писал пророк Иеремия (32, 12), предсказывая, что беспечные и беззаботные люди "будут бить себя в грудь", так как погребальные обряды всегда были связаны с такого рода движениями. А через три столетия после Луки Евсевий Кесарийский (ок. 260—

340 гг.) свидетельствует, что музыкальное оформление погребального обряда осталось неизменным: "И вот все наполнилось звуками причитаний; на каждой улице, площади и дороге не было ничего, кроме плача с обычными авлосами и биением в грудь" (Церковная история X 3, 3).

Вообще вся история древней Палестины буквально пронизана обрядом оплакивания. Как отмечают предания, ни одна значительная трагедия в жизни народа не обходилась без погребального обряда, сопровождаемого песнопениями. Плач звучал не только из уст женщин. Мужчины, даже самые мужественные и доблестные, не считали для себя постыдным плакать и возносить скорбные песнопения. Так, еще в X веке до н. э. храбрый Давид оплакал смерть царя Саула и сына его Ионафана. Когда в результате сражения с филистимлянами войско израильтян было разгромлено, Саул попросил своего оруженосца, чтобы тот убил его. По одним сообщениям (1 Царств 31, 4—5), оруженосец побоялся убить своего царя, и тогда Саул сам бросился на свой меч и умер. Согласно другому сообщению (2 Царств 1, 9—10), слуга все же выполнил повеление своего владыки. Давид, узнав о трагедии, "схватил... одежды свои, и разодрал их, также и все люди, бывшие с ним. И рыдали и плакали..." (2 Царств 1, 11—12). Сам же Давид "оплакал Саула и сына его Ионафана" целой "плачевной песнью", где среди всяческих сожалений и стонаний есть обращение: "Дочери Израильские! плачьте о Сауле..." (2 Царств 1, 24).

Спустя два столетия пророк Амос призвал народ порвать с безнравственностью, обратить свои помыслы на поиски добра, а не зла, не попирает бедность, не лжесвидетельствовать, то есть добросовестно выполнять нравственный Закон. Он предрек, что в противном случае на страну обрушатся бедствия, и тогда уже невозможно будет избежать трагедий и связанных с ними обрядов оплакивания погибших: "...на всех улицах будет плач, и на всех дорогах будут восклицать: увы, увы! и призовут... искусных в плачевных песнях — плакать" (Амос 5, 16).

Аналогичным образом и пророк Иеремия призывал забывший Бога народ покаяться. Он знал, что такой народ обречен на кару Господню, а после нее без плакальщиц не обойтись:

...Подумайте, и позовите плакальщиц,
чтобы они пришли;
пошлите за искусницами в этом деле,
чтобы они пришли.
Пусть они поспешат и поднимут плач о нас,
чтобы из глаз наших лились слезы,
и с ресниц наших текла вода.
Ибо голос плача слышен с Сиона:

"Как мы ограблены!
Мы жестоко посрамлены,
ибо оставляем землю,
потому что разрушили жилища наши".
Итак, слушайте, женщины, слово Господа,
и да внимает ухо ваше слову уст Его;
и учите дочерей ваших плачу,
и одна другую — плачевным песням.

(Иеремия 9, 17—20).

По словам Иеремии, потребность в "плачевных" песнях будет столь велика, что профессиональных плакальщиц ("искусниц в этом деле") будет не хватать. Поэтому пророк обращается с призывом к израильским матерям, чтобы они обучали погребальным песням и друг друга, и своих дочерей. Перед нами поистине трагическая фреска, в композиционном центре которой воздвигнут образ всенародной скорби, озвученный женскими плачами-песнопениями.

Когда египетский царь Нехао (610—595 гг. до н. э.) пошел войной против хеттов, он не желал войны с Иудеей. Однако иудейский царь Иосия (640—609 гг. до н. э.), невзирая на это, все же выступил против египетского войска. Во время сражения, происшедшего в долине Мегиддо, Иосия был поражен стрелой. Пророк Иеремия "оплакал Иосию... в песне плачевной; и говорили все певцы и певицы об Иосии в плачевных песнях своих, известных до сего дня, и передали их в употребление у Израиля; и вот, они вписаны в книгу плачевных песен" (2 Паралипоменон 35, 25). Многие ученые даже считают, что такая книга песен-заплачек действительно существовала и что плакальщицы черпали из нее свой репертуар. Вероятно, на самом деле все происходило наоборот. Сомнительно, чтобы неграмотные женщины, зарабатывавшие себе на пропитание пением во время погребальных обрядов, использовали записанные песнопения. Если такая книга и существовала, то, скорее всего, она была составлена из заплачек, "подслушанных" на погребальных церемониях, то есть плакальщицы давали материал для книги песнопений, а не наоборот.

В конце VI века до н. э. священник Захария предрекает, что народ пронзит Мессию своими грехами и затем будет жестоко раскаиваться в содеянном, "и будет рыдать... каждое племя особо": по-своему — дом Давида, по-своему — дом Нафанова, по-своему — дом Левиина, по-своему — племя Симеоново (см.: Захария 12, 10—14). Особо выделяет Захария в каждом "доме" и племени плач женщин (понятие "дом" в Ветхом Завете многолико: начиная от обычного дома как строения и кончая "домом Израилевым"). Вполне возможно, что здесь присутствует указание на то, что каждый народ (племя) имел свой репертуар погребальных песен. В этом нет

ничего удивительного, так как музыкальная культура любого народа своеобразна и неповторима. Важно отметить, что, согласно словам Захарии, главенство в плаче безоговорочно принадлежит женщинам, видимо из-за особенностей их голосов.

Здесь надо иметь в виду следующее: современный слушатель формирует в своем сознании художественный образ посредством некоего суммарного восприятия всех средств музыкальной выразительности, от высоты и тембра до интонационных, ритмических, фактурных, структурных и всех прочих аспектов исполняемой музыки. В древнем же мире сложились определенные типы звуковых образных представлений, где регистр и тембр звучания играли особую роль. Так, низкий регистр оценивался как спокойный, важный и величественный, а высокий — как очень напряженный. Аналогичным образом древний слушатель реагировал и на тембр: светлый тембр он связывал исключительно с высоким регистром, а тусклый — с низким. Поэтому, по древним представлениям, динамика эмоционального напряжения высокого звучания и его тембр несравненно больше соответствовали скорбно-драматической ситуации, нежели низкий регистр и тусклый тембр. Такое отношение нашло свое отражение в том, что исполнение песенных заплачек, как правило, осуществлялось женскими голосами.

Повествуя о воскрешении дочери Иаира, евангелист Матфей (9, 23—24), в отличие от Марка и Луки, свидетельствует, что в доме главы синагоги, у одра его дочери Иисус увидел не певицу-плакальщицу, а авлетов. И это также находится в русле обычаев.

Авлос — греческое название известного во всем мире духового инструмента. В Древнем Риме он назывался тибией, а в Палестине — халилом. Халил обладал очень резким и пронзительным звучанием. Некоторые ученые даже считают, что существовал двойной халил (наподобие двойного авлоса), состоящий из двух трубок. Музыкант вдвух воздухом одновременно в обе трубки, причем одна издавала низкий гудящий звук, а на другой исполнялась мелодия. Евреи не считали халил священным инструментом. Его звучание никогда не раздавалось в храме. Возможно, такое отношение к халилу объясняется тем, что его основным назначением было озвучивать погребальные процессии.

Именно о халиле упоминает пророк Иеремия (48, 36), когда описывает гибель Моавы — страны, расположенной к востоку от Мертвого моря, — и его столицы Кирхареса. Их гибель была предопределена тем, что жители этой страны "восстали против Бога":

Оттого сердце мое стонет о Моаве,
как халил;
о жителях Кирхареса стонет сердце мое,
как халил.

Голоса поющих плакальщиц, сливаясь с пронзительным звучанием халила, создавали вокально-инструментальную "кантату", усилившую в людских душах скорбь и вызывавшую стонания. Конечно, иногда звучание халила могло и чередоваться с пением плакальщиц.

Согласно раввинским правилам, даже самый бедный человек должен был нанять двух исполнителей на халиле для похорон своей жены. Нужно думать, что богатые люди нанимали значительное число халилистов и певиц-плакальщиц. Поэтому совершенно естественно, что, когда умерла дочь столь важного человека, как глава синагоги, были наняты музыканты, которых евангелист назвал погречески "авлетами".

Земная судьба Иисуса Христа сложилась так, что над Его телом не прозвучала погребальная песнь. Описывая, как Иосиф из Аримафеи и Никодим тайно ночью снимали тело Иисуса с креста и погребали его, ни один из евангелистов ни словом не обмолвился о каких-либо песнопениях и инструментальных наигрышах. Как видно, существовало несколько причин для столь скромного захоронения, даже противоречившего давним иудейским традициям: во-первых, был праздник, а во-вторых, погребение казненного проходило украдкой и слишком быстро. Конечно, вполне вероятно, что, вопреки сообщениям евангелистов, женщины все же пели, когда тело Иисуса "полагали во гроб" (кстати, некоторые исследователи так и думают). Более того, при знакомстве с трагическими евангельскими описаниями можно представить ярко-драматическую картину.

"Женщины, пришедшие с Иисусом из Галилеи", смотрят, как Иосиф и Никодим кладут Его тело в гроб. Петь и причитать опасно, так как рядом могут оказаться римские солдаты или соглядатаи первосвященника Каиафы. Сердце женщин разрывает скорбь и боль из-за того, что невозможно похоронить Его в согласии с обычаями. А как хотелось бы в песне излить всю тоску и печаль! Ведь без пения тяжесть утраты увеличивается. Поэтому, чтобы дать волю своим скорбным чувствам, Мария Магдалина и другая Мария — мать Иакова и Иосии — а также Саломия и другие, присутствующие на погребении, несмотря на все опасности, начинают беззвучно, "про себя" петь зауспокойную песнь. Они вкладывают в это молчаливое пение все силы своей души и стремятся выразить в песне безграничную боль и беспредельную любовь. Начав петь беззвучно, они так увлекаются, что звуки волей-неволей вылетают из уст: слишком трудно сдерживать накал чувств. И вот уже над гробом Господним несется тихий мелодичный напев. Глаза женщин застилают слезы, а голоса звучат еле слышно, но величественно и трагически. Тело Христа словно обволакивается песнею тех, кто отдал Ему свою любовь и свою благодать.

Было ли так на самом деле или это только одно из возможных толкований, помогающее мысленно поставить себя на место тех, кто две тысячи лет тому назад находился при гробе Господнем? Никто никогда не узнает истину. Правда, апокрифическое "Евангелие Петра" (12, 50 и далее) рассказывает, как Мария Магдалина вместе с другими учениками Иисуса пришла на Его могилу рано утром в День Господень, чтобы "причитать и плакать", ибо им помешали это сделать прежде.

Но даже если у нас нет достоверных сведений, звучали ли песнопения при погребении Христа, тем не менее мы обладаем свидетельством евангелиста Иоанна, который передает нам заключительные слова самого Иисуса Христа, сказанные Им во время последней проповеди. Предсказывая все, что должно свершиться в будущем, Он говорит: "Истинно, истинно говорю вам: вы восплачете и пропоете погребальную песнь, а мир возрадуется; вы печальны будете, но печаль ваша в радость будет" (Иоанн 16, 20).

Я позволил себе перевести греческий глагол ἄρνυσθε не традиционным "возрыдаете", а "пропоете погребальную песнь". Такой перевод находится в соответствии с наиболее распространенным значением глагола ἄρνωω, в полном согласии со смыслом евангельского текста и, самое главное, в русле традиционного древнееврейского обряда погребения.

Да, Иисус знал, какие страдания Ему предстоит перенести и чем они завершатся, ибо предначертанного свыше нельзя избежать. Он знал также, что великая печаль, связанная с завершением Его земной жизни, сменится радостью для всех, во имя кого Он принял страдания. Но такое преобразование чувств от скорби к радости, от печали к ликованию немислимо без песни, посредством которой человек изливает свои сокровенные думы и помыслы. Именно скорбная песнь облегчает тяжесть души и вместе со слезами очищения возносит ее к светлой радости. И эту песнь просветления предрек в своей последней проповеди Спаситель.

Итак, когда там, в Назарете, миру была возглашена весть о Его приходе на землю, то зазвучала евангельская музыка, ставшая хорошей прелюдией к явлению Бога в человеческом облике. Когда же Ему предстояло принять муки за грехи человечества, он шел на них, зная, что Его смерть будет оплакана в погребальной песне.

Вся земная жизнь Иисуса Христа словно обрамлена песнопениями, ибо она сама является великой песней, возвещающей о спасении человечества.

Это произошло на третий год 222-й Олимпиады или в 864 году от основания Рима, в котором уже четырнадцатый год властвовал император Цезарь Нерва Траян (97—117 гг.). Прошел год с тех пор, как принял мученическую смерть епископ Антиохийский Игнатий, два года, как Траян воздвиг памятник Марсу Мстителю, символизирующий его окончательную победу над свободолюбивыми даками, четыре года, как принял мученическую смерть второй епископ Иерусалимский Симеон, и пять лет с момента присоединения Аравии к Риму. В январе следующего года в честь все той же победы над даками в Риме будет сооружена новая площадь — форум Траяна. Через два года император выступит в поход против парфян. Через три года к Римской империи будут присоединены Армения и Месопотамия. Через четыре года римляне разгромят Парфию и захватят ее столицу Ктесифон. Но через пять лет начнутся крупные антиримские волнения в Месопотамии, Сирии, Иудее, на Кипре, в Египте, в Парфии.

Письмо Плиния Младшего

В один из весенних вечеров этого года, в Вифинии, расположенной на северо-западе Малой Азии, императорский легат и наместник провинции писал письмо своему повелителю. Рука его раба медленно и аккуратно выводила на папирусе: "Плиний императору Траяну".

Прочитав эти слова, Плиний задумался. Как лучше выразиться, чтобы не показаться слабавольным и одновременно сохранить свое собственное отношение к тому, о чем он собирается написать? Ведь речь идет о секте, "навлекшей своими мерзостями всеобщую ненависть" (Тацит. Анналы XV 44), о людях, "преданных новому и зловредному суеверию" (Светоний. Нерон 16, 2). Однако сам Плиний не питал к этим христианам никакой ненависти. Полученные им воспитание и образование научили его терпимости. Он с одинаковым

равнодушием относился и к отечественным, и к чужеземным богам. Его дядя Плиний Старший — автор знаменитой "Естественной истории". Сам он учился в риторской школе под руководством известного Фабия Квинтилиана, создавшего трактат "Ораторские наставления". Среди его близких знакомых был поэт Марциал. И вообще Плиний Младший относил себя к патрицианской элите и был убежденным миротворцем.

Вспомнив об этом своем житейском кредо, Плиний продолжил диктовать письмо Траяну. Он откровенно сообщил ему, что никогда не сталкивался с христианами и поэтому не знал, как их нужно допрашивать и как наказывать. Далее он рассказал в письме о полученном им доносе на христиан. После их ареста Плиний несколько раз основательно допросил каждого из подозреваемых. Среди них оказались такие безумцы, которые упорствовали и постоянно заявляли, что они действительно христиане и не собираются изменять своей вере. Таких он сразу же отправил на казнь за "закоселость и упрямство". Большинство же из арестованных Плиний решил отпустить после того, как они принесли жертву ладаном и вином перед статуей Траяна. Он уже прекрасно знал, что настоящих христиан к этому принудить невозможно.

Во время допросов арестованных Плиний выяснил, что "вся их вина или заблуждение состояли в том, что они в установленный день собирались до рассвета [и] попеременно воспевали Христа как бога и клятвенно обязывались не преступления совершать, а воздерживаться от воровства, грабежа, прелюбодеяния, нарушения слова, отказа выдать доверенное. После этого они обычно расходились и сходились опять для принятия пищи, обычной и невинной, но и это они перестали делать после моего указа, которым я, по твоему распоряжению, запретил тайные общества. Тем не менее я счел необходимым под пыткой допросить двух рабынь, называвшихся служительницами, [чтобы выяснить,] что здесь было правдой, и не обнаружил ничего, кроме безмерного уродливого суеверия" (Плиний Младший. Письма X 96, 7—8).

Два столетия спустя Евсевий Кесарийский в своей "Церковной истории" (III 28, 1) посчитал возможным если не полностью обелить, то, во всяком случае, частично оправдать Плиния, который, якобы, "был смущен великим числом [христианских] мучеников". В действительности же язычника Плиния несколько не смущало число казненных христиан. Наоборот, его глубоко волновало, что, как он сам писал, "зараза этого суеверия прошла не только по городам, но и по деревням, и поместьям" (Плиний Младший. Письма X 96, 9). Плиний допрашивал арестованных со всем пристрастием, хотя они не обманывали его, и если бы императорский легат и наместник Вифинии смог побывать на собраниях христиан, то он убедился бы в справедливости рассказа, услышанного им от арестованных. Более

того, если бы с язычником Плинием могло произойти чудо, подобное тому, которое совершалось тогда со многими, и он, отрекшись от своих языческих богов, стал бы христианином, то понял бы, что сама жизнь вынуждала приверженцев новой религии обособляться от окружающих, собираясь ночью вдали от посторонних глаз.

Христианская община возникла на почве иудаизма, вскормившего учеников Иисуса, апостолов, которые и по рождению, и по воспитанию были евреями. Поэтому ранние христиане опирались на иудейские формы богослужения. Став последователями Христа, они не сразу перестали поклоняться ветхозаветному Богу и поначалу не полностью порвали с иудаизмом. Оставшись без Иисуса, Его ученики продолжали посещать храм. Но, конечно, трагедия, происшедшая с Учителем, не могла не вызвать раскола между правоверными иудеями и приверженцами новых религиозных идей. Трещина, образовавшаяся тогда между ними и всей остальной иудейской общиной, с течением времени постоянно увеличивалась. Продолжая посещать храм, апостолы облюбовали там удаленное от центра место "и все единодушно пребывали в притворе Соломоновом" (Деяния 5, 12), то есть в одном из портиков храма, названном в честь его строителя. Там любил бывать и сам Учитель (см.: Иоанн 10, 23).

Однако, даже обособляясь в храме от основной массы иудеев, они все же находились на виду у всех, в том числе и под пристальным взглядом своих недругов, вольных или невольных виновников смерти Христа. Поэтому открытое распространение нового учения в храме первоначально было затруднено и даже опасно. У одних любое воспоминание о Христе вызывало ненависть, а у других оно было связано с горячей любовью и переживаниями, затрагивающими наиболее сокровенные стороны души. Такая искренность на глазах у всего народа, среди которого были явные недоброжелатели и даже враги, оказывалась особенно мучительной и доставляла страдания.

И тогда был найден выход: "...каждый день единодушно пребывали в храме и, преломляя по домам хлеб, принимали пищу в веселии и простоте сердца, хваля Бога и находясь в любви у всего народа" (Деяния 2, 46—47). Значит, последователи Христа участвовали в храмовом богослужении, но уединялись, когда дело касалось выполнения одного из важнейших заветов Учителя — преломления хлеба. Такой обряд они совершали только в кругу единомышленников. Если это происходило в Иерусалиме, то они встречались в той самой знаменитой "горнице" на Сионе и "пребывали в молитве и молении" (Деяния 1, 13—14). Потом, уже вне Иерусалима, они собирались у кого-то из единоверцев, образуя "домашнюю церковь", то есть домашнее собрание ("церковь" по-гречески *ἐκκλησία* — "еккlesia", буквально: собрание).

Ранние церкви ничем не напоминали грандиозные сооружения, известные нам по более поздним эпохам. Иоанн Златоуст впо-

следствии писал, что "в те времена церквями были сами дома" (Беседа I : О [послании] Коринфянам XXXVI, 5). Действительно, для собрания христиан отводилась обыкновенная комната в доме. Естественно, что в ней не было никаких изображений, ассоциировавшихся в сознании первых христиан с языческими идолами. Скромность убранства соответствовала нормам отношений между людьми и скромности помыслов. Сюда приходили евреи, объединенные единым духовным призывом, общим желанием приобщиться к Завету Христа. Эти люди, как правило, были хорошо знакомы друг с другом. Идя в свое собрание, они знали, что встретятся с единомышленниками.

Собрание начиналось с чтения Священного Писания, после чего следовали молитвы. К сожалению, ни в одном источнике не сохранилось древнейших христианских молитв, и мы не знаем тех слов, в которые люди облекали свое обращение к Богу. Но мы можем быть уверены, что это были слова мольбы и любви. Люди просили Господа присутствовать на их собрании, помочь им преодолеть свои пороки и возлюбить ближних.

Огромное нравственное воздействие на людей оказывала священная трапеза — Вечеря Господня. Здесь выполнялся Завет Христа, провозглашенный Им на Его последнем пасхальном седере и воплощенный в обряде. Здесь происходило мистическое соединение с Богом. Люди ели хлеб и пили вино, но были убеждены, что вкушают Тело и Кровь самого Иисуса. В такой момент каждый из них верил, что он приобщается не только к самому Учителю, но и через Него — к вечности. Это было благодарение (по-гречески — "евхаристия" εὐχαριστία) Богу за возможность оказаться с ним рядом, за познание истинной веры, за великий подвиг Христа, совершенный им во имя людей. Евхаристия придавала всей трапезе особую мистическую торжественность. Она возвышала человека над житейскими буднями, возносила его над собственным бытием и способствовала созданию своеобразной атмосферы, благодаря которой каждый мог яснее видеть добро и зло, отчетливее представлять свой путь на земле и в вечности.

Наконец-то свершилось предсказание иудейских пророков. Действительно, разве в V веке до н. э. пророк Малахия не предсказывал, что наступит время, когда повсюду люди будут приносить "чистую жертву" (Малахия 1, 11)? Разве спустя три столетия после Малахии и более чем за два столетия до прихода на землю Спасителя пророк Даниил не предвещал, что "предан будет смерти Христос" и "прекратится жертва и приношение" (Даниил 9, 26—27)? И вот теперь эти пророчества сбылись. Люди, идущие по пути, указанному Иисусом Христом, отказались от тех обычаев, которые были установлены в далекой древности. Они с ужасом вспоминают, как их предки приносили в дар Богу "жертву всежжения" (Левит

4, 1—17), когда на алтарях на протяжении многих веков закалывалось и сжигалось бесчисленное множество животных. Такое же сжигание, но в разных местах (частично на алтаре, а частично — "вне стана"), производилось в качестве "жертвы за грехи" (Левит 3, 1—12), как символ того архаичного дикого акта, когда сам человек сжигался за грехи. А так называемая "жертва спасения" (Левит 3, 1—17) практически ничем не отличалась от двух предыдущих форм жертвоприношения. Теперь для последователей Христа все это стало неприемлемым и было оставлено в далеком прошлом как соответствующее низшей ступени развития религиозного сознания. Новое жертвоприношение — евхаристия — не имеет ничего общего с давней варварской традицией.

Торжественность и особенность момента подчеркивалась всеми возможными средствами. Перед евхаристией мыли руки, словно удаляя с них все нечистоты бренного мира. В некоторых церквях при совершении евхаристии люди стояли, а в некоторых становились на колени. Иногда даже снималась обувь. Однако никогда и нигде этот обряд не осуществлялся сидя. Вряд ли подобные традиции формировались посредством установлений, исходивших от глав христианских общин. Скорее всего, в таких обычаях следует видеть искреннее желание подчеркнуть особенность обряда, во время которого человек должен вести себя не так, как всегда.

Весь обряд евхаристии совершался со словами благодарения. В одном из древнейших церковных документов, "Апостольских установлений" (гл. 9), можно прочесть такое благодарение о хлебе, символизирующем Тело Христа:

"Мы благодарим Тебя, Отче наш, за жизнь и познания, которые Ты возвестил нам через Иисуса, раба Твоего. Тебе слава вовеки. Как этот разломленный хлеб рассеян был на горах, собран был и сделан единым, так да соберется и Твоя Церковь со всех концов земли в царство Твое. Ибо Твоя есть слава и сила через Иисуса Христа вовеки".

Пусть в устах первых христиан звучали несколько иные слова, но, скорее всего, в них заключался тот же самый духовный призыв к единению единоверцев. Сейчас уже невозможно до конца почувствовать, что ощущал христианин в I—II веках, произнося подобные слова: слишком далеко то время и слишком изменились люди. Но тогда новая вера была немыслима без абсолютной искренности, глубины переживаний и полной готовности к самопожертвованию за свои духовные и нравственные идеалы.

Вкушая вино и веря, что вместе с ним в жилы вливается по каплям кровь Христова, верующий произносил такие слова:

"Мы благодарим Тебя, Отче наш, за священную лозу Давида, Твоего раба, которую Ты открыл нам через Иисуса, раба Твоего. Тебе слава вовеки".

Нередко вместо таких слов мог произноситься какой-либо псалом. В одном из древнейших документов, именованном прежде "Египетским церковным ордером", который сейчас считается подлинным произведением Ипполита Римского (ок. 170 — ок. 236 гг.), сказано: «...пусть дьякон, когда он берет смешанную чашу причастия, скажет какой-либо псалом из тех, в которых пишется Аллилуия. И потом, если то прикажет старейшина, вновь [скажет какой-либо] из этих псалмов. И после того, как епископ поднесет чашу, пусть он скажет псалом из тех, что приличествуют чаше, — всегда с „Аллилуия“, которое произносят все. Когда все декламируют псалмы, пусть они говорят "Аллилуия", что означает: мы хвалим Того, Кто есть Бог, слава и хвала Ему, создавшему весь мир только через свой труд. И когда псалом закончен, пусть он благословит чашу и даст часть ее [содержимого] всем верующим» (Ипполит Римский. Апостольская традиция 25).

Именно в такой атмосфере проходила христианская трапеза, когда процесс еды переставал быть самоцелью, превращаясь в некий возвышенный ритуал, связанный с самыми сокровенными помыслами и верованиями. Да и пища для трапезы, приносившаяся с собой, была очень скромной и не давала возможности превратить священное собрание в обильный ужин.

В различные времена и в различных местах христиане причащались либо в воскресные и праздничные дни, либо по три-четыре раза в неделю. В ранние же, наиболее трудные для новой религии времена люди старались почаще совершать обряд евхаристии. Приобщаясь к Телу и Крови Христа, они черпали духовные силы, чтобы укрепиться в своей вере, и каждое такое собрание единоверцев служило бесценной моральной поддержкой во враждебной среде. Второй (а по некоторым данным — третий) епископ Антиохийский Игнатий (ок. 35 — 107 гг.) поучал, чтобы люди старались чаще собираться для Божественного причащения, ибо, по его мнению, от "частых ваших собраний слабеют силы дьявола и пресекаются его козни" (Игнатий Антиохийский. На [послание] к Ефесянам 13, 2).

Когда же кто-нибудь из общины заболел и по состоянию здоровья не мог присутствовать при евхаристии, то Тело и Кровь Христовы ему относили домой. Выполняли эту миссию специально выбиравшиеся в общинах служительницы, впоследствии именованные дьяконисами (от глагола *διακονέω* — прислуживать, помогать, оказывать услуги). Именно они занимались благотворительностью и были олицетворением заботы христиан друг о друге.

Если бы императорский легат и наместник Вифинии времен Траяна Плиний Младший смог до конца осмыслить суть деятельности допрошенных им под пыткой "служительниц" (дьяконис), являвшихся воплощением кротости и человеколюбия, то, возможно, он усмотрел бы в их признаниях не "безмерное уродливое суеверие", а ответ добра и подлинной любви.

Вообще же на христианских собраниях все совершалось ради любви к Богу и к людям. "Заповедь новую даю вам, да любите друг друга; как Я возлюбил вас, так и вы да любите друг друга. По тому узнают все, что вы Мои ученики, если будете иметь любовь между собою" (Иоанн 13, 34—35). В этом заключался важнейший завет Христа, и для подлинных христиан его соблюдение было обязательным. Ведь он прозвучал над миром тогда, когда буйствовала вражда между людьми, когда ненависть была возведена в обычай, когда недоверие и подозрительность властвовали над родом человеческим. Завет любви открывал путь к спасению, ибо любовь — это крылья, поднимающие человека ввысь и помогающие ему сбросить с себя недостойный груз ненависти и облегчить свой полет в вечность.

Находясь под обаянием этого завета Христа, люди давали друг другу "святое целование" (1 Фессалоникийцам 5, 26; 1 Коринфянам 16, 20; Римлянам 16, 16 и др.). Чистота и нравственное благородство раннехристианских собраний способствовали тому, что "святое целование" принималось не только отдельно среди мужчин и среди женщин. Зачастую оно становилось знаменем всеобщего братства, и тогда не делалось никакого различия между полами. Каждый из верующих вкладывал в целование свою возвышенную любовь к ближнему. Христиане нередко любили представлять, что на их собраниях на самом почетном месте восседают Ирина (мир) и Агапа (любовь). Поэтому сами собрания и совершавшиеся на них совместные трапезы стали именоваться "агапами" или "вечерями любви".

Нет ничего удивительного, что враги христианства использовали столь удобный случай для дискредитации новой религии. Здесь все было рассчитано на психологию обывателя: если во время агап мужчины и женщины целуются при свете, то можно себе представить, что делается в темноте. Какие только сплетни и небылицы не распространялись по поводу "святого целования" и всей атмосферы любви, царившей на христианских собраниях! Их противники с удивительной легкостью обвиняли ранние церкви в наиболее мерзких пороках язычества.

Так, например, в диалоге "Октавий", который приписывается Минуцию Феликсу (вторая пол. II в.), выведен такой противник христианства по имени Фронтон. Передавая слухи, ходившие об агапах, он рассказывает, что на них приходят не только взрослые — мужчины и женщины, старики и старухи, но и дети. После того как

разгорается бурный пир и совершаются обильные возлияния, в людях воспламеняется любовный жар. Тогда собаке, привязанной к подсвечнику, бросают кусок мяса таким образом, чтобы расстояние от собаки до мяса было больше, чем длина веревки, связывающей собаку с подсвечником. Собака бежит за мясом, свеча падает и гаснет, и в темноте начинается общий разврат.

Столь красочные рассказы, распространявшиеся среди населения, будоражили толпу и создавали у доверчивых людей определенное мнение. У обывателя складывалось представление, что христианские собрания сродни древним языческим дионисийским оргиям. И, как в таких случаях бывает, каждый дополнял где-то услышанное новыми подробностями. Бурная фантазия любителей скабрёзных пересудов не могла не добавить сюда и сообщения о бесстыдных танцах, вполне естественных после обильного количества выпитого вина.

Такие слухи не были лишены основания, так как по некоторым мимолетно оброненным замечаниям современников (кстати, с глубочайшим уважением относившихся к христианам) можно предполагать, что после совершения евхаристии на агапах действительно иногда бывало что-то вроде хороводов. В том же "Октавии" Минуция Феликса защитник христианства Октавий говорит, что свою веселость на агапах люди умеряют "строгостью, целомудренной речью и еще более целомудренными движениями тел". Однако враги христианства, извратив суть хороводов, исполнявшихся на агапах, представляли их чуть ли не плясками вакханок и менад, составляющих пьяную компанию спутников Диониса.

Естественно, что в сознании обывателя такой танец не мог не сопровождаться неистовой музыкой, которая своим бурным, темпераментным движением и исходившим от нее сладострастием помогает совершать непристойности, способствует пробуждению низменных наклонностей.

Какая же музыка в действительности звучала на христианских вечерах любви? Прежде чем ответить на этот вопрос, обратимся к свидетельству об одной из тех религиозных общин, которые отошли от ортодоксального иудаизма и предшествовали христианской церкви.

У терапевтов

Еврейский писатель Филон, живший в Александрии на рубеже двух эр (25 г. до н. э. — 50 г. н. э.), в своем сочинении "О созерцательной жизни" описывает египетскую общину терапевтов (Θεραπευτῆς — почитатель, тот, кто заботится). Они отвергали частную собственность и рабство, предпочитали совместный труд и коллективный быт. К тому же терапевты считали себя врачевателями

гораздо более совершенными, чем обычные лекари, ибо они исцеляли души. Из почитаемых иудеями законов Моисея они признавали не все. Известно, что терапевты, подобно ессеям, саддукеям и фарисеям, представляли собой религиозные течения внутри иудаизма. Они предшествовали появлению христианства и некоторое время существовали одновременно с ним. Естественно, что их музыкальный быт был сходен, поэтому сведения, оставленные Филоном об особенностях музицирования в среде терапевтов, могут прояснить многое относительно музыки, звучавшей в раннехристианских общинах.

По словам Филона, в домах, где жили терапевты, была особая комната, в которой никогда не ели и не пили. В ее стенах была сосредоточена духовная деятельность общины. Здесь произносились параграфы Закона, боговдохновенные изречения пророков и пелись гимны, то есть все то, что укрепляет разум и облагораживает душу. Как можно понять по тексту Филона, основатели коммуны терапевтов изложили основные принципы жизни и важнейшие религиозные воззрения в стихотворной форме. Для лучшего запоминания этого катехизиса терапевты распевали его, потому что издавна было известно, насколько лучше и ярче врезаются в память и в сознание людей поющие слова.

В античной Греции существовал даже особый песенный жанр — ном (от νόμος — закон). В одном из трактатов, созданных приблизительно в III веке до н. э., рассказывается о том, как "люди, прежде чем научиться грамоте, пели свои законы, чтобы не забывать [их]" (Псевдо-Аристотель. Проблемы XIX 28). Песня, напеваемая с раннего возраста, дает возможность самым тщательным образом освоить распеваемый текст, который помимо воли и сознания людей впитывается на всю жизнь. Любое воспоминание о полюбившейся мелодии сразу же влечет за собой восстановление в памяти и слов песни. В результате на протяжении всей жизни систематически осуществляется повторение. Положенный на музыку текст закона становится постоянным спутником человека.

Плутарх Херонейский (ок. 46—119 гг.) совершенно определенно сообщает, что музыкальное творчество Фалета (рубеж VII—VI вв. до н. э.) способствовало укреплению законов Ликурга в Спарте (Плутарх. Ликург 4), ибо Фалет перекалывал их на музыку и тем самым способствовал проведению законов в жизнь.

Значит, основатели секты терапевтов, создавая распеваний устав своей коммуны, не были первооткрывателями, а лишь использовали многовековой опыт. Однако их последователи не ограничились пассивным исполнением некогда созданных песнопений подобного рода. Они и сами сочиняли аналогичные стихотворно-музыкальные опусы.

Филон так рассказывает об этом: "Есть у них сочинения древних мужей, являвшихся основателями секты. Они оставили многие

памятники, [содержащие их] идеи, изложенные аллегорически. Пользуясь ими как образцами, [терапевты] подражают [им, следуя] направленности учения. Так что они не только [пассивно] созерцают [их], но и с помощью всевозможных стихов и мелодий создают в честь Бога песни и гимны, которые они обязательно исполняют в более возвышенном стиле”.

Заключительный раздел этого фрагмента Филона как будто дает повод считать, что некоторые из терапевтов были либо поэтами, либо композиторами. Однако следует предостеречь от такого буквального понимания приведенного текста. Не берусь судить, как обстояло дело с созданием стихов (этот вопрос должны исследовать специалисты в области истории поэтического творчества), но с музыкальной стороны вопроса здесь все достаточно определено: популярные мелодии приспосабливались к соответствующим стихам, и так зачастую создавались гимны. Конечно, это не исключает того, что в среде терапевтов могли время от времени появляться свои авторы музыки, произведения которых исполнялись их товарищами по общине. Но факты жизни древнего мира говорят о том, что чаще всего с этой целью использовались мелодии, уже известные в определенной среде. Безусловно, в процессе приспособления к новым стихам старая мелодическая линия подвергалась более или менее значительным изменениям. Таков был самый доступный путь к созданию новых гимнов для тех, кто не являлся музыкантом-профессионалом.

Эту мысль подтверждает еще один раздел из того же сочинения Филона, повествующий о разнообразных формах музицирования на собраниях терапевтов.

Филон рассказывает, что после тщательного и подробного обсуждения проблем Священного Писания, когда уже все члены общины получили полное удовлетворение от глубокого изучения затронутых тем, председатель, “поднимаясь, поет гимн, созданный в честь Бога, — либо новый, составленный им самим, либо [принадлежащий] кому-то из сочинителей древности. Ибо [терапевты] сохранили многие стихи и мелодии эпических поэм, триметров, просодических гимнов, песнопений для жертвенных возлияний, песнопений, поющих у алтаря, величальных хороводных песен, созданных из гибких строф. После него [то есть председателя] в подобающем порядке [поют] другие, согласно должностям, а все слушают в полном безмолвии, помимо [тех случаев], когда необходимо петь окончания [строф] и ответы, и тогда мужчины и женщины поют [вместе]”.

Сомнительно, чтобы председатель общины терапевтов был музыкантом-профессионалом, и вряд ли можно вести речь о том, что “составленный им самим” гимн представлял собой действительно новое музыкально-поэтическое произведение. Поэтому музыкальное

творчество главы общины, да и остальных ее членов не следует понимать в современном смысле — как создание совершенно нового интонационно-художественного образования.

Знакомясь со свидетельством Филона, нужно отметить, прежде всего, разнообразие музыкального репертуара, использовавшегося в коммуне терапевтов. Однако, анализируя приведенный фрагмент, будем постоянно помнить, что в греческом тексте Филона жанры еврейской религиозной музыки обозначены греческими терминами (об этом, к сожалению, часто забывают). Никто не знает, насколько точно указанные здесь греческие названия соответствуют тем жанрам, которые действительно звучали в коммуне терапевтов. Поэтому, обсуждая текст александрийского писателя, мы вынуждены говорить о жанрах древнегреческой музыки, подразумевая при этом, что терапевты использовали соответствующие им жанры еврейского искусства.

После перечисления поэтических жанров — эпических поэм и триметров — Филон упоминает просодические гимны, представляющие собой хоровые песнопения с инструментальным сопровождением. По словам писателя II века Поллукса, и “Платону приятно называть просодиями песни в сопровождении кифары” (Ономастикон IV 64). А земляк Филона, писатель V века Гесихий Александрийский в “Лексиконе” пишет, что “просодия — это песня с инструментом”. У язычников Древней Греции “просодическим мелосом” именовалась хоровая песнь торжественного и серьезного характера, исполнявшаяся с аккомпанементом авлоса. Чаще всего она звучала во время праздничных процессий и особенно при приближении к храму или алтарю. Интересно, что ее исполнение сопровождалось особыми танцевальными движениями. Философ и математик Прокл (400/412 — ок. 485 г.) убежден, что жанр просодии получил свое наименование от глагола προσήμι (подходить, приближаться), поскольку, согласно ему, просодия звучит тогда, когда поющие “подходят (προσίσσσι) к алтарям или храмам, и при подходе (ἐν τῷ προσίσει) [к ним] она пелась в сопровождении авлоса; во время же остановок [шествия] гимн пелся в сопровождении кифары” (Хрестоматия 10). Конечно, этимологическое толкование, предлагаемое Проклом, неверно, так как слово προσόδος означает звучание инструмента, “согласованное с песней, от слова φόδη (оде) — песня”. Не случайно Плутарх пишет о “псалтырях, лирах, пектидах, авлосах и всех [инструментах], музыкально согласующихся (προσῳδία) и соответствующих (προσῳδία) [пению]” (О нравственной доблести 443 А, § 4). Однако благодаря ошибочному толкованию Прокла мы узнаем детали исполнения просодии.

Совершенно очевидно, что Филон Александрийский под греческим термином προσόδια (просодия) подразумевал какое-то иудейское

песнопение, также исполнявшееся с инструментальным сопровождением во время шествий.

Словообразование *παρασπώνδειον* (параспондейон), переведенное мною как "песнопение для торжественных возлияний", не встречается в греческой литературе. Зато часто употребляется слово *σπώνδειον* (спондейон), обозначавшее первоначально вазу, из которой осуществлялось возлияние при жертвоприношениях. А так как этот языческий обряд сопровождался игрой на авлосе, то впоследствии словом "спондейон" стали обозначать особый музыкальный жанр — авлосовую мелодию, звучавшую во время жертвенных возлияний (*σπώνδειον αὐλήμα*). Затем появилась и соответствующая музыка для кифары. Так, грамматик и софист Афиней (160—230 гг.) из города Навкратиды, расположенного в Египте, в своем сочинении "Пирующие софисты" (XIV 638 а, § 42) сообщает, что первым сыграл на кифаре (*σπώνδειον μέλος*) некий Дион из Хиоса, о котором больше ничего не известно. И наконец, после значительного периода развития инструментальной "спондеической" музыки появились песнопения, также называвшиеся "спондеическими".

Значит, "спондеическое" — это песнопение, связанное с языческим ритуалом жертвоприношений. Но какой жанр соответствовал ему в еврейской религиозной жизни? Может быть, Филон потому и использовал греческое обозначение с приставкой "пара", что не знал, каким образом точно передать наименование соответствующего еврейского обрядового песнопения? *Παρασπώνδειον* же можно понимать как "похожее на спондей". Предположим, что Филон в данном случае писал о песнопении, выполнявшем в иудейском обряде функцию, близкую к той, какую "спондеический мелос" выполнял в языческих ритуальных возлияниях. Это — единственная информация, которую можно извлечь из термина "параспондейон".

Столь же мало мы в состоянии почерпнуть и из определения *παραβώμιον*, переведенного мною как "песнопение, поющееся у алтаря" (*βώμιος* — "алтарный"). Здесь также, скорее всего, имелось в виду некое еврейское песнопение, аналогичное тому, которое исполнялось язычниками рядом с алтарем.

Анализ процитированного фрагмента Филона сталкивается с серьезной проблемой, когда речь заходит о стасимах. Общеизвестно, что *τὸ στάσιμον* — песнь хора в древнегреческой трагедии. При начальном размышлении на эту тему обязательно возникает мысль, что такой стасим трудно или даже невозможно сопоставить с каким-либо жанром религиозной музыки вообще: слишком несовместимы задачи музыки в театре и при богослужении. И, вместе с тем, Филон упоминает именно театральные хоровые стасимы. Более того, в другом отрывке он даже называет составные части стасимов — строфы и антистрофы. Следовательно, Филон имел в виду музыкально-поэтическую форму, являющуюся неотъемлемой частью античной

трагедии. Можно ли представить себе театральные стасимы как раздел богослужения?

Чтобы ответить на этот вопрос, нужно учитывать два обстоятельства.

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

Второе обстоятельство, о котором следует постоянно помнить, связано с тем, что само понятие "стасим" не предполагает какого-то определенного содержания со строго установленным эмоциональным ракурсом (что особенно важно для музыки), а только указывает на то, что первоначально, на заре театра, эта хоровая песнь исполнялась стоя (*στάσιμος* — стоячий, неподвижный). Следовательно стасим, в принципе, допускает самое различное содержание. Сохранившиеся драматические образцы древнегреческих авторов дают примеры стасимов самой широкой смысловой амплитуды. С этой точки зрения ничто не мешает наполнить стасим и определенным религиозным содержанием. Вспомним, что древнейший дифирамб, предок трагедии, включавший в себя стасимы, некогда являлся культовой песней, посвященной богу Дионису. Так почему же в другой национальной культуре и в другой культовой среде форма, напоминающая греческий стасим, не могла использоваться в качестве структуры духовного песнопения.

Пусть приверженцам возвышенно-ортодоксальных иудейских традиций приведенное сравнение не покажется кощунственным. Речь идет не о сопоставлении объектов поклонения (такое сопоставление абсурдно по своей природе), а лишь о способности музыкально-поэтической формы каждый раз наполняться новым содержанием. Вообще же будущим исследователям религиозной музыки александрийских евреев еще предстоит выявить тот конкретный жанр, который Филон по-гречески назвал стасимом. Возможно, в этом случае нуж-

но будет отталкиваться от того же прилагательного *στῆσιμος*, обозначающего также нечто равномерное, спокойное и величественное. Представляется, что русское субстантивированное прилагательное "величальная" как нельзя лучше соответствует такому пониманию самого греческого слова и религиозного песнопения, обозначающегося им. Вспомним, хотя бы, уже упоминавшееся выражение Филона *ῥυθμοῖς σεμνότεροις* ("в более возвышенных ритмах"), которое также указывает на размеренный, величальный характер еврейских песнопений. Из книг Ветхого Завета известно, как много было величальных в честь Господа в еврейской религиозной музыке.

Но все это — только предположение. Детальное исследование этой проблемы — дело будущего.

Как бы то ни было, текст Филона повествует о четырех различных музыкальных жанрах, исполнявшихся в коммуне терапевтов.

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

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

Продолжая свое повествование, Филон сообщает, что "после трапезы [терапевты] совершают священную всенощную. Она проводится так. Все вместе они встают и в центре собрания образуется, прежде всего, два хоровода: один — из мужчин, а другой — из женщин. От каждого [из хороводов] выбирается самый уважаемый и добропорядочный руководитель и запевала. Затем, жестикулируя руками, танцуя и призывая бога, они поют гимн в честь бога, создав [его] из многих стихов и мелодий, соединяя [свои голоса] то в антифоны, то в созвучия. Иногда они вдохновляются просодиями, а иногда стасимами, создавая при необходимости строфы и антистрофы. Потом, когда каждый из [хороводов] мужчин и женщин наслаждается собственным и противоположным [звучанием], они, словно вовлеченные в вакханалии неумеренного блаженства, объединяются и из двух получается [общий] хоровод, наподобие того, который образовался в древности у Черного моря, вследствие происшедшего там чуда".

Такие свидетельства поистине бесценны. Мы узнаем, что выбор запевалы и руководителя хора никак не был связан с его вокальными или вообще музыкальными возможностями. Его просто выбирали из наиболее почитаемых членов общины. В этом нет ничего удивительного, так как для подавляющего большинства религиозных людей решающее зна-

чение тогда имел не художественный уровень исполнения, а его искренность. Не последнюю роль здесь играло также убеждение, что песнь, обращенную к Богу, должны петь уста праведного и добропорядочного человека. Поэтому и выбор падал на самых "уважаемых и солидных", а обладали ли они певческим голосом или музыкальным слухом, было делом второстепенным.

Благодаря Филону мы узнаем также, что даже на рубеже старой и новой эры танец занимал еще значительное место в жизни религиозных общин. Значит, сведения о танце в ранних христианских общинах, сообщаемые Минуцием Феликсом и приведенные выше, отражают реальное положение дел и не являются вымыслом. Ведь многовековое развитие художественной практики в древнем мире предполагало совместное сосуществование поэзии, музыки и танца. На протяжении длительного исторического времени художественный образ создавался средствами этих трех искусств: музыка мелодизировала стихи, благодаря чему они могли распеваться, а танец иллюстрировал или подчеркивал движениями важнейшие эмоциональные и, возможно, сюжетные стороны содержания. Плутарх, выражая общее мнение, принятое в древности, утверждает, что танец "воспроизводит действительность в зрительных образах" (За-стольные беседы IX 748 В). Издавна благородный танец не только свидетельствовал о красоте и здоровье тела человека, но и олицетворял высокий нравственный дух. Однако деградация древнего общества не могла не коснуться и танца. Плутарх с горечью пишет, что в его времена пляска отошла от своих возвышенных форм, превратившись в театрах в позорное зрелище. Нужно думать, что в религиозных общинах Ближнего Востока на рубеже старой и новой эры мог использоваться только тот танец, который сохранял благородство своих движений и соответствовал высоким вкусам. Ни терапевты, ни христиане не могли быть исключением из этого правила, так как любая другая разновидность танца не соответствовала бы атмосфере религиозных собраний. Следовательно, в общинах терапевтов и ранних христиан танец был связан с древнейшими культурными традициями.

Эти традиции проявляются и в разделении на два хора, что было известно издавна в различных древних цивилизациях. По словам Филона Александрийского, для хорового пения терапевтов образцом являлся хор, прозвучавший у Черного моря, когда евреи под предводительством Моисея совершали свой исторический исход из египетского плена. Безусловно, терапевты уже не могли знать этого древнейшего напева. Но тот хор представлялся им неким идеальным хором, самым тесным образом связанным с судьбой народа и с величественным поклонением Богу, спасшему людей от гибели. В таком смысле он и оценивался терапевтами — как образец (что же касается музыкального воплощения древнейшей песни, испол-

нявшейся некогда Моисеем, Мариаи и их соплеменниками в египетской пустыне, то, как я уже отметил, люди каждой новой эпохи представляли себе ее интонационное содержание по-разному, в зависимости от особенностей художественного мышления своего времени).

Филон даже описывает, что делали терапевты, чтобы их пение походило на этот знаменитый хор: "[Хор] терапевтов, мужчин и женщин, весьма подражая тому [древнему хору], создает гармоническое звучание и подлинную музыку, смешивая мелодическими подголосками (*μέλεσιν ἀντήχοις*) и антифониями высокое [звучание] женщин с низким звучанием мужчин".

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

Как мы видим, музицирование занимало важное место в жизни терапевтов. Конечно, терапевты — 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 жизни других иудейских братств, то и в них была бы отражена столь же значительная роль музыки. Ее активное распространение в повсеместно возникавших религиозных сектах связано с несколькими причинами.

Во-первых, все они возникли и существовали как различные ответвления иудаизма, в котором музыке отводилось значительное место. Вся его многовековая драматическая история от глубокой архаики до начала христианской эры проходила под звуки песнопений и игру инструментов. Его важнейшие религиозные обряды буквально насыщены музыкой. Поэтому вполне естественно, что и в сектах, зарождавшихся в лоне иудаизма, эта традиция не могла не сохраниться.

Во-вторых, — и это важнее всего, — большинство новых религиозных течений возникало как эмоциональная реакция на жестокости мира, в котором процветало бесчеловечное рабство, кровопролитные беспощадные войны, уродливые отношения между людьми. Эти течения являли собой религиозный протест против торжества порока. Отсюда и возникали подразделения людей на "сынов света" и "сынов тьмы", где первые представляли доброту, гуманизм и искренность, а вторые — многочисленные несовершенства человечества. Отсюда и пришла прекрасная идея о Боге-Мессии, призванном спасти лучшую часть людей. Члены общины не могли не ощущать свою избранность и духовную возвышенность пути, на который они вступили. Ведь они пошли на разрыв не только с религией отцов, они порвали и с повсеместно принятыми в их среде обычаями, отношением к жизни и смерти и вообще к смыслу человеческого

существования. А на такой поступок мог решиться не каждый. Кроме искренней веры, необходимо было обладать мужеством и решительностью, так как конфликт с традиционным укладом жизни был неизбежен. Но ради спасения души этот шаг необходимо было сделать еще до прихода Мессии. Такая нравственно-религиозная обстановка создавала торжественно-тревожный фон, предвещающий приход Мессии, — фон, который укреплялся музыкой, способствующей возникновению особой одухотворенности, связанной с появлением психологической напряженности, когда красота и очищение действуют совместно. Поэтому не только терапевты, но и все подобные религиозные общины должны были уделять значительное внимание музыкальному сопровождению своих обрядов.

Песнопение возвышало и облагораживало. Человек, певший гимн в честь Бога, словно становился ближе к Нему, ибо в тот момент он был глубоко убежден, что Господь слышит его. Благодаря такой вере у него возникала убежденность в том, что он замечен грядущим Мессией. Когда устав Кумранской общины провозглашал: "Священники и левиты пусть благословляют Бога-Спасителя", то в этом заключалось эмоциональное воззвание к Всевышнему, надежда на могучее заступничество в страшные дни "конца времён". Человек же, слушавший такой гимн, не только сопереживал образам данного песнопения, но и эмоционально усваивал идеи, проповедовавшиеся в его общине.

Так музыка становилась важнейшим средством внутриобщинных контактов между людьми. Во многом она выполняла роль надежного стержня, объединяющего сообщество единоверцев. И раннехристианская община, конечно, не могла отказаться от столь эффективного средства сплочения единомышленников. В противном случае она лишилась бы давнего и проверенного помощника, а быт христианских общин оказался бы менее притягательным для массы людей, ищущих новые формы жизни. Евсевий Кесарийский, понимая значение духовной музыки в жизни христиан и знакомясь с музыкальным бытом терапевтов по описаниям Филона, даже склонен был отождествлять терапевтов с ранними христианами именно на основе общности "музыкальных запросов": "Вышеупомянутый человек [то есть Филон Александрийский] дал описание всего этого в своем собственном сочинении, что в точности соответствует обычаю, наблюдавшемуся не так давно только у нас — всенощные службы во время Великого Праздника, связанное с ним исполнение гимнов, которые мы привыкли речитировать, когда один человек стройно поет, а остальные слушают в молчании и присоединяются, распевая только окончания (*τὰ ἀκροτελεύτια*) гимнов" (Церковная история II 17, 22).

Отмеченная Евсевием Кесарийским общность в жизни терапевтов и ранних христиан вполне естественна. Поиски людей, обративших свои взоры к христианству, были направлены на духовное со-

вершенствование, помогавшее противостоять житейским порокам, а возвышенная музыка являлась источником многих духовных переживаний, способствовавших нравственному очищению. Не случайно Василий Кесарийский провозгласил впоследствии: "Тот, кто приобщается святых тайн, должен песнесловить Господа" (Основания нравственности XXI 4). Не случайно также ранние историки христианства, критически относившиеся ко всяким предшествующим религиозным верованиям, сочувственно отмечали увлеченность терапевтов музыкой.

Триада апостола Павла

С самого начала музыка заняла в жизни христианских общин достойное место. Особенно наглядно это проявилось на агапах.

Знакомство с ними мы прервали на том, что во время обряда евхаристии в стенах домашней церкви звучали молитвы — моление о хлебе и моление о чаше. Следовавшую далее трапезу Тертуллиан описывает так: "Наша трапеза обнаруживает свое значение в самом своем названии; она называется тем [словом], которое означает у греков любовь... Они возлагают за стол не иначе, как вкусив сперва молитву к Богу, едят столько, сколько нужно для утоления голода, пьют, как пристойно людям, строго соблюдающим воздержанность, насыщаются они так, что тою же ночью могут возносить молитвы Богу, беседуют, зная, что Бог все слышит. После омовения рук и возжигания светильников каждый приглашается выйти на середину и петь Богу либо из Священного Писания, либо из своего собственного изобретения... Пир завершается молитвой" (Апологетика XXXIX 16—18).

Как мы видим, в центре этого описания — песнопения. Без них не обходилась ни одна агапа. Что же пели ранние христиане во время своих застолий?

Выясняя этот вопрос, нужно иметь в виду, что жизнь первых христианских церквей не была строго регламентирована. Это были начальные шаги христианских общин, которые еще не приобрели устоявшихся обычаев и громоздкой начальнической иерархии, заботившейся о строгом соблюдении обрядов. Все зависело от конкретной ситуации, от местности и, несомненно, от культурного уровня тех, кто участвовал в обряде. Эти факторы, безусловно, влияли и на песнопения, исполнявшиеся во время агап. Апостол Павел в середине первого столетия призывает верующих: "...исполняйтесь Духом, возвещая [о нем] собственными псалмами, гимнами и духовными песнями, поя и воспевая в сердцах ваших Господу" (Ефесянам 5, 18—19; см. также: Колоссянам 3, 16—17). Можно ли считать, что

Павел говорит о трех различных жанрах — псалмах, гимнах и духовных песнях?

Скорее всего, нет. Дело в том, что в древности, судя по всему, не существовало ясно выраженных границ между отдельными певческими жанрами, во всяком случае, между теми, которые упомянуты Павлом. Например, у язычников словом "гимн" именовалась священная ритуальная песнь, обращенная к Богу или герою. Гимн мог представлять собой прославление божества или содержать обращение к нему с просьбой о помощи, о ниспослании здоровья, удачи и т. д. Такое понимание гимна было не только в языческой древности, но и у христиан. Великий Августин (354—430 гг.) дает следующее определение гимну: "Гимн — это прославление Бога песней; гимны — это песни, содержащие восхваление Бога. Если есть восхваление, но [восхваление] не Бога, то это не гимн. Если же есть восхваление, и восхваление Бога, но оно не поется, то это [также] не гимн. Следовательно, если это гимн, то он содержит такие три [признака]: восхваление, [восхваление] Бога и песнь" (О псалме LXXII 1). Однако абсолютное большинство псалмов также есть не что иное, как гимны в честь Бога, а многие из них наполнены мольбой. Таким образом, содержание известных нам гимнов, песен и псалмов не дает оснований для четкого разграничения по жанрам. Что же касается их поэтической формы, то они бесконечно разнообразны и многолики, и о какой-либо систематизации по жанрам здесь трудно говорить.

Конечно, можно утверждать, что жанры, упомянутые Павлом, отличались по своему музыкальному содержанию. Подобное утверждение имеет одно неоспоримое преимущество: нельзя привести доводов ни в его защиту, ни в опровержение. Вряд ли кто-нибудь на основании сохранившихся кратких нотных фрагментов античной музыки (среди которых есть гимны и песни) возьмется высказываться "за" или "против" этой идеи. Ведь уже неоднократно было доказано (как теоретически, так и практически), что любые попытки озвучить эти нотные фрагменты обречены, ибо античная буквенная нотация по своим описательным возможностям крайне ограничена и получающийся результат бесконечно далек от того художественного произведения, которое звучало в далекой древности.

Необходимо отметить, что некоторые отцы церкви пытались разграничить псалом и песню по музыкальным признакам. Так, например, Василий Кесарийский считал, что "псалом — это музыкальная речь, исполняемая согласно с гармоническими речами инструмента" (О псалме XXIX 1). Его брат Григорий Нисский (ок. 335 — после 394 гг.) также как будто был убежден, что "псалом — это мелодия, сопровождаемая музыкальным инструментом" (О псалмах III). На Западе им вторит Августин: "...псалом — это песнопение, но не какое-нибудь, а под псалтерион... Следова-

тельно, тот, кто псаллирует, поет не только голосом, но и с добавлением какого-то инструмента..." (Объяснение псалма СXLVI 2).

В отличие от псалма песня рассматривалась как исключительно вокальное сочинение. По Евсевию Кесарийскому, песня — это "музыка, исполняемая как мелодия со словами, без инструмента" (Комментарий к псалмам, PC XXIII, 72), а Григорий Нисский пишет, что "песнь — это звучание мелодии со словами, исполняемой устами" (О псалмах III).

При знакомстве с такими высказываниями может сложиться мнение, что патристика отделяет псалом от песни по, так сказать, сугубо музыкальному признаку — по наличию или отсутствию инструментального сопровождения, опираясь, естественно, на особенности музыкальной практики церкви. Однако есть все основания предполагать, что в этом вопросе отцы церкви руководствовались соображениями совершенно иного рода.

Действительно, с одной стороны, хорошо известно, что уже в III—IV веках (а может быть, и значительно ранее) музыкальное оформление богослужений восточной церкви было лишено инструментального сопровождения. Этот факт невозможно оспорить, так как в его защиту свидетельствует весь пафос патристической литературы, направленный против музыкальных инструментов как аксессуаров языческого культа (подробнее об этом пойдет речь далее). С другой стороны, не менее хорошо известно, что в литургии постоянно пелись псалмы, без которых не обходилось ни одно богослужение. Отсюда можно сделать ошибочный вывод, что в церковном обиходе использовались музыкальные инструменты, так как, согласно процитированным патристическим источникам, псалом — это песнопение с инструментальным сопровождением.

В чем же здесь дело и как объяснить столь очевидное противоречие?

Совершенно ясно, что в данном случае отцы церкви рассуждали не об особенностях современной им богослужбной музыки, а об этимологии греческого слова ψαλμός (псалмос). В самом деле, это существительное произошло от глагола ψάλλειν, что буквально подразумевало "бряцать". В Древней Греции при помощи этого глагола обозначалось звучание струнного инструмента, на котором струны приводились в движение пальцами, а не плектром. Существительное же "псалмос" обозначало движение струны, вызванное действием пальца. Отсюда исполнитель, играющий на струнном инструменте без плектра, назывался ψαλτήρ (псалтер) или ψάλτης (псалтес), а исполнительница — ψάλτρια (псалтрия). Даже инструмент псалтерион (ψαλτήριον) получил свое наименование только по той причине, что на нем играли без плектра. Со временем появился жанр псалмодии — песни с сопровождением инструмента.

Всего этого не могли не знать отцы церкви. Евсевий Кесарийский связывает слово "псалом" с названием инструмента "псалтерион" (Комментарий к псалмам, PC XXIII, 72—73), а епископ города Пуатье Гиларий, бескомпромиссный враг арианства — самого знаменитого в древности еретического движения, утверждает, что "псалом существует тогда, когда голос отдыхает и слышна лишь игра на инструменте" (Наставление к псалмам 19). Таким образом, явно или косвенно "псалом" возводится к глаголу ψάλλειν (бряцать).

Итак, в трудах отцов церкви рассматривался не бытующий жанр, а теоретическое толкование термина "псалмос". Совершенно очевидно, что в церковном обиходе псалмами называли песнопения без инструментального сопровождения. И в призыве Павла обращаться к "псалмам, гимнам и духовным песням" следует видеть не три различных жанра, а только заботу о том, чтобы христиане на своих собраниях использовали псалмы, являющиеся гимнами в честь Бога и представляющие собой духовные песнопения.

Подробное толкование находит подтверждение и в других фактах. Так, отцы церкви II—V веков, внимательно следившие за складывающейся традицией литургической музыки, посвящали страницы своих сочинений исключительно псалмам. Достаточно указать хотя бы на огромное количество трудов о псалмах. Их авторы — один из зачинателей исторического метода прочтения Библии в Антиохии Диодор, впоследствии епископ Тарса (умер ок. 390 г.), его знаменитый ученик Иоанн Златоуст и не менее знаменитые писатели Евсевий Кесарийский и Аврелий Августин. Сюда же следует отнести и такие опусы, как "Объяснение псалмов" наиболее влиятельного и последовательного оппонента арианства во всем христианском мире Афанасия Александрийского (ок. 296—373 гг.), "Беседы о псалмах" Василия Кесарийского, "Истолкование псалмов" известного богослова антиохийской школы и историка Феодорита, епископа Кира (ок. 393 — ок. 466 гг.), "Наставление к псалмам" Гилария из Пуатье, "Объяснение псалмов" Амвросия Медиоланского, "Трактат о псалмах" пионера латинского перевода Библии, приверженца аскетического образа жизни и крупнейшего полемиста своего времени Иеронима (341—420 гг.), "Краткое изложение псалмов" — сочинение, которое из-за сомнительности авторства Иеронима приписывается сейчас неизвестному Псевдо-Иерониму.

Однако во всей патристической литературе этого периода мы не встретим ни одного аналогичного сочинения, посвященного духовным песням или гимнам. Разве это не доказательство того, что в богослужбной практике не существовало таких жанров? Даже если бы гимны и духовные песни занимали в литургии гораздо менее значительное место, чем псалмы, то и тогда как самостоятельные жанры они не смогли бы полностью выпасть из поля зрения тех, кто был самым тесным образом связан с жизнью церкви.

Правда, существует одно-единственное сочинение с заглавием "Об использовании гимнов", написанное Никитой из Ремезианы. Казалось бы, уж в нем-то обязательно должны найти подтверждение слова Павла если не о существовании духовных песен, то об использовании особых гимнов. Но ближайшее знакомство с сочинением показывает, что в нем ведется речь опять-таки о псалмах, трактуемых здесь как гимны. А автор псалмов Давид даже иногда называется *hymnidicus* (§ 13) — "произносящий гимны". Эпиграфом же ко всему труду Никиты из Ремезианы может служить фрагмент, заимствованный из его текста: "Чего только ты не найдешь в его [т. е. Давида] псалмах, ведущих к благу, наставлению и утешению рода человеческого [любого] пола и возраста! Младенец находит там то, что он впитывает с молоком матери, мальчик — то, чему он может радоваться, подросток — то, чем он может исправлять свой путь, молодой человек — то, чему он может следовать, и старик — то, чему он молится. Женщина учится скромности, сироты находят отца, вдовы — судью, бедняки — того, кто заботится [о них], а путники — защитника. Цари и судьи слышат [в псалмах] то, чего они страшатся. Псалом утешает печального, сдерживает радующегося, смягчает разгневанного, ободряет бедного и упрекает богатого, [заставляя его] узнать себя. Абсолютно всем, внимающим [ему, псалом] принес облегчение; и он не презирает грешника, а разумно наполняет его горестным раскаянием" (§ 5).

Не менее знаменательные слова о Книге Псалмов принадлежат Василию Кесарийскому: "Она предсказывает грядущее и увековечивает память истории; она — закон для жизни; она дает совет по житейским вопросам и вообще служит хранилищем полезных знаний, заботливо отыскивая то, что подходит каждому человеку" (Беседа о псалме I 1; см. также I 2). А Амвросий Медиоланский считает, что «"псалом" — это благословение народа, хвала Богу... глас церкви, певучее исповедание веры... Он укрощает гнев, освобождает от волнения, облегчает печаль» (Объяснение псалма I 9; см. также: Гексамерон III 5, 23).

В "Апостольских установлениях" (I, VI 3—5), отражавших богослужебную практику, недвусмысленно сказано: если христианин хочет ознакомиться с историей, он должен читать библейскую Книгу Царей, если его привлекает мудрость и поэзия, то в его распоряжении находятся библейские книги пророков, а "если ты желаешь песен, то у тебя есть псалмы". В одной из так называемых "Од Соломона" (XVI 1), обнаруженных в начале XX века, неизвестный поэт говорит: подобно тому, как целью земледельца является пашня, а кормчего — управление кораблем, так для поэта целью служит "псалом Господа в Его гимнах". Следовательно, здесь псалом почти идентичен гимну. А Евсевий Кесарийский не видит разницы между

гимном и духовной песней: "и в духовных песнях мы исполняем гимн" (О псалме XCI 4).

Все эти свидетельства подтверждают не только то, что псалмы являлись главными и важнейшими музыкально-поэтическими произведениями, повсеместно использовавшимися в жизни христиан, но и то, что они рассматривались как гимны в честь Бога и как духовные песнопения, способствующие нравственному совершенству человека.

Поэтому еще раз подчеркнем, что слова апостола Павла о псалмах, гимнах и духовных песнях следует понимать не как перечисление трех различных жанров, ибо таковых не было, а как наставление о том, что псалмы должны использоваться в качестве гимнов и духовных песен. Это прекрасно понимал и знаменитый глава Катехизисной школы Климент Александрийский (ок. 150 — ок. 215), утверждавший, что "апостол [Павел] называет псалом духовной песней" (Наставник II 4). Много времени спустя в обиход вошли и библейские песни, и тропари, и кондаки, и многие другие жанры церковной музыки. Но тогда, при начальных шагах христианской музыки, псалом являлся (если перефразировать поздневизантийских музыкантов) "началом, серединой, концом и системой" музыкального оформления богослужений.

Духовное жертвоприношение

Итак, музыкальная жизнь древнейших христианских общин была самым тесным образом связана с музыкальным бытом всего общества. Естественно, что, приняв обряд крещения, люди не могли внезапно изменить свое художественное мышление и сразу же пойти наперекор своему музыкальному воспитанию, моментально нарушить заданный ходом исторического развития и сложившийся к тому времени процесс музыкальной жизни. Ростки нового религиозного течения еще не в состоянии были изменить давних музыкальных обычаев. Да и сами христиане вряд ли ставили перед собою такую задачу. Это теперь, спустя двадцать столетий, мы знаем, что именно тогда, при зарождении христианства, возник рубеж между старой и новой эрой в истории человечества, между старыми и новой религией, и поэтому нам представляется, что граница между прошлым и будущим проходила во всем, начиная от мировоззрения и кончая художественными вкусами. Однако первые христиане даже не догадывались о том, что их жизнь протекает на переломе эпох. Конечно, они несколько по-иному стали относиться к своему пребыванию на земле и в связи с этим по-иному, чем ортодоксальные иудеи, взглянули на мир. Но в остальном они продолжали жить, как их предки, погружаясь в те же житейские заботы. Они так же, как и их отцы, трудились, любили, страдали и радовались. На улицах и площадях, в

домах и тавернах продолжала раздаваться музыка, звучавшая и до прихода Христа на землю. Христиане принимали из нее ту, которая была созвучна их религиозным воззрениям, соответствовала их вкусам и уровню музыкального развития. Поэтому в разных церквях музыкальное оформление богослужений было разным (существуют даже сведения, что в сирийской и коптской церквях во время богослужений иногда звучали музыкальные инструменты).

Сохранившиеся отголоски не только раннехристианской, но и более поздней эпохи свидетельствуют, что при евхаристии в разных церквях звучали различные псалмы. Так, в "Апостольских установлениях" (VIII 13) сообщается, что во время причащения Святых Тайн звучал псалом 33:

Благословлю Господа во всякое время;
хвала Ему непрестанно в устах моих.
Господом будет хвалиться душа моя;
услышат кроткие и возвеселятся.
Величайте Господа со мною,
И превознесем имя Его вместе.

Особенно "евхаристично" звучал 9-й стих этого псалма:

Вкусите, и увидите,
как благ Господь!

Причащение хлебом и вином как Телом и Кровью Христа, сопровождаемое пением таких стихов, создавало приподнятое эмоциональное состояние. О звучании этого псалма при раздаче причастия свидетельствует и такой крупнейший богослов, как Кирилл Иерусалимский (ок. 315—386 гг.): «... послушайте певца, который священной мелодией приглашает вас причаститься Святых Таинств и поет: „Вкусите, и увидите, как благ Господь“» (Поучение о посвящении в таинства V 20). Иероним также сообщает: «... Каждый день, наполняясь божественным хлебом, мы поем: "Вкусите, и увидите, как благ Господь"» (К Исае II 5, 20).

Однако, по свидетельству Иоанна Златоуста (О псалме 144), в Антиохии во время причастия звучал 15-й стих из 144-го псалма:

Очи всех уповают на Тебя,
и Ты даешь им пищу их в свое время.

Конечно, здесь речь шла о духовной пище, олицетворяемой Телом и Кровью Христа.

Пение звучало не только во время причащения. Ритуал крещения также сопровождался псалмом. Григорий Назианзин с такими

словами обращается к тем, кому предстоит совершить обряд крещения: "Место перед большим помостом, где вы будете стоять после крещения, есть знамение будущей славы; псалмодия, с которой вы будете приняты [в лоно церкви], есть предвестник будущей гимнодии" (Речь 40: О святом крещении 46). И если он не указывает на конкретный псалом, то Кирилл Иерусалимский (Прокатехизис 15) утверждает, что при крещении звучал псалом 31.

Попытаемся представить себе, что чувствовал новообращенный христианин в момент крещения, являвшегося торжественным актом, запоминавшимся на всю жизнь. Большинство из тех, кто крестился в общинах ранних христиан, были взрослые люди со сложившимися убеждениями и мировоззрением, прошедшие определенный этап жизненного пути, а некоторые из них пришли к христианству уже на закате своих дней. И все же они рвали с прошлым, решив связать свою судьбу с новой религией. А в те времена для такого шага нужно было обладать не только внутренней убежденностью в справедливости избранного пути, но и мужеством, ибо земной путь христиан первых трех столетий был тернист, а порой и трагичен.

Готовившийся стать христианином проходил довольно длительную подготовку (по-гречески он назывался *κατηχόμενος* — наставляемый). Вначале его допускали не ко всему богослужению, а только к слушанию Священного Писания и проповеди. На этой стадии он постепенно приобщался к глубинным идеям христианства. Одновременно община зорко следила за образом жизни человека. Как правило, подготовительный период продолжался 2—3 года. Когда же наконец все убеждались, что не только на словах, но и в поступках человек придерживается христианских норм жизни, тогда он начинал готовиться уже непосредственно к обряду крещения. Как правило, этот обряд совершался на Пасху и на Крещение. Так как перед этими праздниками всегда соблюдался пост, то во время поста тот, кто готовился принять крещение, обязан был постоянно молиться и просил Бога отпустить грехи, совершенные им в прошлой жизни. Одновременно постилась и община, которая нередко вместе с ним возносила молитвы, прося о всепрощении. И вот наступал долгожданный день крещения.

Это был праздничный обряд. Повернувшись лицом к западу, человек торжественно произносил слова отречения от дьявола, а став лицом к востоку — символ веры. Затем происходило омовение. Первоначально не было никакой купели. Так как первые христиане стремились проводить свои собрания недалеко от водоемов, то в них и совершался обряд, знаменовавший возрождение очистившегося от грехов человека к новой жизни. Затем его облачали в белые одежды — символ чистоты и непорочности, а на грудь ему надевали крест. После этого он присоединялся к общине, и начиналось пение:

Блажен, кому отпущены беззакония,
и чьи грехи покрыты!
Блажен человек, которому Господь не вменит греха,
и в чьем духе нет лукавства!

(Псалом 31).

Слыша мелодию с такими словами, вчерашний иудей или язычник должен был еще больше уверовать в то, что предшествующие два-три года, проходившие в ожидании этого торжественного акта, и совершенный только что обряд действительно очистили его от скверны и он может с чистой совестью начать новую жизнь. Хор христиан продолжал:

Но я открыл Тебе грех мой
и не скрыл беззакония моего;
я сказал: "исповедаю Господу преступления мои";
и Ты снял с меня вину греха моего.

Распевавшийся текст подтверждал искренность, с которой новообращенный вступал в христианскую жизнь, оставив в прошлом все свои прегрешения и ничего не утаив ни перед новыми братьями, ни перед самим собой, ни перед Богом. Во всем же остальном он полагался на Господа, так как с радостью вручал Ему свою жизнь и смерть. В подтверждение этого хор провозглашал слова, воспринимавшиеся как слова Всевышнего и обращенные именно к тому, кто только что совершил обряд крещения:

Вразумлю тебя,
наставляю тебя на путь,
по которому тебе идти;
буду руководить тебя,
око Мое над тобою.

Можно только догадываться о ликованиях, которое поднималось в тот момент в душе человека. Он прошел длинный путь от первых приобщений к идеям христианства — через сомнения, через постоянные размышления над смыслом жизни и мироздания, через разрушение прежних воззрений — к истинной вере. И, находясь у цели своих исканий, он слышал как бы слова Самого Господа. В его жизни наступил праздник преображения, и теперь он мог со всеми своими братьями и сестрами во Христе петь заключительные слова псалма:

Веселитесь о Господе
и радуйтесь, праведные;
торжествуйте, все правые сердцем.

Смолкали звуки хора, но обряд продолжался. Вся община вместе с вновь обретенным братом возносила молитву к Богу. После ее окончания христиане приветствовали друг друга братским целованием, затем совершался обряд евхаристии.

Разве все это не говорит о том, что христианская церковь родилась под звуки песнопения?

Как я уже говорил, столь важная роль пения в культе ранних христиан имела много причин: и традиции иудейского богослужения, насыщенной музыкой, и значимость эмоциональной атмосферы, создаваемой ею, и привлекательность обрядов, совершаемых в сопровождении пения. Но наряду с этими существовали и другие причины, на которые следует обратить особое внимание.

Ранние христиане искренне верили, что истинному Богу нужны не кровавые жертвы, сжигающиеся на языческих алтарях, — свидетельство дикости и варварства, — а бескровные и духовные. Развитие человечества заставило по-иному взглянуть на древнейшие богослужебные обряды. На новой стадии религиозного мышления все труднее и труднее оказывалось придерживаться архаических форм обрядности, уже не удовлетворявших тех, кто находился в постоянных религиозных поисках. Поэтому наряду с евхаристией, также являющейся жертвоприношением, христиане совершали и духовные жертвоприношения — молитвы и песнопения, обращенные к Богу. Как писал апостол Павел, "будем... непрестанно приносить Богу жертву хвалы, то есть плод уст, прославляющих имя Его" (К Евреям 13, 15). Наполненные благодарностью, такие песнопения возносили к Всевышнему мысли и чувства верующих. А это уже — жертва цивилизованных людей цивилизованному Богу. "Нас учили, что достойно Его лишь следующее почитание: не потребление огнем того, что создано им для нашего питания, а использование его нами самими и нуждающимися; в благодарность же Ему мы возносим торжественные молитвы и гимны за его созидание..." (Иустин Свидетель. Апология I 13).

Особенно ярко та же самая мысль утверждается в так называемых "пророчествах Сивиллы". Согласно римскому преданию, Сивилла, пророчица из приморского города Кум, расположенного в Кампании, продала собрание своих изречений римскому царю Тарквинию Гордому (рубеж VII—VI вв. до н. э.). Историки же считают, что "Сивиллины книги" попали в Рим в начале республиканского периода (конец VI — нач. V вв. до н. э.). Предсказания Сивиллы играли важную роль в общественной жизни Рима. Они всегда служили основой для официальных гаданий, нередко влияли на политические решения, к ним обращались, когда нужно было вводить новые религиозные обряды и культы. Для хранения и толкования "Сивиллиных книг" даже существовала специальная коллегия жрецов. Во время пожара Капитолийского храма в 83 году до н.

ПЕСНОПЕНИЯ НАД ПУСТЫНЕЙ

э. они сгорели. Но привычка опираться на них оказалась настолько сильна, что сенат вынужден был распорядиться о восстановлении "Сивиллиных книг". Новый их вариант был уничтожен в конце IV века по приказанию германца Стилихона — фактического правителя Западной Римской империи, жена которого Серена, двоюродная сестра императора Гонория (395—423), была ревностной христианкой, активно участвовавшей в сокрушении язычества. Возможно, именно по ее указанию и были уничтожены "Сивиллины книги". Одновременно с существованием языческих "Сивиллиных книг" и в подражание им во II веке до н. э. в среде александрийских евреев возникли свои "пророчества Сивиллы". Впоследствии христиане дополнили их, конечно, согласно своим собственным воззрениям. Так вот, в "христианской" части этого памятника (Пророчества Сивиллы VIII 487—500), пространной компиляции в гекзаметрах, созданной где-то в первой половине II века, есть такой текст:

Никогда мы не сможем приближаться к храмовым святилищам,
И совершать возлияния идолам, и чтить их обетами,
И восхитительным скопищем цветов, и заревом факелов,
И даже украшать их подношениями по обету;
И возносить на алтаре огни с ладанным дымом;
И лить кровь умерщвленных овец после возлияний
на жертвенных быков,
Счастливые заплатить выкуп, как умиротворение
за земное освобождение;
И курящимся дымом от пожирающего плоть огня
И грязными испарениями не оскверняем яркий свет небес.
Но веселящиеся, с чистым сердцем и радостным духом,
С обильной любовью и щедрыми руками,
С благодарственными псалмами и песнями, подобающими Богу,
Призваны мы петь гимн, бессмертный и истинный Боже,
Всетворящий и всепонимающий.

Это — отречение от идолопочитания, от языческих обрядов с умерщвлением животных, от ритуала сожжения. Их место полностью заменили песнопения. Распевая гимн, христианин совершал духовное жертвоприношение и чтит Создателя не просто словами, а словами, преображенными мелодией и ритмом.

Они уходили в пустыню чтобы встретить конец мира освобожденными от грехов. Их вела туда вера в грядущую вселенскую катастрофу, которая вот-вот должна разразиться над погрязшим в жестокости и разврате человечеством. В наступающем крушении погибнут все, забывшие заветы Господа. Спасение же доступно только праведникам. Но разве возможно в этом водовороте пороков устоять против соблазнов? Даже сильные духом сознательно или бессознательно, в большей или меньшей степени приобщаются к нечистотам человеческих деяний и помыслов.

Они ужасались размерами пропасти, открывшейся перед их взорами: люди, соединенные одной цепью, с невероятной быстротой неслись в жуткую бездну. Ради спасения нужно было разорвать эту цепь, вырваться из скопища человеческих тел и дел. Конец мира не за горами, нужно спешить. И они рвали родственные связи, человеческие привязанности и погружались в одиночество, проводя жизнь вдали от людей.

Пример для себя они видели в Иоанне Крестителе, проповедовавшем в пустыне Иудейской, взывая к покаянию перед приближением Царства Небесного (Матфей 3, 1—2).

Они уходили в пустыню, чтобы воспеть гимн силе духа и явить миру пример непреклонной и стойкой личности, способной утвердить себя даже в самых тяжелых ситуациях. Каждая личность настолько сильна, что может противостоять греховным страстям. Каждая личность настолько умна, что способна сама заниматься своим духовным совершенствованием. Каждая личность настолько благородна, что в состоянии возлюбить все человечество, несмотря на его никчемность. Так они стремились познать самих себя, через себя — людей, через людей — мир, а через мир — Бога. Но для того, чтобы свершилось такое познание, ничто не должно отвлекать — ни семья, ни друзья, ни враги. И они погружались в себя, отрешившись от всего окружающего.

Порукой справедливости избранного пути им служили мысли древнего пророка Исаии, предвосхитившего много веков тому назад

"глас вопиющего в пустыне", — глас человека, трудившегося там ради того, чтобы приготовить "пути Богу".

Они уходили в пустыню, чтобы избавиться от преследований за веру. Главным для них являлось не спасение собственной жизни, так как они прекрасно знали, что все живут на земле временно и земная жизнь — лишь мимолетная прелюдия к вечной жизни. Поэтому они нисколько не заботились о своем брэнном существовании. Своим исчезновением из мира суетных людей они давали оставшимся шанс совершить на одно преступление меньше, меньше лгать, меньше клеветать. А сами, создавая для себя невыносимые с точки зрения тех же людей условия, проводили земные часы в согласии со своими убеждениями, за что можно было заплатить и более великую цену. Они истязали плоть, но возвышали дух; они впадали в немыслимую нищету, но обогащали разум.

Образцом для них служил подвиг Иисуса, который "возведен был Духом в пустыню, для искушения от дьявола" (Матфей 4, 1). В меру своих сил следуя Ему, они продолжали начатое Им утверждение истинно Божеских начал.

Их называли по-разному. Одни именовали их ереmitами, то есть пустынноиками (от греческого ἐρημός — пустыня). Другие давали им прозвище монахов (μοναχός — одинокий), что указывало на одинокую жизнь человека, избравшего для себя такой путь. Третьи применяли к ним слово "аскеты" (ἀσκητός — обученный, приобретший навыки), вкладывая в него свое представление о человеке, познавшем мудрость веры. Четвертые называли их девственниками (от παρθένος — девственный, непорочный), подразумевая чистоту их помыслов и поступков. Пятые именовали их "киновитами" (κοινόσιος — общий и βίος — жизнь). Последнее название относилось к пустынноикам, жившим небольшими группами, когда их хижины размещались в виде небольшого поселения — киновии. Если же они были расположены так, что между ними образовывался проход, подобный улице, или они ютились по склонам ущелий, то такое "общежитие" монахов называлось лаврой (λαύρα — улица, проход).

Святой Антоний и другие

Возможно, среди жителей первых киновий и лавр был популярен псалом 132. Как это ни странно, но его слова, написанные за много столетий до появления первых монашеских поселений, замечательно отражают состояние тех, кто решил соединиться в единое братство ради служения истинной вере. Остается только в который уж раз удивляться способности поэтов к пророчествам:

Как хорошо и как приятно
жить братьям вместе!

Это — как драгоценный елей на голове,
стекающий на бороду, бороду Ааронову,
стекающий на края одежды его;
как роса Ермонская,
сходящая на горы Сионские.
Ибо там заповедал Господь
благословение и жизнь на веки.

Подтверждая высказанное выше предположение, Августин пишет, что "это короткий псалом, но широко известный и часто приводимый... Его звучание столь сладко, что даже те, кто не знает [всей] Псалтыри, расппевают этот стих. Он так сладок, так сладок, как милосердие, побуждающее братьев жить вместе... Ибо это сладкое звучание слов Псалтыри, эта приятная мелодия — как в песне, так и в [ее] понимании — даже породила монастыри. Ее звучанием побуждались братья, желавшие жить вместе; этот стих был их трубой" (О псалме 132, 1—2). Поэтому с достаточной степенью уверенности можно предполагать, что именно 132-й псалом стал одним из первых песнопений, расппевавшихся в монашеских братствах.

Но стоит ли вообще говорить о песнопениях, когда речь идет об отшельниках-аскетах? Ведь отречение от мира предполагает отказ от всего, что напоминает общепринятую человеческую жизнь. А песня как раз и является тем атрибутом, который украшает жизнь, придает ей некий блеск и яркость, делает ее более разнообразной и менее утомительной.

Так при чем же здесь песнопение?

В исторической памяти человечества от образа монаха-пустынноика дольше всего сохранились две его черты.

Одна из них — это некий типичный для аскета внешний вид: изможденное лицо, полуобнаженное тело, которое постоянно иссушалось солнцем, поливалось дождем, обдувалось ветрами. Иногда его шею и плечи покрывало так называемое "мафорте" — прообраз более позднего капюшона. Самым ярким и запоминающимся в этом портрете были горящие глаза. Они словно обжигали, ибо в них отражалось воодушевление души и пылал огонь искренней веры. Глаза отшельника могли рассказать о многом, нужно было только заглянуть в них и уметь прочесть их повествование. Но далеко не все могли долго выдерживать этот испепеляющий взор. Еще меньше оказывалось людей, которые смогли бы понять величественное сказание, запечатленное в глубине глаз отшельника. Чтобы проникнуть в его суть, нужно было самому пройти весь путь аскетического отречения.

Вторая черта отшельника, постоянно подчеркиваемая в исторических и литературных описаниях, — занятие пением, каким бы странным это ни казалось. Знакомясь с источниками, мы узнаем, что аскеты большую часть своей жизни посвящали делу, которое как будто противопоставлено самим смыслом их существования. Чтобы убедиться в этом, достаточно обратиться к "житиям" аскетов.

"Отец" монашества святой Антоний хорошо знал, что коварные демоны, мечтающие свратить любого человека и свести его с дороги, указанной Господом, "притворяются, что мелодично поют псалмы" (Афанасий Александрийский. Житие св. Антония 25). Они делают это, чтобы скрыть свои истинные намерения и притупить бдительность верующих. Поющий псалмы не вызывает у доверчивого человека подозрений, и тогда нечистая сила с успехом может творить любые козни, ибо не встречает противодействия у своей жертвы, усыпленной звуками псалмопения. Так, однажды демоны даже пели для Антония 14-й стих из 37-го псалма:

А я, как глухой, не слышу,
и как немой, который не открывает уст своих.

Своим пением они ублажали отшельника и хотели отвлечь его внимание. Когда же это не помогло, они начали сотрясать его хижину, а затем хлопать в ладоши, свистеть и плясать. Но Антоний "пел про себя псалмы" (Житие св. Антония 39) и вышел победителем из поединка с нечистой силой.

В другой раз демоны вновь хотели завлечь Антония своим пением. Когда же это не удалось, они, угрожая ему, наполнили хижину отшельника конями, зверями и разными змеями. Чтобы противостоять нечистой силе, он запел 8-й стих из 19-го псалма:

Иные колесницами, иные конями,
а мы именем Господа, Бога нашего, хвалимся.

И демоны были посрамлены.

Как-то раз, будучи в пустыне, Антоний заперся в своей гробнице, а нечистая сила всю ночь избивала его. Однако он, невзирая на боль, пел 3-й стих из 26-го псалма:

Если ополчится против меня полк,
не убьется сердце мое.

Своим пением он не только создавал священный щит против демонов, но и вселял в себя мужество.

Однажды все подумали, что Антоний умер и демоны одолели его. Но когда люди зашли к нему в келью, то нашли его поющим псалмы. Вначале они услышали два стиха из 67-го псалма:

Да восстанет Бог, и расточатся враги Его,
и да бегут от лица Его ненавидящие Его.
Как рассеивается дым, Ты рассей их;
как тает воск от огня, так нечестивые
да погибнут от лица Божия.

Затем Антоний пропел стих из 117-го псалма:

Все народы окружили меня;
но именем Господним я низложил их.

Антоний постоянно призывал своих учеников: "Пойте псалмы перед сном и после сна" (Житие св. Антония 55). И они послушно следовали совету наставника, "проводя жизнь в пении псалмов, в молитвах, в посте и бдении".

После знакомства со всеми этими сообщениями может зародиться мысль, что подобный "певческий" образ возник только под пером Афанасия Александрийского, написавшего "Житие святого Антония". Однако и в других источниках Антоний предстает с тем же "певческим ореолом".

Палладий (ок. 364—425 гг.), автор главнейшего источника о жизни раннего монашества — "Лавсаиковой истории" (названной так по имени Лавсаика, управляющего двором восточно-римского императора Феодосия II Малого, которому труд был посвящен), рассказывает, что некий старик хотел монашествовать вместе с Антонием, обещая следовать ему во всем. Вот один эпизод из их совместной жизни: «Вновь [ночью] поднялся Антоний, прочел двенадцать молитв и спел двенадцать псалмов. Затем он лег для своего первого краткого сна и еще раз поднялся среди ночи, чтобы петь псалмы до наступления дня. И когда увидел, с каким рвением старик подражает ему, он сказал: „Если ты можешь делать это каждый день, тогда оставайся со мной» (Лавсаикова история XXII).

Иероним описывает случай, происшедший через три года после смерти Антония, когда преподобный Иларион посетил место его отшельничества. Ученики Антония сказали Илариону: "Вот место, где он пел псалмы" (Житие св. Гилария 26). Эти слова весьма знаменательны, так как они показывают, что даже в древности воспоминания об Антонии были неразрывно связаны с представлением о поющем монахе.

Конечно, нужно отдавать себе отчет в том, что ерemit пел не ради самого пения. Оно было лишь одним из способов достижения

цели, ради которой и возникла идея монашества. Но это уже другой вопрос, и мы остановимся на нем несколько далее. Сейчас же примем к сведению все, что сообщают древние авторы о важности пения в пустынножизни Святого Антония.

Но, может быть, Антоний являлся неким исключением из монашеской братии? Может быть, он, отличаясь любовью к пению, не походил в этом отношении на всех остальных? Чтобы стал ясен ответ, вновь обратимся к свидетельствам древности.

Феодорит Киррский, рассказывая о пустынножизне Маркиана (Аскетический образ жизни 3), сообщает, что тот слышал Духа Божьего, не говорящего обычные слова, а поющего стихи 1-го псалма:

Но в законе Господа воля его,
и о законе Его размышляет он день и ночь!
И будет он как дерево, посаженное при потоках вод,
Которое приносит плод свой во время свое,
И лист которого не вянет.

Совершенно очевидно, что Дух Божий может петь только являясь тому человеку, который постоянно обращается к Богу с песней и в жизни которого песнопение занимает важное место. К любому другому человеку это видение является говорящим. Ибо форма видения в некотором смысле — отражение самого человека. Маркиан же большое внимание на протяжении всей своей жизни уделял песнопению: "Молитву он сменял псалмопением, а псалмопение — молитвой, а то и другое — чтением Слова Божьего". Поэтому неудивительно, что Дух Божий являлся ему поющим.

В том же сочинении Феодорита повествуется о Юлиане из Парфии. Для него, живущего в пустыне, в "нерукотворной келье", "утешением и самым приятным и светлым торжеством служили... псалмопения Давидовы и непрерывная беседа с Богом. С жадностью наслаждаясь ими, он никогда не мог пресытиться, но... постоянно распевал" (Аскетический образ жизни 2). Далее Феодорит перечисляет стихи из любимых псалмов, певшихся Юлианом. Здесь и строфы о сладости Божественных Слов (Псалом 118, 103), и о судьбах, предначертанных Господом (Псалом 18, 10—11), об утешении, доставляемом Им (Псалом 36, 4), о радостях сердца человека, славящего Бога (Псалом 104, 5 и 33, 9) и многие другие. Вокруг Юлиана собирались ученики, просившие его разрешить им жить вместе с ним. Вот что пишет Феодорит, отмечая притягательность подвижнической жизни Юлиана для окружающих: "Так не только птицы заманивают птиц своим пением, привлекая к себе тех, кто одинаковой с ними породы... но и люди увлекают подобных себе..." (Аскетический образ жизни 2). При сопоставлении этих слов с рас-

сказом о любви Юлиана к пению в сознании читателя формируется образ монаха-песнопевца, который еще больше укрепляется, когда читатель знакомится с тем, как старательно Юлиан учил свою братию петь.

Феодорит повествует и о таком случае. Однажды до пустынножизни Юлиана дошли сведения об антихристианских угрозах римского императора Юлиана (361—363 гг.), вошедшего в историю с прозвищем "Отступник", так как он отступил от заветов Константина Великого, признавшего христианскую религию. Узнав о столь позорных деяниях императора, Юлиан-отшельник дал обет в течение десяти дней беспрестанно молиться. Он истово выполнял свой обет и однажды во время молитвы услышал голос, поведавший ему, "что нечистое и мерзкое животное погибло". Так Провидение сообщило отшельнику о смерти, постигшей Юлиана Отступника во время похода на персов. Несмотря на то, что срок обета еще не истек, Юлиан тотчас же прекратил молитву и молитву ходатайственную заменил псалмопением, воссылая благодарственное пение Господу-Спасителю" (Там же). Замена молитвы пением псалмов представлялась Юлиану естественной реакцией на радостное сообщение о божественном возмездии, настигшем врага христианства.

Рассказывая о монахе Публии, Феодорит Киррский пишет, что тот никогда не проводил время праздно и что, подобно уже упомянутому Маркиану, "за псалмопением у него следовала молитва, молитву сменяло псалмопение, а после того и другого он обращался к чтению Божественных Писаний" (Там же, 5). Таким образом, мы узнаем, что чередование пения с молитвой — самое распространенное времяпрепровождение для пустынножизни. Действительно, молитва, псалмопение и чтение Священного Писания — три важнейших дела, посредством которых осуществлялось отрешение от мира и служение Богу.

Вокруг Публии группировались монахи-греки, ежедневно возносившие молитвы и песнопения на греческом языке. Под их влиянием местные жители Малой Азии также стали приобщаться к идеям христианства. В конце концов греки и аборигены объединились в единое монашеское братство и "совершали песнопения попеременно то на одном, то на другом языке". Это был своеобразный интернациональный хор, сплоченный идеями христианства и, конечно, едиными песнопениями.

Феодорит рассказывает также о служении аскета Афрата, воспитанного "между персами и народами, зараженными нечестием" (Там же, 8). Сам Афрат достиг высочайшей добродетели благодаря тому, что после крещения "предавался попечению о своей душе" в построенной невдалеке от месопотамского города Эдессы хижине. Когда во времена правления императоров Иовиана (363—364 гг.) и Валента (364—378 гг.) происходили жестокие гонения на христиан,

Афраат вместе со всем христианским народом пел знаменитый 136-й псалом "При реках Вавилона", в котором оплакивается судьба евреев в вавилонском плену. Образы этого псалма были настолько близки униженным и преследуемым христианам, что они воспринимали псалмовое повествование как рассказ об их собственной доле.

Однако Афраат, к мнению которого прислушивались, вместе с другими деятелями христианской церкви — Флавианом и Диодором — не позволял верующим распевать следующий стих псалма:

"Как нам петь песнь Господню на земле чужой?"

Афраат был глубоко убежден, что даже в самые тяжелые времена песнь помогает пережить все горести и несчастья, особенно если это песнь во славу истинного Бога, приверженцы которого преследуются. Она должна вселить мужество в слабых, укрепить веру и показать врагам христианства, что подлинная вера непобедима. Следуя призыву Афраата, христиане "на горах и в полях, в городе и в предместьях города и на площадях беспрестанно пели песнь Господню". Под "песней Господней" здесь подразумеваются опять-таки вечные и прекрасные псалмы, запечатлевшие настоящие человеческие страсти и искреннюю веру в Бога. Вопреки преследованиям христиане по призыву Афраата пели как раз те псалмы, текст которых прославляет всемогущество Бога и Его величие.

Как сообщает Феодорит, там распевали 1-й стих 23-го псалма:

Господня земля и что наполняет ее,
вселенная и все живущее в ней.

Можно только представить, как бесновались язычники, слыша песнопение, утверждающее, что вся Вселенная — создание истинного Бога. Другой стих, звучавший по указанию Афраата, — 22-й стих 102-го псалма:

Благословите Господа, все дела Его,
во всех местах владычества Его.

Это было скрытое прославление тех, кто уверовал в новые религиозные идеи, кто нес в погибающий языческий мир слово Христа.

Феодорит Киррский сообщает также, что монах Феодосий из Антиохии "непременным подвигом молитвы и псалмопения усмирал похоть, гнев, гордыню и другие страсти души" (Аскетический образ жизни 10).

Пресвитер Аквилейский Руфин (IV в.), основавший обитель на горе Елеонской и написавший "Историю монахов", рассказывая о некоем пустынножителе Оре, говорит, что он "день и ночь проводил в молитвах и песнопениях" (2, 138).

Палладий, повествуя о монахе Элпидии, отмечает: "Однажды ночью, когда этот Элпидий пел, а вместе с ним пели и мы, его укусила скорпион; но он продолжал [пение] далее, не меняя позы [и] не обращая внимания на боль, причиненную скорпионом" (Лавсаикова история 48). Можно только удивляться самозабвению певца-монаха во время пения, которого и телесная боль не в состоянии была остановить.

Если даже учитывать, что некоторые приведенные факты преувеличены, а некоторые выдуманы ради возвышения монашеского образа жизни, то и тогда совершенно очевидно, что монастыри с самого начала стали распространителями христианского пения среди народов. Они являлись рупорами, возвещавшими миру идеи христианства, облеченные в форму песнопений, в основе которых лежали древние иудейские псалмы. Не случайно Афанасий Александрийский, описывая свои впечатления, отмечал: "...в горах помещались монастыри, подобные скиниям, наполненные святыми хорами, распеваящими псалмы..." (Житие святого Антония 44). Судя по всему, не только у Афанасия, но и у многих других христианских писателей монастыри ассоциировались с объединением людей, для которых пение являлось нормой жизни. Например, константинопольский историк Созомен (2-я четверть V в.), повествуя о пустынножителях, пишет, что "у них есть священные жилища, называемые монастырями, в которых они, уединившись, совершают священные таинства, усердно прославляют Бога псалмами" (Церковная история I 12).

Смирение страстей

Чем же объяснить, что столь мирское занятие, как пение, стало неотъемлемой частью жизни тех, кто отказался от житейской суеты и полностью посвятил себя Богу?

На первый взгляд, ситуация выглядит крайне парадоксальной. Однако древними писателями она воспринималась как вполне естественная и закономерная. Так, Руфин описывал отречение человека от мира и постоянное пение псалмов как действия, находящиеся в одной смысловой плоскости: "Ставя себя всегда перед очами Бога, он [то есть монах] оставляет позади себя все земные заботы. Сгорая в пламени небесного стремления, он не успокаивается ни днем, ни ночью, вознося в псалмах и духовных песнях хвалу Богу" (История монахов 2, 139). Этот загадочный феномен требует объяснения.

Оказывается, по распространенному в те времена мнению, псалмодия успокаивала страсти человека. Благодаря псалмопению он забывал житейские заботы, сосредоточиваясь только на религиозных мыслях. Пение словно возводило непреодолимую стену между будничным миром суетных волнений и спокойно-величественным рели-

гнозным созерцанием. Такой точки зрения придерживались все христианские писатели того времени. Например, Евагрий Понтийский (346—399 гг.), приобретший в Константинополе славу выдающегося проповедника, в одном своем произведении утверждал, что псалмодия "останавливает бурлящий гнев" (Монашеские деяния I 15). В другом же сочинении он высказал мысль, что псалмодия не только умирляет страсти души, но и "умиротворяет возбуждение тела" (Речи 83). В анонимном компилятивном собрании (сохранившемся первоначально в устном виде на коптском языке и записанном на греческом, как считают, только в V в.), которое принято называть "Изречения отцов", рассказывается, что аббат Иоанн Куртус, "возвращаясь с жатвы или с собрания старейшин, предавался молитве, размышлению и псалмодии до тех пор, пока не приводил свой ум к его первоначальному спокойствию" (35).

Нужно думать, что эти и подобные им рассуждения соответствовали общепринятому мнению, которое для нас не до конца ясно и представляется странным.

Действительно, если говорить о музыке вообще как искусстве в самом широком понимании, то она включает в себя огромный спектр средств для воздействия на эмоциональное состояние человека. Причем результаты этого воздействия также могут быть бесконечно разнообразными: от восторженно-экстатического состояния до мрачно-подавленного, от радостно-помпезного до трагически-скорбного. Если же верить всем приведенным свидетельствам, в монастырской среде культивировалось только то пение, которое успокаивало страсти.

В связи с этим можно вспомнить, что в языческой, дохристианской древности многие греческие и латинские писатели (см., например: Фабий Квинтиллиан. Ораторские наставления X 10, 32; Секст Эмпирик. Против ученых VI 8; Ямвлих. О пифагорейской жизни 26; Бозций. О музыкальном установлении I 1 и другие) рассказывали об эпизоде, якобы происшедшем с Пифагором. У различных авторов его описание дано с некоторыми вариантами, но суть заключается в следующем.

Однажды Пифагору повстречался подвыпивший и очень возбужденный юноша, который вел себя агрессивно по отношению ко всем окружающим. Никакие уговоры и увещевания не могли урезонить распоясавшегося гуляку. В древности было принято, чтобы подвыпившую компанию сопровождал авлет или авлетистка. Своей музыкой они содействовали веселью, создавая для этого особый звуковой фон. В описываемом случае рядом с юношей также находился авлет, игравший какую-то пьесу ("авлему") во фригийском стиле. Как известно, музыка, звучавшая "по-фригийски", воспринималась в античности как бурная, возбуждающая и экстатичная. Знаменитые языческие оргии, связанные с культом фригийского бога Диониса,

сопровождались именно такой музыкой — темпераментной, стремительной, зажигающей, которая вводила участников Дионисийских оргий в экстаз. Пифагор понял, что горячность юноши вызвана не столько выпитым вином, сколько музыкой, оказавшей на него крайне возбуждающее действие. Тогда Пифагор велел авлету сыграть другую пьесу, в ином характере. И через некоторое время после того, как зазвучала музыка другого настроения, юноша успокоился и страсти, мучившие его, улеглись. Больше он уже никому не досаждал своим несдержанным поведением.

В античной литературе это предание всегда приводилось для иллюстрации того, как сильно музыка воздействует на человека. Несмотря на все различие ситуаций, запечатленных в легенде о Пифагоре и в свидетельствах, связанных с музыкальной жизнью ранних монастырей, в них есть одно общее ядро: в обоих случаях музыка выполняет роль некоего успокоителя страстей и волнений. А это, в свою очередь, говорит о том, что музыкальный материал, использовавшийся в монастырских песнопениях, не вызывал бурных эмоций.

Однако такой вывод как будто входит в противоречие с уже хорошо известным нам фактом. Ведь основными (если не единственными) текстами, распевавшимися в то время пустынножителями, были псалмы. А многие из них содержат образы, которые, кажется, невозможно озвучить эмоционально пассивной музыкой. Например, целая серия псалмов, представляющих собой драматические обращения-призывы к Богу, или псалмы, передающие трагизм состояния народа, никак не "укладываются" в спокойную умиротворяющую мелодию, если, конечно, подходить к псалмопению с критериями современного музыкального искусства, где художественная форма должна соответствовать содержанию. Значит, следующий вывод, к которому мы непременно придем, заключается в том, что монастырские псалмопения первых столетий не следует оценивать подобно светскому художественному творчеству.

Нам нужно понять, что пение псалмов преследовало совершенно иные цели, нежели эмоциональное музыкально-поэтическое воплощение их образов. Основная задача здесь заключалась в глубоком и сосредоточенном размышлении над их содержанием. Монахам важно было проникнуть в сокровенный смысл каждого стиха, сопоставить их и понять идею всего псалма. Более того, каждый псалом воспринимался как назидание и нравоучительная проповедь, положений которой необходимо придерживаться в повседневной жизни. В результате размышления над псалмами превращались в своеобразную школу познания нравственных норм и религиозной этики. Сами же псалмы рассматривались как поэтическая иллюстрация к вероучению.

Совершенно очевидно, что для плодотворности именно такого восприятия надо было создать условия, способствовавшие сосредото-

ченности и полному погружению в псалмовые тексты. Ничто извне не должно было отвлекать, так как любые помехи мешали осмыслению. Если бы псалмы распевались на яркую и эмоционально насыщенную мелодию, то вольно или невольно внимание отвлекалось бы и ее интонационные импульсы мешали бы абсолютной сосредоточенности. Поэтому музыкальный материал должен был быть полностью безликим и аэмоциональным.

В связи с этим нужно отметить, что среди монашества даже существовало довольно активное течение, категорически отрицавшее необходимость пения псалмов вообще. Так, например, известен небольшой греческий диалог, сохранившийся в средневековой рукописи и до недавнего времени приписывавшийся некому аббату Памве. Среди ученых никогда не было единого мнения о времени создания этого сочинения. Его датировка колебалась в рамках пяти столетий — от III до VII вв. А в результате недавно проведенного исследования даже пришли к заключению, что сам аббат Памва не мог быть автором диалога. Как бы то ни было, но его содержание отражает воззрения, бытовавшие в монашестве на протяжении длительного времени, чуть ли не с самого его зарождения. Автор этого сочинения с горечью констатирует: "Увы, увы... недалеко тот час, когда монахи позабудут свою здоровую пищу — слово Святого Духа, ради того, чтобы предаться гимнам и песням. Какое сокрушение, какие слезы может вызвать тот, кто поет эти тропари, стоя в церкви или в келье и поднимая крик, подобный [реву] быка? Ведь если мы стоим перед лицом Бога, то мы должны стоять в великом сокрушении, а не в праздничном увеселении..."

Конечно, зная возможности художественного творчества, можно удивляться, что Псевдо-Памва даже не догадывается, какие обильные слезы может исторгнуть из эмоционально-взволнованной души настоящее музыкальное искусство. Но причины его "недооценки" нам станут ясны несколько позже. Сейчас же следует отметить, что приведенная точка зрения — далеко не единственное свидетельство отрицательного отношения к монашескому пению. В так называемой псевдо-антониевой литературе — то есть в "Письмах", "Увещеваниях", "Наставлениях", "Правилах", выдававшихся за сочинения святого Антония, но написанных значительно позже, — полностью аннулировано "певческое начало", и Антоний предстает уже не столь горячим приверженцем пения псалмов, как у Афанасия Александрийского, Палладия и Иеронима. Ему даже приписывается следующая максима: "Занятие музыкой не подобает монахам, а только священникам и мирянам".

Известен и такой случай. Один из основателей монашества, Пахомий (ок. 290—346 гг.), руководивший девятью мужскими и дву-

мя женскими монастырями в Верхнем Египте, однажды не позволил братии петь псалмы на похоронах умершего монаха. "Он собрал его вещи на середину монастыря и поджег их, вселяя во всех страх, дабы свой жизненный путь они не воспринимали беспечно" (Одна греческая жизнь 103). В этом рассказе запрет петь на похоронах псалмы и сжигание вещей умершего — звенья одной цепи, так как пение и вещи ассоциируются с житейской суетой, неким несерьезным времяпрепровождением. Чтобы не мешать монастырской братии сосредоточиться на самом важном — служении Богу, Пахомий и решил избавиться и от пения, и от вещей.

Аналогичные воззрения высказывались и впоследствии, в эпоху средневековья. Так, Псевдо-Сильваний, рассказывая о первых монахах-пустынниках, пишет: "Подумай о тех прославленных мужах [монашества]; они были простыми людьми, не знавшими ни тональностей, ни ладов и лишь немногие псалмы... И что касается пения, то оно принесло на землю множество самых низменных вещей, и это справедливо не только для мирян, но даже и для священников, которые благодаря ему стали женоподобны, полюбили удовольствие и прочие постыдные пороки. Ибо пение есть дело суетных мирян".

Свидетельства всех приведенных авторов говорят о том, что по отношению к пению в монашестве существовали две противоположные точки зрения. Определенная часть монашества с самого начала выступала против всякого пения псалмов. В негативном отношении к пению следует видеть стремление создать максимум условий для сосредоточенности и упразднить все, что отвлекает внимание. Другие же признавали необходимость и важность пения. Но каково оно было, мы можем судить только по косвенным материалам, приведенным ранее. А они показывают, что монахи использовали такой способ музыкального воплощения, который не мешал сосредоточиться на выявлении нравственно-этического и религиозного содержания всякого псалма.

Скорее всего, это были очень короткие простейшие попевки, которые лишь ритмизировали и мелодизировали псалмовый текст на примитивном уровне, создавая условия для его лучшего осмысления и более удобного произнесения. Эти попевки могли повторяться бесчисленное количество раз в одном псалме и даже переключиваться из одного псалма в другой. Они служили неким сосудом, в который "заливался" фрагмент текста псалма, приобретая форму вместившего его сосуда. Затем спетый текст "выливался" и в освободившуюся емкость "вливался" следующий отрывок, и так повторялось до завершения псалма. Более того, между исполнением этих попевок непродолжительное время могла звучать обычная немелодизированная речь (то есть проговариваемая фраза псалма). Она словно запол-

няла пространство между распеваемыми построениями. Такое чередование пения и обычной речи, с одной стороны, вносило относительное разнообразие, создавая впечатление смены характера исполнения, а с другой — давало некоторый отдых "исполнителю" из-за спада интонационного напряжения. Однако подобный прием использовался, как видно, не постоянно и не везде. Главным же способом озвучивания псалмов оставался простейший распев, как правило, характеризовавшийся поступенным движением мелодии без широких интервальных скачков.

Являлось ли это пением в собственном смысле слова? Безусловно, да! Ведь звуки, на которых распевался текст, имели определенную высоту, были крепко сопряжены между собой, и все движение попевок имело определенную ритмическую структуру. Поэтому с формальной точки зрения подобный звуковой поток следует признать музыкальным.

Являлось ли такое пение искусством? Безусловно, нет! Ведь здесь речь не шла о создании музыкально-художественных образов, без которых немислимо искусство. Музыка выполняла подчиненную роль — некоего подсобного инструмента для придания псалмовому тексту звуко-ритмизированной формы. Так примитивно рифмованный текст отличается от поэзии, а раскрашенная картинка — от подлинной живописи. Не случайно слово "псалмодия" впоследствии нередко ассоциировалось с однообразным, монотонным и скучным звучанием.

Здесь может возникнуть вполне закономерный вопрос: если целью монашеских занятий псалмами являлось познание их нравственно-этического содержания, то не лучше ли и проще было вовсе отказаться от примитивных распевов и ограничиться заучиванием, проговариванием текстов, их анализом и т. д.?

Дело в том, что псалмопение стало частью обряда. Пусть он совершался в келье, в пустыне либо в роще, пусть в нем принимали участие один или несколько человек, но все же это был обряд с самыми разнообразными задачами. При произнесении псалмовых текстов происходило прославление Бога и одновременно осуществлялось стремление к познанию Его мудрости, а в конечном счете — осмысление религиозных идеалов. А раз это был обряд, он должен был отличаться от обычной повседневной речи, его речевые формы следовало несколько изменить. В противном случае он терял свою ритуальную особенность.

Для "возвышения" действия использовались самые различные средства. Так, часто псалмы исполнялись стоя. Иногда монахи воздевали руки вверх, а некоторые из них скрещивали поднятые руки. В отдельных случаях они становились на колени или били поклоны

во время произнесения текстов. Нередко псалом звучал из уст человека, распростертого на земле. По свидетельству Феодорита Киррского, Юлиан из Парфии учил братию совершать псалмопение сначала в келье, а после зари по двое удаляться в пустыню "и там одному приносить подобающее поклонение Богу, преклонив колена, а другому в это же время стоя петь пятнадцать Давидовых псалмов. Потом, переменяв положение, второму стоя петь, а другому молиться, припав к земле" (Аскетический образ жизни 2). Все эти "мизансцены" создавали особую обстановку, отличавшую обряд от обычного времяпрепровождения.

К таким средствам относилось и озвучивание псалмов при помощи простейших попевок, благодаря чему обрядовое исполнение псалмов отличалось от обычного. Поэтому невозможно было отказаться от псалмопения, несмотря на всю его примитивность. Как раз простота и однообразие попевок не мешали сосредоточенному и углубленному размышлению над содержанием псалмовых текстов.

Теперь, вспоминая вышеприведенные высказывания христианских авторов о монастырях как средоточии пения и хоров, мы хорошо понимаем, что речь шла не о профессиональных хорах, состоящих из обученных певцов с хорошими голосами, а о любительском пении как части обрядовой жизни монастырей. После всего сказанного становится ясно, почему любое псалмопение способствовало успокоению страстей: многочисленные повторения одних и тех же примитивных попевок не могли вызвать иной реакции. И, самое главное, теперь уже не существует ничего загадочного в том, что монахи, отказавшиеся от мирской жизни, постоянно занимались явно мирским делом — пением. Светское пение не имеет почти ничего общего с монашеским распеванием псалмов. Если в первом присутствует интонационное разнообразие, то во втором — монотонность и скука.

Выяснив все это, мы уже не будем удивляться такому изречению: "Истинный монах должен иметь молитву и псалмодию беспрепятственно в сердце своем" (Изречения отцов. Елифанний 3). Когда монах оставался один, вдали от посторонних глаз, можно было поступить не только пением, но и произнесением молитвы, то есть петь псалом и проговаривать молитву мысленно, "про себя". Логика подсказывала отцам монашества, что практически нет разницы в том, будет ли примитивный распев (часто похожий на однообразное бормотание) звучать во всеуслышание либо произноситься так тихо, шепотом, что о нем будет знать только тот, кто его "исполняет". Если при подобном мысленном произнесении отшельник задумывался над значением слов и фраз, то все равно он продолжал работу по проникновению в содержание псалма. Мы уже убедились, что и Антоний изредка "пел псалмы про себя" (Афанасий Александрий-

ский. Житие Св. Антония 39). Нужно думать, что разрешением "иметь молитву и псалмодию в сердце" пользовались как ревностные монахи, так и нерадивые: одни — чтобы постоянно совершенствоваться, другие — чтобы уклоняться от обязанностей. Ведь никто не мог проверить, что в данный момент находится "в сердце".

Жизнь с псалмоდიёй

Распорядок дня в монастырях был организован так, что монахи постоянно занимались псалмопением. Палладий, рассказывая о жизни египетских монахов, сообщает: "...кто встает там около девяти часов [утра], может услышать псалмодию, исходящую из каждой кельи, так что он представит себя находящимся высоко [на небе], в раю" (Лавсаикова история VII). Но на самом деле монахи вставали значительно раньше, и первым их делом было пение псалмов: "Когда солнце всходит, а вернее, задолго до его появления, те, кто является светом мира [то есть монахи], поднимаются с постели, здоровы, проворны и трезвы... затем, сияющие и бодрые, они образуют один хор и все вместе согласованно и с чистой совестью поют, словно из одних уст, гимны Богу..." (Иоанн Златоуст. На Матфея. Беседа LXVIII 3; см. также: Его же. На первое послание Тимофею. Беседа XIV 3—4).

В течение всего дня псалмы оставались в центре внимания. Без них не обходилась ни одна служба. Иоанн Кассиан (ок. 360—435 гг.), бывший в молодости монахом в Вифлееме и проживший затем несколько лет среди египетских монахов, сообщает, что "в монастырях Палестины, Месопотамии и всего Востока" все дневные службы "завершаются тремя псалмами" (Об установлениях монастырей III 3). Он указывает (там же), что наиболее популярными были на утренних службах псалмы 62 и 118 и особенно те их стихи, в которых упоминается утро:

Боже! Ты Бог мой,
Тебя от ранней зари ищу я...

(Псалом 62, 2).

Когда я вспоминаю о Тебе на постели моей,
размышляю о Тебе в ночные стражи.

(Псалом 62, 7).

Предваряю рассвет и взываю;
на слово Твое уповаю.
Очи мои предваряют утреннюю стражу,
Чтобы мне углубляться в слово Твое.

(Псалом 118, 147—148).

Тот же Иоанн Кассиан рассказывает о существовании различных монастырских правил. Согласно некоторым из них, на трех дневных службах, совершаемых в 3, 6 и 9 часов, "число псалмов и молитв должно соответствовать числу часов, в которые эти службы возносятся Богу; некоторым же нравилось назначать по шесть [псалмов] на каждой из этих суточных служб" (Об установлениях монастырей II 2). Если это сообщение верно, то, значит, ежедневно пропевалось по восемнадцать псалмов (3+6+9=18 либо 6 x 3=18). Цифра достаточно внушительная. Но мы убедимся, что и она не является предельной.

Пение псалмов раздавалось над монастырями и ночью. Иоанн Кассиан свидетельствует, что в некоторых обителях уставы требовали пропевать еженощно до тридцати псалмов. Он пишет, что "иные даже стремились превзойти это число, тогда как некоторые использовали восемнадцать [псалмов]" (там же). А Феодорит Киррский сообщает о монахе по имени Авраам "из страны Киррской", который "ночью совершал сорок псалмопений, заполняя промежутки между ними вдвое большим числом молитв" (Аскетический образ жизни 17). Иоанн Златоуст (На первое [послание] Тимофею. Беседа XIV 4) называет целую серию псалмовых стихов, певшихся во время ночной службы: 8, 5; 22, 4; 43, 33; 48, 16; 48, 17; 67, 7; 90, 5—6; 118, 62; 118, 164.

По отношению к псалмопению уставы везде были крайне жесткими. Никто не имел права пропустить псалмодию. Даже если монах оказывался занятым на хозяйственных работах, то и тогда часы, отведенные на молитву и псалмодию, должны были соблюдаться. Пахомий утверждал: "Никто не найдет для себя предлогов, удерживающих его от хождения на собрание (συνάξις), псалмодию и молитву. Никто не пропустит время молитвы и псалмодии, [вне зависимости от того], находится ли он в лодке, в монастыре, в поле, в пути или занят каким-либо делом" (Наставления 141—142). Палладий рассказывает о некоем Хероне, который во время перехода группы монахов из одного города в другой настолько строго придерживался установленного распорядка, что "не пил ничего, а шел пешком и распевал пятнадцать псалмов [возможно, так называемые градуальные псалмы 119—133], затем длинный псалом [то есть 118-й], затем [читал] Послание евреям, затем Исаию и часть Иеремии, затем евангелиста Луку и затем притчи [Соломоновы]" (Лавсаикова история XXVI).

Таким образом, пение псалмов буквально пронизывало весь монастырский уклад и повседневную деятельность братии. Амвросий Медиоланский, повествуя об учениках Евсевия из Веркелли (вторая половина IV в.), подвизавшихся, возможно, в древнейшей монашеской общине Запада, сообщает, что "они денно и нощно провозгла-

шают в гимнах" хвалу Богу (Послание XIII 82). Каллиник, живший в середине V века и написавший биографию своего наставника святого Гипатия (умершего в 446 г.), аббата монастыря, располагавшегося возле Халкидона, утверждает, что во время Великого поста Гипатий, "семикратно распевая псалмы в течение дня, и ночи, совершал сто псалмов и сто молитв" (Жизнеописание Гипатия XXVI 3).

Конечно, подобные псалмопевческие подвиги были редкостью в монастырской среде. Они потому и зафиксированы в преданиях, что очень отличались от обычных норм, хотя и представлялись образцами для подражания.

В литературе, связанной с ранним монашеством, часто встречается упоминание о двенадцати псалмах. Предполагают, что речь идет не просто о пении псалмов, а о длинной серии молитв, каждая часть которой завершается псалмом. Однако подробности и детали такой службы остаются неизвестными. Например, сохранился следующий рассказ: "Несколько братьев отправились из своего монастыря в пустыню, чтобы посетить отшельника. Он принял их с радостью и, согласно обычаю пустынных, видя, что они утомлены, приготовил стол... предложил им все, что у него было, и приготовил им ложе. И позже днем они пели двенадцать псалмов и делали так же всю ночь" (Изречения отцов. Анонимные поучения 229). Если судить по приведенному тексту, то число 12 служит здесь определением количества псалмов, певшихся на каждой службе — дневной и вечерней.

Сведения, зафиксированные Иоанном Кассианом, подтверждают такое предположение: "Итак, мы сказали, что количество псалмов сохраняется во всем Египте и Фиваиде как на вечерней, так и на ночной службах таким образом, что затем следуют два чтения — из Ветхого и Нового Заветов. И это установление, учрежденное давно, сохранилось в неприкосновенности во всех монастырях тех мест до настоящего времени на протяжении стольких веков, ибо старцы говорят, что учреждено оно было не человеческим вмешательством, а было спущено отцам [монашества] с небес, через посредство ангела" (Об установлениях монастырей II 4). И далее (II 5—6) повествуется легенда, призванная объяснить причину появления обычая петь в течение службы именно двенадцать псалмов.

Однажды почтенные отцы монашества собрались, чтобы обсудить вопрос, каким должно быть богослужение в монастырях. Разгорелся бурный спор, так как высказывались самые противоположные мнения. Дискуссия продолжалась бы бесконечно долго, но наступил час вечерней службы. Отцы прервали дебаты, так как желали совершить богослужение. Во время службы кто-то поднялся и стал петь псалмы. Он пропел двенадцать псалмов и, когда все присутствующие ответили ему последний раз "Аллилуия", внезапно исчез. Все поняли, что это был ангел. "Вслед за этим почтенное со-

брание отцов, понимая, что такое правило установлено для собраний братии по указанию ангела не без водительства Господа, определило, что это число следует сохранять и на вечерней и на ночной службах".

Перед нами не что иное, как проверенный временем древний способ объяснения давно сложившегося обычая: когда уже забыты причины, способствовавшие его возникновению, но существует необходимость в его истолковании, появляется легенда, призванная "оправдать" появление именно такого, а не иного порядка. Подобное произошло и с двенадцатью псалмами.

Особый интерес представляют вопросы о том, как пелись псалмы в монастырях, какое место они занимали в службах. Однако сохранившиеся материалы настолько недостаточны, что в настоящее время ответить на эти вопросы крайне затруднительно. Ведь во времена раннего монашества не существовало единого устава даже для какой-нибудь небольшой группы монастырей. Каждая обитель жила по своим собственным правилам, сформировавшимся в зависимости от местных условий, от своеобразия людей, объединившихся в одно братство, от возрений старейшин и главы монастыря. Конечно, большинство сведений утрачено для нас навсегда. Единственное, чем можно хотя бы в незначительной мере компенсировать столь серьезную недостаточность данных, — это систематизация и осмысление отрывочных свидетельств, иногда встречающихся в уцелевшей литературе. Вот некоторые из них.

Из устава, приписываемого Пахомию и сохранившегося только в латинском переводе, мы узнаем: "В воскресение же на собрании, где должна быть совершена евхаристия (oblatio), никому не позволено речитировать псалмы, за исключением главы братства и старейшин монастыря, являющихся [людьми] почтенными" (Правила 16—17). Значит, существовали службы, когда пение псалмов разрешалось не всем.

В трактате "Речи", найденном среди сочинений ученика Иоанна Златоуста — Нила, умершего около 430 года аббата монастыря, расположенного близ Анкиры (хотя существует предположение, что это сочинение написано не Нилом, а Евагрием), есть такое изречение: "Молись с уверенностью и спокойствием и пой псалмы с пониманием и гармонично (εὐρυθμῶς), и ты воспарить высоко, как молодой орел" (Речи 82). В указании петь "гармонично" можно увидеть робкий призыв не упускать из вида и звуковую сторону псалмов. Здесь я не решаюсь сказать "музыкальную", так как, судя по всему, на протяжении длительного времени в абсолютном большинстве случаев качество распева, а тем более его "исполнение" никого не интересовало. Для этого были свои причины.

Становление христианства и его первоначальное развитие было связано с многочисленными трудностями, начиная от изменений в мышлении и кончая отчаянным, длительным и жестоким сопротивлением язычества. Поэтому в то время актуальными являлись несравненно более важные вопросы, нежели качество исполнения религиозных песнопений. Конечно, речь идет об основной и ведущей тенденции, которая никак не исключает тех редких случаев, когда складывающаяся кое-где ситуация способствовала хорошему качеству звучания христианских песнопений (например, участие "голосистых" членов общины, любящих музыку как таковую). В основном же заботы христиан первых столетий были обращены в совершенно иную сторону: им нужно было способствовать выживанию, утверждению и распространению новой религии. Что же касается духовных песнопений, то христиан тогда больше волновала искренность их исполнения, чем его музыкальность. Поэтому качество звучания выпадало из поля зрения верующих. Это одна из важнейших причин популярности примитивных форм псалмовых распевок.

Однако позднее, особенно когда христианство вышло из подполья и начало укреплять свои позиции в различных обществах и национальных культурах, когда всерьез стали интересоваться формами богослужебных обрядов, стремясь сделать их более привлекательными, — тогда безразличие к качеству песнопений и их исполнению постепенно начало уходить в прошлое. Богослужебная практика не могла долго мириться с прежним незавидным состоянием певческого дела, и поэтому все настойчивее и настойчивее возникала необходимость в его улучшении. А это, в свою очередь, привело к появлению в церквях и монастырях новой должности певца, задачи которого заключались как в исполнении религиозных песнопений, так и в упорядочении всего того, что с ними связано. Без певца-профессионала, называвшегося на востоке псалом, а на западе кантором, вообще невозможно было бы логичное развитие христианской музыки.

К сожалению, исторический процесс постепенного становления должности певца недоступен для реконструкции, так как документальные данные утрачены. В нашем распоряжении есть только материалы, свидетельствующие о завершении этого процесса, и некоторые разрозненные факты, являющиеся тусклым следом тех событий, которые привели в конце концов к утверждению должности певчего. Все же остальное приходится домысливать на основе предположений и анализа фактов, имеющих косвенное отношение к этому вопросу.

Так, еще с раннехристианских времен в каждой общине был собственный чтец или чтецы. В их обязанности входило чтение Священного Писания. Как известно, это было чтение нараспев с

использованием простых и стандартных интонационных формул, легко приспособляемых к акцентуации текста. Такой метод не изобретен христианами, а заимствован из иудейских богослужений. При его помощи достигались две цели: во-первых, произносимые подобным образом слова легче было расслышать, а во-вторых, декламация нараспев "приподнимала" богослужебный текст над обычной повседневной речью. С этой целью использовались либо мальчики, либо юноши, имеющие звонкие, ясные и сильные голоса (кстати, замечено, что многие крупные христианские деятели начинали свою карьеру с должности чтеца). Естественно, что такие голоса должны были активно участвовать и в песнопениях, поскольку в патристическую эпоху чтение и пение являлись занятиями во многом близкими (не будем забывать, что греческое λέω и латинское dico обозначали одновременно и "я говорю", и "я пою").

Следовательно, вначале функцию певца мог исполнять и чтец, обладавший пригодными для этого голосовыми данными. Для такого заключения существуют серьезные основания. Так, Созомен (Церковная история IV 3) сообщает, что мученик Маркиан, погибший в Константинополе в середине IV столетия, "был певцом (ψάλτης) и чтецом". Августин (На псалом 138, 1) пишет о случае, когда чтец пел псалом: "Мы приготовили для себя краткий псалом, который приказали петь чтецу (lectore)". Из текста совершенно ясно, что этот случай не рассматривается как какой-то особый, а является обычным, постоянно встречающимся в богослужебной практике.

Здесь же следует отметить, что, согласно второй книге "Апостольских установлений" (II 57), руководство песнопениями литургии принадлежало "второму чтецу". Нужно предполагать, что это связано со следующим обстоятельством.

Дело в том, что песнопения исполнялись сразу же после чтений Священного Писания либо в перерыве между ними. Следовательно, литургическое действие складывалось так, что руководить песнопениями одному чтецу было практически невозможно, поэтому в помощь ему кое-где стали выделять второго чтеца, который постепенно "специализировался" на руководстве музыкальной частью богослужений. Более того, в силу тех же причин на эту должность нередко привлекался человек, который был неплохим певцом. Нужно думать, что "взаимозаменяемость" чтеца и певца или, вернее, использование одного служителя в обеих должностях было достаточно распространено. А это приводило к тому, что в сознании многих людей должности чтеца и певца долгое время отождествлялись. Не по этой ли причине Амвросий, перечисляя обязанности низших церковных служителей, должен был ясно очертить как задачу чтеца, так и функции певца: "Один считается более способным произносить чтение, а

другой доставляет большее удовольствие псалмом" (Об обязанностях X 4, 215)?

Однако важная роль чтеца в становлении должности певчего — лишь одна сторона этого процесса. Вторая же была связана с выделением из христианской общины людей с хорошими голосами, обладающих должной музыкальностью и знающих поющий репертуар. Следы такого "естественного отбора" можно наблюдать в документах, сохранившихся от более поздних времен и связанных с жизнью монашества (именно по этой причине вопрос о происхождении псалта и кантора описывается в настоящей беседе).

Так, Иоанн Кассиан сообщает любопытную подробность относительно некоторых египетских обитателей, где монахи исполняют двенадцать псалмов следующим образом: "Если имеется два брата, то каждый поет шесть [псалмов], если три — четыре, а если четыре — три. Каждый из них никогда не поет меньшее количество псалмов, так что, как бы велика ни собиралась группа, на собрании никогда не поют более четырех братьев" (Об установлениях монастырей II 11). Очевидно, разделение двенадцати псалмов между монахами первоначально было задумано для того, чтобы облегчить задачу, поскольку исполнение такого количества песнопений одним человеком достаточно утомительно.

Особый интерес представляет здесь заключительная часть приведенного сообщения, гласящая, что при любом количестве монахов, участвующих в службе, "никогда не поют более четырех братьев". Не является ли это указанием на то, что еще во времена раннего монашества происходило постепенное вычленение из общей массы тех, кто впоследствии выполнял роль псалтов или канторов?

Действительно, сообщение Иоанна Кассиана можно толковать только двояко: либо четверо монахов пели поочередно, либо они составляли общий ансамбль. Трудно поверить, что для такого квартета выбирались люди, не умеющие петь. Конечно, первоначально здесь могли играть роль и всякие другие обстоятельства: например, в одних случаях, возможно, учитывались моральные качества монахов, ибо требовалось, чтобы хвалу Господу возносили люди "с чистым сердцем", а в других, наоборот, пение псалмов могло быть наказанием во имя "искупления грехов". Но если подобный обычай — выделение из монашеской среды небольшой группы поющих — существовал достаточно продолжительное время, то простейшая логика подсказывает, что постепенно при выявлении такой группы решающим обстоятельством становилось умение петь. Вряд ли глава монастыря, старейшины да и вся братия хотели превратить обряд в попытку для слуха и внимать тем, кто по своим природным данным не способен был петь.

Я хорошо понимаю, насколько уязвимо такое предположение, и все-таки мне кажется, что приведенное место из Иоанна Кассиана

является одним из тех размытых временем следов, которые связаны с появлением в богослужбной практике певцов-профессионалов. Тот же автор приводит и некоторые другие свидетельства, аналогичные по смыслу.

Так, он указывает на то, что псалмодией называлось не только хоровое пение, но и сольное: "...когда они [то есть монахи] сходятся, дабы совершать... службы... все хранят молчание, и если даже собирается очень большое число братии, то можно подумать, что здесь нет ни души, исключая того, кто поднимается среди них, чтобы спеть псалом..." (Об установлениях монастырей II 10). Здесь речь идет уже о том случае, когда во время богослужения все слушают пение одного человека, еще не называя его "кантором". Нужно полностью оторваться от реальности, чтобы верить, что этот человек не отличался от остальных ни вокальными данными, ни музыкальным слухом, ни умением петь. Судя по источнику, такой солист в каком-то смысле выручал своих товарищей, настолько измученных постами и бдениями, что они были не в состоянии не только стоять, но и петь: "...все, кроме того, кто встал среди них, дабы петь псалмы, сидят на низких скамьях... и с величайшим вниманием следят за голосом поющего. Ибо они столь изнурены постами и трудом в течение целого дня и ночи, что не могли бы вынести этого количества [псалмов] стоя" (Там же, II 12).

Нетрудно понять, что, несмотря на всю свою усталость, монахи все же могли бы петь сидя. Ведь нам хорошо известно, что обычное псалмопение не представляло никаких серьезных трудностей — ни по напряжению голосовых связок, ни по размерам распевающихся фрагментов, ни по сложности их ритмических фигур. Скорее всего, перед нами — еще одно свидетельство о зарождающейся деятельности певца-солиста.

И это совершенно естественно. Псалмопение занимало слишком большое место в жизни монастырей — как по значению, так и по количеству часов, посвящавшихся ему. Поэтому, несмотря на всю строгость и аскетизм монашеского быта, там не могли оставаться равнодушными к тем, кто имел хорошие голосовые и музыкальные данные. Так, Феодорит Киррский в жизнеописании двадцати восьми монахов и трех монашек из Антиохии и ее окрестностей рассказывает о некоем Марии, который "очаровывал народ своим приятным голосом (εὐφώνια). Он много времени провел в пении (ψάλλον, буквально: распевая), а также был замечателен телом. Но ни его телесная красота, ни его замечательный голос... не украли красоты его души" (Аскетический образ жизни 20).

Конечно, формирование должности певца — процесс весьма продолжительный и сложный, и не сразу монахи с хорошими голосами и вокальными навыками становились певцами-профессионалами. Такие люди, к тому же хорошо знавшие певший репертуар, внача-

ле использовались как активная группа во время исполнения богослужебных песнопений. Ведь при непрофессиональном пении далеко не все участники хора обладают достаточной инициативой (особенно в тех условиях, о которых мы ведем речь). На "голосистых" же можно было уверенно положиться при исполнении всего псалма и при пении соответствующих рефренов, особенно "Аллилуия".

Постепенно певческая инициатива полностью перешла к ним, и из них же впоследствии выделился подлинный руководитель. И хотя в упоминавшейся выше второй книге "Апостольских установлений" главная функция во время песнопений все еще принадлежит "второму чтецу", в восьмой книге этого памятника (VIII 18, 7—8 и VIII 47, 26) уже упомянут "псалт" (ψάλτης). Попутно необходимо отметить, что в некоторых других разделах этого источника (II 28, 5 и VI 17, 2) приводится существительное "псалтодос" (ψαλτωδός, от ψάλτης — певец и фдос — песнь). В то же самое время Кирилл Иерусалимский (Катехизис XIII 26) с этой же целью использует слово «псалмодес» (ψαλμῳδός, от ψαλμός и фдос). Впоследствии для обозначения певчего в восточной церкви применялись все эти термины. В послании Псевдо-Игнатия "К антиохийцам", которое, подобно "Апостольским установлениям", относится к IV веку, также присутствует упоминание должности певца: "Я приветствую священный клир. Я приветствую священников дьяконов... Я приветствую гиподьяконов, чтецов, певчих (ψάλτας), служителей, заклинателей и исповедников. Я приветствую хранителей священных врат и дьяконисс во Христе" (XII 1—2).

В первой половине V века Сократ сообщает о том, что "в Александрии в чтецы и певцы [возводятся] независимо от того, катехумены они или же верующие, в то время как повсюду церкви выдвигают на эту должность только верующих" (Церковная история V 22). Читателю уже должно быть ясно, что здесь разделяются, как это было тогда принято, готовящиеся стать "полноценными" христианами (κατηχοῦμενοι) и члены общин. В данном тексте для обозначения певцов используется существительное ὑποβολεῖς, буквально означающее "подсказчик", "суфлер", поскольку в обычно практиковавшейся тогда респонсориальной псалмодии певец пел рефрен, после чего его повторяла вся община. При такой форме исполнения певец мог толковаться как суфлер, подсказывающий молящимся текст и мелодию. В приведенном фрагменте Сократа есть еще одна интересная деталь: несмотря на то, что речь идет о должностях чтеца и певца, существительное τὸ τῶν μισ(должность) употребляется в единственном числе. Не служит ли это лишним подтверждением того, что даже во времена Сократа функции чтеца и певца кое-где зачастую выполнял один человек?

Во всяком случае, не вызывает никакого сомнения, что уже на рубеже IV—V веков, когда соединились обе указанные линии раз-

вития, связанные с певческой деятельностью чтецов и выявлением "голосистых", во многих церквях и монастырях появилась самостоятельная должность певчего. Этого требовала музыкальная жизнь христианских общин. Действительно, именно к этому времени усложняются музыкальные формы псалмопения. Их разнообразие можно увидеть хотя бы по так называемому "Второму уставу", приписываемому Августину, хотя нет никаких оснований считать его подлинным сочинением самого Августина. Некоторые исследователи считают его автором Алипия, коллегу Августина, а некоторые — даже Бенедикта (умер в 547 г.). Но кто бы ни был настоящим автором этого документа, он достаточно красноречиво свидетельствует о разнообразии и сложности использовавшихся в IV—V веках музыкальных форм: «Теперь мы описываем, как нам следует молиться и петь псалмы. На часах перед обедней поются (dicantur) три псалма: 62-й, 5-й и 89-й; в третьем часу респонсориально поется первый псалом, затем имеются два антифона, чтение и „комплеторий“ [то есть заключительная молитва]; то же самое в шестой и девятой часы; при „люцернариуме“ [то есть при возжигании светильников] имеется один респонсориальный псалом, чтение и „комплеторий“. И в соответствующем промежутке после вечерни, когда все сидят, имеются чтения и затем обычный псалом, предваряющий сон. Для ночных служб в месяцах ноябре, декабре, январе и феврале имеются двенадцать антифонов, шесть псалмов и три чтения; в марте, апреле, сентябре и октябре — десять антифонов, пять псалмов и три чтения; в мае, июне, июле и августе — восемь антифонов, четыре псалма и два чтения» (Второй устав 11; см. также: Житие Мелании Младшей 47).

Антифоны и респонсориальное пение псалмов — достаточно сложные музыкальные формы — не могли исполняться на достойном уровне, которого требовали уже развитые обряды богослужений, без профессионального руководства кантором или псалтом. Кроме того, становилось необходимым обладание особыми знаниями, включающими в себя не только весь известный репертуар песнопений, но и порядок его исполнения во время различных типов богослужений.

Итак, можно сказать, что с появлением должностей канторов и псалтов начинается профессиональный этап развития христианской музыки.

Это произошло в четвертый год 210-й олимпиады или в 817 году от основания Рима, во времена правления Луция Домиция Агенобара, обладавшего звериной жестокостью и невиданным доселе лицемерием, — императора, вошедшего в историю под именем Нерона. К этому году он уже успел совершить бесчисленное множество преступлений, среди которых самые жуткие — убийство собственной матери и умерщвление жены.

В тот же год вместо Альбина, пребывавшего в должности прокуратора Иудеи, был назначен Гессий Флор, управлявший Иудеей два года.

Вероятно, в том же году святой апостол Петр, находясь в Риме, написал и отправил с Силуаном свое первое Соборное послание, адресованное христианам Малоазийских церквей. Возможно, что именно в том же году племянник Варнавы, духовный сын апостола Петра и сподвижник апостола Павла Марк, называемый также Иоанном Марком, написал Евангелие.

Но самое знаменательное и трагическое событие того года произошло в жаркий день 18 июля.

Оргия ненависти

Пламя вспыхнуло в цирке. Оттуда оно быстро перекинулось на множество мелких лавок, набитых легко возгорающимся товаром. Ветер помог распространению огня, и вскоре он охватил уже весь цирк. Через небольшой промежуток времени огонь почувствовал себя полным хозяином в "вечном городе". Узкие кривые улочки с деревянными домами, словно прилепленными друг к другу, стали хорошей пищей для пламени. Город наполнился огнем, дымом и криками людей. Они кричали от своего бессилия, потому что борьба с всепожирающим пламенем оказалась невозможной. Они звали на помощь, надеясь спасти своих близких и хотя бы кое-что из имущества. Некоторые из них убегали на соседние улицы, но и там их настигал огонь, который был быстрее их. Гибли дома, гибли люди.

Тацит, ярко описавший эту жуткую вакханалию огненной стихии, сообщает, что многим людям было запрещено спасать свое жилище, так как по городу ходили какие-то мужчины и не только не помогали бороться с пожаром, а, наоборот, бросали горящие факелы в еще не тронутые огнем дома (см.: *Анналы XV 38*). Они вызывали ненависть, но никто не решался оказать им сопротивление. Все хорошо знали коварные нравы, существовавшие в столице нероновой империи. Нетрудно было догадаться, что незнакомцы либо выполняли чужой приказ, либо делали свое мерзкое дело для того, чтобы можно было беспрепятственно грабить.

Девять дней бушевало пламя, девять дней гибли люди, девять дней над Римом разносился крик. Когда уцелевшие жители города стали понемногу приходить в себя от пережитого шока, сразу же встал вопрос: кто? Этот вопрос звучал в домах, на площадях, в тавернах, на улицах. Кто? Кто? Кто?

И ответ был удивительно быстро найден. Теперь уже никто и никогда не узнает, кто первый высказал догадку, но его слова упали на благодатную почву и были восприняты как самая простая и очевидная истина. Кажется, ни у одного человека не возникло подозрений или сомнений. Все сразу же поверили в справедливость найденного ответа, и наступило облегчение. А когда известен виновник, все становится проще. Сгоревшие дома не возматить, погибших не оживить, но есть возможность наказать виновников пожара. Это создавало хотя бы видимость какой-то компенсации и, самое главное, успокаивало неудовлетворенное чувство мести.

Кто же они? Кто эти изверги, осмелившиеся поджечь столицу мира? Кто эти изуверы, из-за которых погибло столько людей?

Рим тех времен представлял собой не только центр рах гомана (римского мира), но и средоточие различных культов и религий. Завоеватели мира искренне верили, что нужно привлечь на свою сторону как можно больше богов. Речь шла не только об отечественных богах, которые издавна имели свои дома-храмы в Риме, но даже о богах вражеских народов. Языческая логика была проста: если боги покоренных или соседних народов получают для себя жилища в Риме, то тем самым город добьется их благосклонности и из вражеских богов они превратятся в дружественных. Поэтому в Риме стали появляться не только храмы многих восточных божеств, но и их служители. Здесь можно было встретить галлов — жрецов фригийской богини Кибелы или, как ее иначе называли, Матери Богов. По улицам разгуливали жрецы египетской богини Исиды, шествовавшие в длинных полотняных одеждах, с собачьей маской на лице и с погремушкой в руках. В "вечном городе" жили также халдейские маги, служители персидского бога света Митры, поклонники финикийско-сирийской богини Астарты, египетского бога подземного царства Сераписа.

Были здесь, конечно, и иудеи, поклонявшиеся всемогущему Яхве. Они очень отличались от всех, так как не были язычниками и верили в одного-единственного Бога. Язычникам иудейская вера представлялась крайне странной, поскольку они не понимали, как можно поклоняться одному Богу. Согласно древнейшим воззрениям, многообразие явлений природы требовало и многобожия, ибо каждое божество "заведует" какой-то одной или несколькими стихиями, а также сферами человеческой деятельности. Единобожие казалось язычникам неестественным и несерьезным. Кроме того, они смеялись над иудейскими обрядами и не понимали, как можно поклоняться высшему существу, не имея перед собой его изображения. Иудеи же отвергали любых идолов. Римляне также издевались над тем, что иудеям запрещалось есть свинину.

Евреи, жившие в то время в Риме, уже не были однородны. Среди них находились и правоверные иудеи, и христиане. Еще за пятнадцать лет до пожара предшественник Нерона император Клавдий "изгнал из Рима иудеев, постоянно подстрекаемых Хрестом" (Светоний. Клавдий 25, 4; именно так записал римский писатель имя Иисуса Христа). Из этого сообщения совершенно очевидно, что римляне не видели никакой разницы между евреями и не различали их по религиозному признаку. Здесь дело не только в том, что они плохо ориентировались во внутрииудейских религиозных распрях, но и в отсутствии внешних различий между традиционными иудейскими и начинающими распространяться раннехристианскими культами: и те и другие поклонялись одному Богу; и те и другие не признавали никаких изображений; и те и другие соблюдали субботу и т. д. Скорее всего, Клавдий приказал выслать иудеев из Рима из-за потасовок, происходивших в еврейском квартале между ортодоксами и христианами. Когда уже не помогали богословские аргументы, в ход шли более простые и не столь утонченные доказательства. Именно тогда среди других иудеев из Рима были высланы Акила и его жена Прискилла, оказавшие впоследствии в Коринфе приют апостолу Павлу (Деяния 18, 2).

Таким образом, римляне, не видевшие тогда еще трудноуловимую разницу между евреями — правоверными иудеями и евреями-христианами, относились с одинаковым презрением и к тем и к другим. Однако христиане вызывали у них несравненно большую злобу, и вот по какой причине.

Многие из христиан демонстративно показывали, что они не приемлют римский образ жизни. Да и как они могли участвовать в том водовороте безнравственности и разврата, который тогда захлестнул Рим! Среди христиан вошло в обычай называть этот город "Вавилоном", так как со времен пленения в сознании всех евреев Вавилон ассоциировался со всякими мерзостями и жестокостями. Так, апостол Петр приветствует "церковь в Вавилоне" (2 Петра 5, 124

13), подразумевая римскую церковь, а апостол Иоанн, предвещая гибель Рима, говорит: "Пал, пал Вавилон, город великий, потому что он яростным вином блуда своего напоил все народы" (Апокалипсис 14, 8).

Христиане словно бросали вызов могучему Риму. Они верили в близкий конец света, ждали прихода Мессии и тем самым никак не вписывались в "золотой век" Римской империи. Они с отвращением смотрели на языческие храмы и на кровавые жертвы, приносимые на алтари. Все это вызывало негодование у патристически настроенных римлян, усматривавших в поведении христиан оскорбление великому прошлому и счастливой современности Рима. О христианах ходили всякие небылицы: там они отравили колодезь, там во время своей трапезы съели маленького ребенка, там подожгли дом. Апостол Петр (1 Послание 2, 11; 1, 15, и 3, 16) призывает христиан вести целомудренный образ жизни, чтобы противостоять тем людям, которые "злословят вас как злодеев". В "злодеяния" христиан верила не только чернь, но и культурные и достаточно образованные люди. Римляне были убеждены, что в лице христиан они имеют скрытых врагов, которые при первой же возможности нанесут удар.

И когда произошел девятидневный пожар, то стоило лишь кому-то произнести робкую догадку: "Христиане?", как она распространилась с не меньшей быстротой, чем пламя того жуткого пожара. Эта молва передавалась из уст в уста, от дома к дому, от улицы к улице. Через некоторое время уже никто не сомневался, что Рим подожгли христиане. По распространенному мнению, только они были способны на такое преступление. Через три года иудей (неизвестно только какие: правоверные или христиане) аналогичным образом были обвинены в поджоге Антиохии (Иосиф Флавий. Иудейская война VII 3, 2—4). Так что традиция, возникшая на берегах Тибра, достаточно быстро распространилась чуть ли не по всему Средиземноморью.

Слухи о причастности христиан к римскому пожару были подтверждены самим Нероном, и предполагают, что он ухватился за сплетню с большой охотой. По сообщению одного историка, злые языки нашептывали, что город подожгли по его приказу, а сам император "смотрел на этот пожар с Мединатовой башни, наслаждаясь... великолепным пламенем..." (Светоний. Нерон 38, 2). Эта робкая молва не могла не остаться незамеченной "хозяйном". И, как свидетельствует другой историк, "Нерон, чтобы отвести слухи, нашел виновных и предал изощреннейшим казням тех, кто своими мерзостями навлек на себя всеобщую ненависть и кого толпа называла христианами" (Тацит. Анналы XV 44). Начались массовые казни, причем они осуществлялись в таких размерах и с такой жестокостью, которых не знал до сих пор даже, казалось бы, уже все повидавший Рим.

Сначала были схвачены все, кто открыто признавал себя христианами. Подвергнутые бесчеловечным пыткам, они иногда выдавали других христиан, скрывавших от окружающих свою приверженность к новой религии. Как пишет Тацит, их обвиняли уже "не столько в злодейском поджоге, сколько [вообще] в ненависти к роду человеческому" (Там же). Быть тогда в Риме христианином означало постоянно чувствовать всеобщую злобу и подвергаться травле (подобно тому, как в некоторых обществах средних веков и нового времени подвергались травле евреи).

Затем христиан не просто предавали казни, а издевательски и изощренно умерщвляли. Их одевали в шкуры диких зверей и бросали на растерзание собакам. Их сжигали живьем в цирке и принуждали участвовать в театральных представлениях, где осужденные на смерть выступали в роли мифологических персонажей и должны были по-настоящему умирать: горел Геракл в своей тунике, дикие звери разрывали на части Орфея, Дедал падал с невероятной высоты и разбивался насмерть и т. д. Но наиболее жуткую казнь, при виде которой содрогались даже совсем бессердечные люди, придумал сам Нерон. В его садах, расположенных на берегу Тибра, обреченных на смерть христиан привязывали к высоким столбам. Когда наступал ночной праздник, несчастных поджигали, и, превращаясь в живые факелы, они своими телами освещали торжества придворной знати. Такие казни вызывали жалость даже у тех, кто признавал христиан виновными. Тацит пишет: "И хотя на христианах лежала вина и они заслужили самой суровой кары, все эти жестокости пробуждали сострадание к ним, ибо казалось, что их истребляют не ради пользы общества, а из-за кровожадности самого Нерона" (Анналы XV 44).

Однако, несмотря ни на что, казни продолжались с неослабевающей жестокостью. Более того, Нерон только положил им начало. Последующие римские императоры, за редкими исключениями, с большим или меньшим упорством продолжали это позорное и постыдное дело, пока бразды правления не взял в свои руки Константин Великий (306—337 гг.). Таким образом, на протяжении почти трех столетий христиане были преследуемы. Особую жестокость проявили Веспасиан (69—79 гг.), Траян (97—117 гг.), Деций (248—251 гг.), Нумериан (283—284 гг.), Диоклетиан (284—305 гг.) и Максимиан (285—305 гг.).

Теперь мы знаем, что то был один из первых обширных опытов по искоренению инакомыслия. Прошли многие века. Человечество шагнуло далеко вперед, в том числе и в изобретении способов массового уничтожения людей. В настоящее время нам стали известны такие беспримерные по масштабам убийства, о которых даже не мечтали враги христианства, жившие в начале новой эры. И несмотря на это, наше преклонение перед великим подвигом невинных

жертв языческого террора нисколько не уменьшается. Как раз наоборот. Ведь христианские мученики — страдальцы за свои убеждения, за свою веру. Поэтому нам, живущим на исходе XX столетия, в течение которого многие, отдавая свою жизнь, также не поступались собственными убеждениями (среди них и священнослужители, и атеисты), близки и понятны поступки и страдания ранних христиан.

Однако в их поведении заметна одна черта, воспринимающаяся нами и с восхищением, и с недоверием, и даже с некоторым недопониманием. Судите сами.

Духовная опора

В Карфагене в 202 году были схвачены пять катехуменов, готовящихся к крещению. Трое из них были молодыми людьми. Их звали Сатурний, Секунд и Ревокат. С ними были две молодые женщины — Фелицата и Перепетуя. Последняя происходила из богатой и достойной семьи. Она была замужем и имела грудного ребенка. Когда женщина была в первый раз приведена к судье, тот предложил ей отречься от христианства. Перепетуя, как и ее товарищи, отказалась следовать подобному совету. Ее отец, горячо любивший дочь, делал все возможное и невозможное, чтобы спасти свое дитя от неминуемой гибели, и умолял ее отказаться от христианства или хотя бы во всеуслышание заявить, что она отрекается от него. Он заклинал ее своей любовью, жизнью ее маленького ребенка. Но молодая женщина была непреклонна. По просьбе отца Перепетуя вновь вызвал судья и повторил свое предложение, но она вновь категорически отказалась. Все христиане были приговорены к смерти.

Предание говорит, что накануне перед казнью приговоренных, согласно обычаю, угостили ужином, во время которого им предоставлялось право делать все что угодно. В таких случаях большинство язычников устраивало подлинные оргии, желая последний раз вкусить все доступные им радости земного бытия (конечно, обреченные на смерть язычники Сократ и Сенека вели себя совершенно иначе). Арестованные же христиане решили сотворить вечерю любви, то есть агапу. Предание не сохранило рассказа о том, как она проходила. Но совершенно очевидно, что там звучали песнопения, ведь без них не обходилась ни одна агапа. Можно с уверенностью сказать, что там пели один из тех величественных гимнов Богу, который постоянно звучал на христианских собраниях.

На следующий день утром, когда христиане шли на казнь, они пели псалом, и об этом сообщают все источники. В нем они должны

были найти поддержку для духа и черпать силы, чтобы достойно встретить свою последнюю земную минуту.

Какой же псалом звучал тогда из уст обреченных? Может быть, это был псалом 24, начинающийся словами:

К Тебе, Господи, возношу душу мою.
Боже мой! на Тебя уповаю, да не постыжусь,
Да не восторжествуют надо мною враги мои.

Каждый из них уже приготовился предстать перед Богом и, имея времени мысленно обозреть всю свою недолгую жизнь, задумался о самом главном для себя — о Боге, о себе и о своих врагах.

А может быть, они пели псалом 94? Его слова тоже соответствовали их думам в преддверии вечности:

Предстанем лицу Его со славословием,
в песнях воскликнем Ему.

Не исключено также, что они воспели псалом 10:

На Господа уповаю;
как же вы говорите душе моей:
"улетай на гору вашу, как птица"?
Ибо вот, нечестивые натянули лук,
стрелу свою приложили к тетиве,
чтобы во тьме стрелять в правых сердцем.

Но враги отняли их жизни не стрелой и луком, и даже не мечом. Перепетуя и ее товарищи были брошены на съедение диким зверям. Их тела были разорваны на части.

Рассказывают и другой случай. Когда обезглавливали молодого христианина, его несчастная мать стояла на той же площади с каменным лицом и, подняв голову кверху, сколько было сил пела стихи из 115-го псалма, как бы представляя Всевышнему своего сына.

Дорога в очах Господних смерть святых Его!
О, Господи! я раб Твой, я раб Твой и сын рабы Твоей.

Мученики Марцеллин и Маркелл были пригвождены с разных сторон к одному и тому же кресту и радостно пели 132-й псалом:

Как хорошо и как приятно
Жить братьям вместе!

Неважно, были они монахами или нет, но судьба, соединив их, одновременно привела в вечную обитель, и они приготовились войти в нее с песнопением.

Во времена императора Максимиана в Кизике приняли мученичество Стратоник и Селевк. Когда их жарили на раскаленных досках, они пели 26-й псалом:

Господь свет мой и спасение мое:
кого мне бояться?
Господь крепость жизни моей:
кого мне страшиться?

Можно сколько угодно сомневаться в подлинности таких сообщений, но было бы заблуждением отвергать сам дух "житийных преданий", свидетельствующих о том, что последние дни и часы мучеников не были скованы страхом, не сопровождалась безнадежностью. Несмотря на весь трагизм их положения, они, благодаря своей непоколебимой вере, были убеждены, что их смерть — только переход в иную, вечную жизнь. Они не сомневались в том, что кончаются их земные невзгоды и для тех, кто искренне верует, кто не омрачил свое пребывание на земле преступлениями, наступает новое время.

В среде ранних христиан существовало глубокое убеждение в том, что на муки за веру нужно идти с радостью. Когда апостолов избивали, они радовались, что "за имя Господа Иисуса удостоились принять бесчестие" (Деяния 5, 11). Апостол Павел был "готов умереть в Иерусалиме за имя Господа Иисуса" (Деяния 21, 13). Святой Игнатий считал великим благом "быть поднятым из мира к Богу" (К римлянам 2, 2). Евсевий Кесарийский рассказывает о мучениках в Фиваиде, которые с таким "ликованием, смехом и радостью принимали последний смертный приговор, что [даже] пели и возносили гимны и благодарения Богу до самого последнего дыхания" (Церковная история VIII 9, 5).

Некоторые ученые считают, что в тексте "Второго послания к Тимофею" (2, 11—13), написанного апостолом Павлом в 67 году в римской тюрьме в ожидании казни, вставлен известный современникам гимн о мученичестве:

Если мы с Ним умерли,
то с Ним и оживем;
если терпим,
то с Ним и царствовать будем;
если отречемся,
и Он отречется от нас;
если мы неверны,
Он пребывает верен,
ибо Себя отречься не может.

Если предположение ученых верно, то вполне возможно, что этот гимн, наряду с псалмами, также распевался христианами, шедшими на казнь.

Чтобы понять, какую роль играло пение в трагические минуты жизни ранних христиан, нам нужно проникнуться их верой, сбросить с себя налет веков и постараться понять мысли и чувства, охватывавшие мучеников в часы их невероятных душевных и физических страданий. Евсевий (Церковная история III 24) рассказывает, что святой Петр, увидя свою жену, которую вели на казнь, возрадовался за нее и подумал: наконец-то ее призвали в "высшие селения", наконец-то изгнанница возвращается в свое отечество. Возможно, что эта вера вызвала необходимость в столь драматический и тяжкий момент обратиться к песне. Когда рядом нет близких, а вокруг — одни враги, когда все физические и духовные силы находятся в невероятном напряжении, когда наступает момент подлинной, а не мнимой проверки убеждений, тогда нужна мощная опора, способная укрепить сомневающихся, вселить мужество в слабых и поднять силу духа для противостояния врагам.

Кроме того, вряд ли все идущие на казнь во имя веры были, подобно святому Петру, абсолютно уверены в том, что после смерти наступит нечто новое. Нетрудно понять, что среди ранних христиан были сомневающиеся, хотя бы в глубине души. А если там, впереди, нет ничего? Если вот сейчас, после казни, действительно наступит конец? Что, если я заблуждался и верил в невозможное? Но в эти последние земные мгновения уже исключено было отступление назад. Приговор произнесен, палачи на месте, и человек в их власти.

И вот тогда, сознательно или бессознательно, из уст приговоренных вырывалась песня. Для уверовавших до конца и сильных физически она служила торжественным гимном, с которым они входили в широко распахнутые перед ними врата нового бытия. Для уверовавших, но немощных телом она являлась надежной поддержкой и опорой; ее никто не в силах был отобрать, ибо даже когда уста замолкают под ударами надсмотрщиков, песня может звучать в душе, в мыслях. Для сомневающихся же она стала сильнейшим средством заглушения сомнений, бороздивших душу; ее звуки словно притупляли горечь размышлений и отвлекали сознание. Песня нужна была всем.

Это были песни, певшиеся на христианских собраниях, во время агап, в кругу близких, звучавшие при крещении, — начальный свод христианской музыки. Именно через песню обреченные прокладывали духовный мост к единоверцам и родным. Песня вызывала в памяти все счастливое былое. Она воскрешала перед мысленным взором бесконечно дорогие лица и даже напоминала тембры родных голосов матери, жены, детей. Песня возвращала в круг друзей и единомышленников. Благодаря ей обреченные словно заново прика-

сались к слышимым некогда проповедям, к той далекой и безвозвратной обстановке, в которой они приобщались к религиозным идеям, ставшим их убеждениями и причиной их страданий. Иначе говоря, песня становилась символом, включающим в себя любовь и веру, мучения и счастье. Она помогала переносить страшные мгновения, наступившие для покоющих ее.

Но песня являлась не только опорой при казнях. Нередко она служила и щитом в борьбе. К сожалению, безжалостное время развело и расплыло по дорогам человеческих судеб многие факты, связанные с такими событиями. Но те бесценные крупички, которые дошли до нас, должны быть упомянуты здесь.

Один такой случай произошел в царствование Юлиана Отступника. Хотя император и не уничтожал христиан, но всячески преследовал и ущемлял их. Так, например, он запретил им заниматься педагогической деятельностью (Аммиан Марцеллин. История XXIII 4, 2). Одновременно с этим Юлиан всячески поощрял возрождение и укрепление разваливающегося язычества. Он издал указы, "разрешавшие открыть [языческие] храмы, приносить жертвы и восстановить культы богов". Чтобы придать большую силу своим распоряжениям, он созвал во дворец христианских епископов, пребывавших в раздоре друг с другом, и народ, раздираемый ересями, и в дружественном тоне стал уговаривать их предать забвению свои распри, чтобы каждый, не подвергаясь опасности, исповедовал ту религию, которая ему нравится" (Там же, XXII 5, 2—4). В таких спокойных и радужных красках рисует деяния Юлиана языческий историк. Христианский же летописец Феодорит Киррский (Церковная история III 19, 1—4) рассказывает следующий случай.

Некая уважаемая всеми вдова по имени Публия основала в Антиохии женский монастырь. Когда однажды император проходил мимо монастыря, по указанию Публии монахини запели громче обычного 12-й стих 113-го псалма, об идолах:

А их идолы — серебро и золото,
дело рук человеческих.

Словно издеваясь над императором-язычником, они пропели и 16-й стих того же псалма, об идолопоклонниках:

Подобны им да будут делающие их
и все, надеющиеся на них.

Услыхав такое песнопение, император приказал, чтобы впредь, когда он будет проходить здесь, никто не пел. Публия же, не принимая во внимание его приказа, "вселила еще большее вдохновение в

свой хор" и, когда Юлиан снова проходил мимо, велела спеть начало 67-го псалма:

Да восстанет Бог, и расточатся враги Его,
и да бегут от лица Его ненавидящие Его.

Разгневанный столь дерзким непослушанием, Юлиан велел привести к нему Публию. Увидев перед собой немолодую женщину, он без всякого уважения к ее седым волосам приказал своим личным стражникам надавать ей пощечин. После них лицо Публии стало красным. Но она приняла оскорбление за великую честь и, возвратившись в монастырь, продолжала свои обычные нападки на императора-отступника посредством религиозных песнопений.

История не сохранила известий о дальнейшей судьбе Публии. Судя по всему, она умерла своей смертью, так как ни при Юлиане, ни при последующих римских императорах уже не совершались массовые уничтожения христиан.

Чудо преображения

Для истории музыки эта эпоха интересна еще и тем, что она дает материал, показывающий, что и в среде профессиональных музыкантов происходили изменения, связанные с религиозным обновлением. Пусть такие единичные случаи переданы нам в форме преданий, но не вызывает сомнений, что они отражали процессы, происходившие в реальности.

Нам следует помнить, что по духу своей деятельности музыканты должны были быть яркими приверженцами язычества и ненавистниками христианства. Ведь именно в языческом культе участвовали и авлеты, и кифаристы, тогда как в христианском для них не было места. Кроме того, с древнейших времен жизнь языческого общества не могла обходиться без музыкантов: начиная от свадьбы и кончая погребением жизнь человека всегда сопровождали музыкальные инструменты. Образно говоря, язычество являлось кормильцем профессиональных музыкантов. Христиане же стремились переделать мир, удалив из него в первую очередь все то, что связано с безнравственным времяпрепровождением. Поэтому христианские проповедники первых столетий категорически выступали против тех обычаев, которые сопровождались игрой на инструментах (подробнее об этом — далее): бурных пиршеств, разнузданных гуляний и прочих "непотребств". Церковь тех времен не нуждалась в услугах музыкантов, ибо для нее они являлись не чем иным, как "языческой заразой". Следовательно, распространение христианства грозило музыкантам-инструменталистам сильными материальными потрясениями.

Мы не располагаем свидетельствами о выступлении музыкантов против молодой церкви. Но история знает о мятеже против христиан в Эфесе. Он произошел как раз тогда, когда там находился апостол Павел. Возглавил же мятеж "серебряник, именем Димитрий, делавший серебряные храмы Артемиды и доставлявший художникам немалую прибыль" (Деяния, 19, 24). Для этих ремесленников, буквально живших работой вокруг храма Артемиды Эфесской, создававших для продажи изображения храма, статуэтки богини и прочие поделки, как и для музыкантов, появление новой религии было крайне нежелательным. Не вызывает сомнений, что музыканты могли принимать самое активное участие в этом мятеже, ибо в начале христианской эры они являлись убежденными приверженцами язычества.

Церковь относилась к ним с такой же "любовью". Так, "Апостольские установления" предписывают тем, "кто работает на сцене, будь то женщина или мужчина, колесничий [то есть возчик, управляющий колесницей] или гладиатор, бегун или атлет, хоравл [то есть авлет, сопровождающий звучанием своего авлоса пение хора] или кифарист, исполнитель на лире или мим... пусть прекратит [свою деятельность] или будет отвергнут [церковью]" (VI 30, 2).

Более того, не только музыкант не мог посещать церковь, но и христианину нигде, в том числе и в частной жизни, не позволительно было соприкоснуться с музыкантами.

Канон 54 из собрания 60 канонов, именуемых "Канонами Лаодикийского собора" (хотя о самом Лаодикийском соборе ничего неизвестно) и относимых ко второй половине IV века, гласит: "Священники и духовные лица любого звания не должны взирать на зрелища, [имеющие место] на свадьбах или на пирах, но должны подняться и уйти оттуда до прихода музыкантов". Здесь для обозначения музыкантов используется слово *θυμελικός* (тимеликос), происшедшее от существительного *θυμέλη* — жертвенник, алтарь, святилище, храм. Впоследствии этим же словом нередко обозначали сцену и даже театр. Музыкантов, сопровождавших обряды жертвоприношений, а также театральные представления, именовали "тимеликами". Все это лишний раз подтверждает, что деятельность античных музыкантов была самым тесным образом связана и с языческим храмом, и с театром, то есть с местами "непотребными" с точки зрения нарождающегося христианства. Такая "родословная" никак не способствовала добрым отношениям между музыкантами и молодой церковью. Канон 37 из собрания 106 канонов Василия (не путать с подлинными "Каноническими посланиями" Святого Василия) провозглашает, что женщина-музыкант не допускается в христианскую общину: "Женщина, танцующая в таверне и соблазняющая людей приятным пением и сладким звучанием [голоса или инструмента], которое обманчиво и полно соблазна, если она оставит это

занятие, то [должна] ждать сорок дней перед [тем, как] ей причаститься; затем она может принять таинства”.

И все же, несмотря на столь негативное отношение церкви к музыкантам-профессионалам, Руфин (История монахов 19) запечатлел такой случай.

В царствование императора Диоклетиана монах по имени Аполлоний поддерживал дух многих единоверцев проповедями. Он беседовал с людьми, убеждая твердо стоять за веру и не отступать от нее ни при каких обстоятельствах, вплоть до принятия мученической смерти. В конце концов он сам был схвачен и брошен в тюрьму. Многие издевательства и унижения претерпел Аполлоний в тюрьме и на допросах. Среди язычников особенно выделялся своими злыми насмешками над ним авлет Филемон. Он постоянно унижал Аполлония, называя его нечестивцем и злодеем, ввергающим людей в бедствия, обзывал монаха лжецом, обманывающим людей несусветными баснями. Аполлоний же никогда не вступал с ним в пререкания, а молча сносил его оскорбления. Подобно многим христианам, сталкивающимся с таким отношением, он лишь жалел Филемона, понимая, что его заблуждения — не вина, а беда его.

И вот однажды, когда Филемон в очередной раз поносил Аполлония, тот совершенно спокойно сказал ему: "Пусть помилует тебя Господь, дитя, и пусть он не вменит тебе во грех твое поведение, ибо не ведаешь ты, что творишь!". Наступила тишина. Филемон ожидал чего угодно, только не столь спокойной и странной, с его точки зрения, отповеди. Он не мог понять, что произошло. Ведь он так долго и задиристо оскорблял этого человека! Вряд ли кто-либо другой остался бы равнодушным к речам Филемона. Будь на месте Аполлония какой-нибудь язычник, все было бы иначе. Удивительные люди эти христиане: их смешивают с грязью, а они оправдывают хулителя, их обижают, а они готовы извинить своего гонителя. Все это не могло не подействовать на Филемона.

Никто не знает, сколько прошло времени после этого случая, никто не знает, как и о чем размышлял музыкант. Но в один прекрасный день он почувствовал себя христианином. Слишком притягательным было поведение Аполлония и слишком заразительным оказался его пример. Филемон понял: обратного пути нет, он просто не может больше жить по-старому. Итак, за сравнительно короткий срок Филемон осознал себя христианином.

У Руфина, излагающего это предание, преображение Филемона происходит мгновенно после того, как Аполлоний произносит свои слова. Такого "ускорения" требовали законы жанра житийной литературы. Но совершенно ясно, что даже при самых благоприятных условиях для радикальных изменений в сознании музыканта должно было пройти хотя бы некоторое время.

После того как сам Филемон до конца понял, что с ним произошло, он, словно заглаживая свою вину перед Аполлонием и другими христианами и влекомый своим новым чувством, бросился в судилище и при всем народе сказал судье: "Что ты творишь, несправедливый судья? Ты казнишь благочестивых людей. Ведь за ними нет никаких дурных поступков. Нельзя же уничтожать людей только за то, что они христиане". Судья, давно знавший Филемона, сначала подумал, что это просто неудачная и неуместная шутка. Но, посмотрев на его лицо и увидев в его глазах все страсти, бушевавшие в душе музыканта, судья воскликнул: "Филемон! Ты безумец, ты помешался!" Филемон ответил ему с тем же спокойствием, с которым еще недавно говорил свои знаменательные слова Аполлоний: "Не я, а ты безумец, ибо губишь многих праведных людей. Я сам христианин!" Услышав это, судья решил лаской склонить Филемона к прежнему образу мыслей, но вскоре понял, что занимается напрасным делом, ибо то, что свершилось с Филемоном, необратимо и к прежнему нет возврата.

Судье стало известно, что перемены в мышлении музыканта произошли под воздействием Аполлония. В гневе он предал Аполлония изощреннейшим пыткам. "О, если бы ты, судья, — воскликнул Аполлоний, — вместе со всеми здесь присутствующими мог последовать за Филемоном!" Рассвирепев, судья приказал сжечь живыми и Аполлония и Филемона. Обнявшись, они вместе взошли на свой последний помост, и Аполлоний запел 19-й стих из псалма 73:

Не предай зверям душу горлицы Твоей.

Завершив распев этого стиха, он поднял глаза к небу и запел с новой силой 8-й стих из псалма 84:

Яви нам, Господи, милость Твою,
и спасение Твое даруй нам.

Он пел долго и самозабвенно. Над притихшей площадью звучала не просто песнь — это была песнь-молитва, обращенная к Всевышнему. Аполлоний пел и верил, что Господь не оставит его в беде.

Руфин не сообщает, как вел себя во время песнопения Филемон. Однако не составляет особого труда дорисовать картину сожжения мучеников и понять поведение музыканта в столь неординарных обстоятельствах. Конечно, он не знал слов псалмов. Но, обладая природной и профессиональной музыкальностью, он наверняка подхватил мелодию псалма и присоединил свой голос к пению Аполлония, распевая мотив хотя бы на какие-либо гласные звуки, как это

обычно делают люди, желающие участвовать в пении, но не знающие слов песни.

Попытаемся представить себе эту картину: огромная площадь, много людей, уже разгорается костер, а два человека стоят в начинающем бушевать огне и поют псалом. Внезапно, как пишет Руфин, непонятно откуда взявшееся "росоносное облако покрыло обоих мужей и угасило пламя костра". Все присутствующие на казни, получив такое неоспоримое подтверждение существования христианского Бога, воскликнули разом: "Велик Бог христиан, единый, истинный и бессмертный". Когда обо всем случившемся было доведено до сведения александрийского префекта, тот повелел привести в Александрию Аполлония, Филемона и судью, который после этого потрясения также уверовал в Божие знамение. Все трое объявили себя христианами. Они были закованы в цепи и утоплены в море.

Такова история, якобы происшедшая с музыкантом-язычником Филемоном, который волею судьбы приобщился к христианству и стал одним из его мучеников. Безусловно, рассказ, записанный Руфином, отражает тенденцию, возникшую в раннехристианские времена, когда некоторые из музыкантов (конечно, очень небольшое число) постепенно стали переходить на сторону новой религии.

Это же с полным основанием можно отнести и к актерам. Они, подобно музыкантам, рассматривались христианскими проповедниками как воплощение всего дьявольского и блудодейственного. Иоанн Златоуст был убежден: "...кто приводит на пиры актеров, танцоров и блудниц, тот призывает туда демонов и дьяволов и наполняет дома свои всякого рода раздорами, примерами зависти, прелюбодеяния, блуда и множества других ужасных вещей..." (На псалом ХLI 2). Таков был взгляд церкви на актеров. И, несмотря на это, западная житийная литература передает такую историю.

Одни говорят, что она произошла при императоре Деции. Желая возродить былое единство разваливающейся Римской империи, он решил прежде всего укрепить престиж императорской власти. С этой целью Деций провозгласил, что все жители страны должны в обязательном порядке поклоняться божеству, покровительствующему императору, — Гению императора. Естественно, что религиозные воззрения христиан не позволяли им принимать участие в таком почетном обряде. Тогда начались гонения и казни.

Другие говорят, что эта история произошла при императоре Диоклетиане, который также всячески стремился укрепить трещавшую по всем швам империю. Видя одну из главных опасностей для государства в крепкой церковной организации и считая ее неким государством в государстве, он с неистощимой жестокостью стал преследовать христиан, хотя его жена Приска и дочь Валерия уже были христианками. Себе он взял имя Иовий, что означает "происходящий от Юпитера" ("Иовис" — родительный падеж от

"Юпитер"), а жену и дочь силой принудил принести жертвы римским богам. Христиане же, приверженные своим воззрениям и отказавшиеся принимать участие в языческих ритуалах, предавались казни.

В принципе, неважно при каком из императоров — Деции или Диоклетиане — происходила история, которую нам предстоит повествовать. Главное, что то было время жестоких гонений христиан.

Рассказывают, что некий актер по имени Генесий задался целью воспроизвести на сцене — естественно, в комедийном жанре — быт христиан. Он хорошо знал, что такое представление понравится властям, ибо презрительное отношение римской знати к христианам было общеизвестно. Благоклонность же ее к актеру являлась достаточной гарантией и материальных благ, и общественной известности. Кроме того, даже римская чернь не прошла бы мимо такого представления. Простые люди, наслушавшиеся разных небывац об этих загадочных христианах, не преминут воспользоваться случаем посмотреть на них на сцене, особенно если при этом будет возможность посмеяться. Какой же простолюдин не любит посмеяться над другим!

Итак, все благоприятствовало тому, что задумал Генесий. Однако возникшая у него идея была сложна для осуществления. Ведь прежде, чем выносить жизнь христиан на сцену, ее нужно увидеть. В противном случае из затей ничего не выйдет. А эти христиане очень скрытные и совершают свои мерзости вдали от глаз людей. Если бы они не делали ничего недостойного, то им нечего было бы скрывать. Значит, у христиан есть что-то такое, что заставляет их таиться. Наверно, именно поэтому они относятся с недоверием даже к тем, кто проявил интерес и уважение к их верованиям. Таких они два или три года проверяют, допуская только на определенную часть своих богослужений, тогда как все остальное держится в тайне. И, самое главное, скрытность христиан мешает Генесию подсмотреть их обряды. А как было бы замечательно представить эти обряды на сцене! Все зрители лопнули бы от смеха.

Никто не знает, удалось ли Генесию каким-нибудь обманым путем побывать в обществе христиан. Скорее всего, нет. Судя по всему, в созданном им представлении он использовал только то, что было уже всем хорошо известно в Риме о христианах, например, обряд погружения в воду. Это, кажется, была единственная деталь христианского обихода, выведенная Генесием на сцену. Все остальное заимствовалось из языческого быта и из традиций античного театра.

Генесий появлялся на сцене в роли очень большого человека, желающего принять крещение. Обращаясь к другим актерам, он говорил в духе древнеримских персонажей Плавта и Терентия: "Ох, я чувствую свою тяжесть, я хочу облегчиться". Одни зрители, зная,

какое значение христиане придают совести, соотносили "тяжесть" и "легкость" Генесия с "тяжелой" и "легкой" совестью. Другие, не слышавшие ничего о значении совести в христианском миропонимании, воспринимали "тяжесть" и "легкость" в ракурсе обычной житейской ситуации, связанной с естественными отправлениями. Такая двусмысленность текста, находящаяся на грани элементарных норм приличия, была в обычае римского театра тех времен и очень высоко ценилась малокультурной публикой.

В ответ на слова Генесия другие актеры отвечали: "Как же мы тебя облегчим, если ты тяжелый? Неужели мы должны сделать это с помощью рубанка?" Эти и подобные им шутки, не вызывающие у нас даже тени улыбки, возбуждали громкий смех толпы, заполнявшей амфитеатр. Затем персонаж Генесия объяснял, каким образом он хочет облегчиться: "Я хочу умереть христианином!" Но чтобы стать христианином, нужно пройти обряд крещения.

И вот, когда актера опустили в бочку с водой, изображающую купель, произошло чудо. Он воскликнул: "Я верую, я христианин!" В интонациях его голоса не было и намек на актерскую игру.казалось, что эти слова произнес совсем другой, глубоко уверенный в себе человек. Однако, несмотря на эту перемену, зрители засмеялись еще громче, думая, что Генесий так мастерски и реалистично играет. Услышав смех, Генесий вылез из бочки и беспомощно стал водить глазами по рядам амфитеатра, надеясь найти хоть одного человека, который поверил бы в то, что действительно произошло чудо и что он действительно искренне почувствовал себя христианином. Но зрители лишь восхищались его удивительной способностью перевоплощения.

Когда наконец наступила тишина и амфитеатр затих в ожидании новых шуток, актер обратился к зрителям и совершенно спокойным, уверенным голосом повторил: "Я верую, я христианин!" Причем это было сказано так убедительно, что для всех наконец-то стало очевидным: произошло невозможное, и актер Генесий уже не играет, а на самом деле преобразился. Поэтому после слов Генесия по театру прошел тихий зловецкий гул. И на фоне этого гула Генесий, найдя словно в тумане от пережитого, поведал всем присутствующим, что ему, пока он находился в бочке, явилось видение: ангел омыл его в воде, и он почувствовал, что стал совершенно иным человеком.

Говорят, что Генесий оставил сцену, принял подлинное крещение в кругу христиан и в скором времени погиб мученической смертью.

Греческая церковь сохранила в своих житиях то же самое предание. Но здесь актер уже назывался греческим именем Порфирий.

Все это свидетельствует о том, что распространение христианства затронуло даже те слои античного общества, которые были настроены враждебно к новой религии.

Язычество и Римское государство продолжали оказывать отчаянное сопротивление христианству, и распространение новой веры сопровождалось массовыми пытками и казнями: людей распинали на крестах, сжигали и закапывали живьем, топили в воде и бросали на съедение диким зверям, отсекали головы на площадях и изощренно убивали в амфитеатрах во время представлений, строго следуя мифологическим сюжетам.

Неразрывно связана с этими гонениями и история римских катакомб. Здесь, вдали от языческого мира, в тишине и мраке, христиане прощались со своими замученными братьями и хоронили их. Если бы катакомбы умели рассказывать, то они рассказали бы нам очень много и об обрядах захоронения, и о заплачках, сопровождавших их. Если бы катакомбы способны были сохранить в своем подземном пространстве раздававшуюся под их сводами музыку, то мы сейчас могли бы услышать то, что пели тогда христиане, прощаясь со своими близкими. Но, к сожалению, все это невозможно.

Когда 31 мая 1578 года несколько рабочих случайно отрыли на "виа Салариа" вход в христианское подземное кладбище, то застали там лишь полуразвалившиеся стены и длинные запущенные переходы из одного подземелья в другое, содержавшие многочисленные захоронения. Только эхо раздавалось в лабиринтах, давным-давно покинутых людьми и душами умерших. Но эхо — не музыка. Оно не в состоянии возродить мелодии, некогда слышанные этими немymi стенами.

Здесь все напоминает о былом. Вот в одной из катакомб под сводами изображен Орфей, играющий на лире и укрощающий диких зверей, окруживших его. Но как же оказалось изображение языческого музыканта Орфея в христианской катакомбе, где не должно быть ничего, что напоминало бы о культе, приверженцы которого длительное время жестоко преследовали христиан, заставляя их уходить от дневного света в мрак подземелья? Следуя широко распространенному воззрению, можно было бы утверждать, что изображение Орфея в катакомбах имеет ту же природу, что и встречающиеся там изображения Доброго Пастыря. А значит, катакомбный Орфей — всецело христианский символ, но использующий образный язык античности для отображения христианских представлений. Можно даже пойти и дальше, рассматривая в данном случае образ Орфея как символ Христа и Его Благодати. Однако в действительности, кажется, все было намного сложнее.

Да, Орфей — музыкант из далеких языческих времен, столь ненавистных христианам. Он и другие древнегреческие музыканты представлялись, например, Клименту Александрийскому "обманщиками, под видом музыки развращавшими человеческую жизнь,

одержимыми чем-то вроде искусного колдовства для целей разрушения, неистовыми в праздновании своих оргий... первыми, кто привел людей за руку к идолам, [кто] действительно построил вокруг народа зловещую стену из глыб камня и дерева, каковой являются статуи и идолы, и [кто] своими песнями и заклинаниями обратил в самое ужасное рабство благородную свободу тех, кто жил как граждане под небесами" (Увещевание I 2, 4, 1).

Конечно, это слишком суровое осуждение высказано в пылу борьбы с язычеством. Безусловно, не музыканты являлись столпами и зачинателями язычества, возникшего в процессе религиозного становления человечества. Они — всего лишь его порождение, игравшее важную роль в языческих ритуалах. Что же касается самого Орфея, то во времена Климента Александрийского музыка, некогда приписывавшаяся ему, уже не звучала. Поэтому автор "Увещевания" не мог знать Орфея как творца живой музыки, а религиозные убеждения Климента вынуждали его с сарказмом относиться к легендарному герою, миф о котором входил в древнейший слой античной культуры. Орфей являлся для Климента прежде всего аксессуаром язычества. Это и предопределило его отношение к Орфею и другим древнегреческим музыкантам.

Но ничто в истории культуры не проходит бесследно для последующих поколений. Нередко образы прошлого принимают иной смысловой облик и продолжают оставаться символами эпохи, но уже в несколько измененном виде. Так и в той катакомбе, под сводами которой был изображен Орфей, запечатлен не мифический музыкант языческого мира, а сама идея благотворного воздействия музыки. Именно здесь, где люди прощались с близкими, напоминание об этом было и оправданно, и уместно. Ведь прощания всегда сопровождались либо заплачками, либо песнопениями. И если отбросить идеологические распри, то творчество утешителя Орфея по своему смыслу не было далеко от утешительных погребальных напевов раннехристианских времен. Конечно, здесь не звучали ни лира, ни другой инструмент. Но человеческие голоса, обязательные в обрядах, совершавшихся в катакомбах, были наиболее естественным проявлением музыки, которую олицетворяет Орфеева лира. Поэтому изображения Орфея под сводами подземелья не должно было вызывать ни вопросов, ни недоумения, ни — тем более — негодования христиан.

Не случайно Евсевий Кесарийский, воздавая в 335 году хвалу первому христианскому монарху Константину I, вспоминает об Орфее: "Греческий миф говорит нам, что Орфей очаровывал всяческих животных и смягчал жестокость диких зверей, бряцая на струнах инструмента с помощью плектра. Кроме того, это представляется в греческом хоре, и [они] верят, что безжизненная лира усмиряла этих зверей и что даже деревья (это были дубы) двигались в ответ на

музыку. Но премудрое и наигармоничнейшее Божье Слово, применяя всяческие снадобья к душам людей, страдающих разнообразными пороками, берет дело своей мудрости — человеческую природу — в свои руки, как если бы это был музыкальный инструмент, и играет на нем песни и эподы для разумных существ, а не для глупых тварей, и тем самым... оно излечивает всяких дикарей, как греков, так и варваров, от их дикой страсти и скотства души" (Речь [в честь] 30-летия Константина XIV 5).

Итак, по мысли христианского историка, Слово Божье чем-то сродни действию лиры Орфея. Смысл предания о греческом музыканте был близок и понятен христианам, поэтому его изображение и оказалось запечатленным под сводами подземелья. У некоторых исследователей даже возникла мысль, что здесь под видом Орфея символически изображен Господь Спаситель. Однако, скорее всего, никакого символического изображения Господа не было. Ранние христиане являлись такими же противниками зримых изображений Бога, как и иудеи. Появление Орфея в римских катакомбах можно рассматривать только как стремление воплотить силу воздействия музыки. А для христиан тех времен символически это можно было сделать только привлекая хорошо известный всем миф об Орфее. Ведь многие из христиан воспитывались еще на традициях античной культуры, в которой мифология занимала громадное место. Так в образе катакомбного Орфея произошла неосознанная многими встреча двух культур — языческой и христианской.

Обряд погребения совершался в катакомбах ночью, так как по языческим верованиям нельзя было выносить умерших при свете солнца, чтобы не осквернить его чистого света. Солнце являлось одним из божеств языческого пантеона, и христиане вынуждены были считаться с этим обстоятельством. Так возник обычай совершать погребение при свете свечей и факелов.

Попытаемся представить себе, как это происходило.

Ночь. Весь Рим спит. Возможно, песни и музыка раздаются во дворцах, где веселится римская знать. Но здесь, на окраине, все тихо. Кажется, что свет луны и звезд не в состоянии пробиться сквозь плотный слой тьмы, опустившейся на ночную землю. Темноте помогает абсолютная тишина, окутавшая предместье Рима. Не слышно даже ночных сверчков и тихого журчания ручьев, шума рек. Ветра также нет. Деревья и кусты стоят без малейшего движения и потому не производят шелеста. Крепкий союз тьмы и тишины словно поглотил дома, растительность, реки, долины. Вечный покой, безмолвие и мрак.

Но вот вдали замерцал маленький, еле заметный огонек. Его сияние настолько слабо и малозаметно, что он воспринимается как мираж, который вот-вот развеется и вновь наступит непроглядная тьма. Вдруг рядом с этим еле мерцающим огоньком появляется

другой, затем третий, четвертый. Через некоторое время глаза начинают различать уже множество таких же огоньков, и все они движутся. Хотя их перемещение происходит очень медленно, все же чувствуется, что они постоянно приближаются. Постепенно до слуха начинает долетать неясный гул. Вначале он кажется сплошным и цельным. Затем можно уже отметить в нем непродолжительные паузы. Постепенно начинает восприниматься неоднородность звучания: оно бывает высоким и низким. В конце концов, напрягаясь, слух начинает различать отрывки мелодической линии, ее общие контуры. Напев становится все яснее и отчетливее. Одновременно приближаются и огоньки. Это уже не смутно мерцающие точки. Теперь можно видеть, что это движется шествие свечей и факелов. Если свечи излучают одинаковые огоньки, то факелы создают языки огня различной величины — от очень маленьких до больших и длинных. Возникает обширная панорама двигающейся симфонии огня. По мере того как звучание песнопения становится все отчетливее и громче, огни увеличиваются и надвигаются. Они выхватывают из темноты фигуры людей, а иногда и отдельные лица.

Шествие христиан со свечами и факелами, сопровождаемое песнопением, разрывает мрак и тишину окраины и подходит к катакомбам.

Здесь оно немного замедляет свое движение, так как вход в подземелье достаточно узок и люди выстраиваются в длинную очередь, следуя за теми, кто впереди несет тело усопшего. Они медленно входят в катакомбы. Издали этот вход не виден, и кажется, что свечи и факелы исчезают, а вместе с ними растворяются в воздухе и звуки песнопения. Входящие в подземелье продолжают петь, а наверху остается все меньше и меньше поющих, поэтому и звучание становится слабее. И если на поверхности земли пение прекратилось, то в катакомбе оно продолжается с неослабевающей активностью. Но так как своды здесь очень низкие, то звучание видоизменилось. Оно становится более гулким: к нему присоединяется эхо, живущее под сводами подземелья.

Тело усопшего кладут в отведенную ему нишу, и начинается собственно обряд прощания. Конечно, узкие проходы подземелья и маленькие размеры пещер не дают возможности всем видеть место захоронения. Люди, подобно звучанию, растекаются по лабиринту, а некоторые даже остаются на поверхности, не помещаясь в подземелье.

Можно предполагать, что первоначально обряд погребения у христиан сопровождался причитаниями, заимствованными, видимо, из языческой среды. Ведь смерть — всегда смерть. Она не различает человека по вероисповеданию — ни язычника, ни иудея, ни христианина. Естественно, что на самых ранних этапах, еще до формирования собственно христианского заупокойного "чина", невоз-

можно было не использовать древние погребальные обряды с обязательными заплачками-причитаниями. Однако здесь нужно учитывать одно крайне важное обстоятельство.

Причитание представляет собой часть обряда прощания с умершим. Но христиане, согласно своему вероучению, не прощались с ним навсегда, а провожали его в счастливый мир, где нет земных забот и тягот, где царствует справедливость, где вечная жизнь рядом с Богом. Стало быть, это лишь временное расставание, длящееся только до тех пор, пока ныне живущие вновь не соединятся с умершим, когда пробьет их час, но уже в ином мире. Заплачки-прощания противоречили такому толкованию смерти и явно входили в конфликт с основным мировоззренческим постулатом христианства. Иоанн Златоуст следующим образом описывает перемены, происшедшие в осмыслении обряда погребения в связи с возникновением новой религии: "...вначале были причитания и плач над умершим, ныне же — псалмы и гимнодия. Во всяком случае, евреи оплакивали Иакова сорок дней и Моисея — столько же. Они горевали, потому что в то время смерть действительно была смертью. Теперь, однако же, это не так; вернее, есть гимнодия, молитва и псалмы, так как все показывают, что в этом есть элемент удовольствия. Ибо псалмы есть знак доброго веселья" (О святых Бернике и Продоке 3).

Значит, новое толкование ухода из земной жизни требовало и нового музыкального наполнения погребального обряда. Как мы видим, оно не исключало даже элемент веселья: ведь человек переходил в более счастливый мир.

Однако не следует думать, что среди христиан абсолютно все были полностью уверены в том, будто человек после смерти переходит в иное бытие. Вряд ли многие обладали убежденностью такой же силы, какая была присуща святому Петру, якобы радовавшемуся, когда его жену вели на казнь. Вообще, когда дело касается столь глобальных проблем, как жизнь и смерть, вопреки самым радужным идеям, издавна посещающим человечество, разум скован обычной житейской реальностью. Несмотря на громадное желание поверить в то, что жизнь не завершается после смерти, мышлению трудно переступить барьер, возведенный самим земным существованием. Несмотря на то, что в христианских общинах существовало много искренних приверженцев этой великой утешительной идеи, скрашивающей трагизм человеческого бытия, не следует полностью отвергать наличие сомневающихся или не до конца уверовавших в то, что земная жизнь — лишь предъикт к той, другой, вечной жизни. Кроме того, не будем забывать, что даже для полностью убежденных в христианском воззрении людей смерть близкого человека — это все же расставание на краткий или длительный срок. И такая ситуация тоже достаточно драматична, поскольку никто не знает, какова ко-

ординация земных и небесных путей для тех, кто стал здесь близкими. Обязательно ли состоится их встреча там, за пределами земного существования? Подобные вопросы не могли не будоражить мысль, а следовательно, и взвинчивать эмоции. К тому же многовековой дохристианский опыт, оставивший неизгладимый след в сознании людей, свидетельствовал о том, что смерть — это конец, тлен и прах. А с такими знаниями, проверявшимися на протяжении неисчислимого количества столетий, трудно было бороться.

Иначе говоря, существовало достаточно много причин, из-за которых смерть близких далеко не всегда воспринималась слишком восторженно.

А это создавало почву для использования заплачек-прощаний. Сильные и неумирающие традиции также способствовали их применению в погребальном обряде. Причем есть основания говорить, что уже в христианские времена эти традиции существовали достаточно длительный срок. Так, заплачки еще кое-где пелись даже во времена Иоанна Златоуста, вызывая его бурное негодование. Отвергая заплачки на христианских похоронах, он призывает петь псалмы: "Почему у нас имеются гимны? Разве мы не славим Бога и не благодарим его за то, что он наконец увенчал покойного, что он освободил его от его ноши и, отбросив в сторону страх, принял его к себе? Не потому ли там есть гимны? Не потому ли там есть псалмодия? Все они — суть действия радующихся" (На [послание] к евреям. Беседа IV 5).

Далее Иоанн Златоуст указывает, какие псалмы подобает петь при погребении; скорее всего, он называет псалмы, певшиеся в подобных случаях в его время. Среди них — 7-й стих из 31-го псалма:

Ты покров мой;
Ты охраняешь меня от скорби,
окружаешь меня радостями избавления.

Как можно судить по некоторым мимолетным замечаниям отцов церкви, длительное время заплачки использовались в погребальных обрядах наряду с псалмами. Так, например, описывая похороны христианки Павлы, Иероним рассказывает: "Не последовало ни плача, ни причитаний, как [велит] обычай у мирян, а толпы монахов запели псалмы на различных языках" (Послания CVIII 29). Здесь заплачки соотносятся с похоронным обрядом "у мирян", тогда как в монастырях звучали псалмы.

Известны случаи, когда на одних и тех же похоронах можно было услышать и псалмы, и причитания. Григорий Нисский, описывая похороны христианки Макрины, сообщает: "...псалмодия девиц, смешанная с причитаниями, слышалась повсюду... На рас-

свете, когда бдение с гимнодиями в ее честь завершилось... толпа мужчин и женщин, собравшихся со всей округи, вмешалась в псалмодию со своим громким причитанием. Но я... разделила собравшихся людей сообразно их полу и соединил толпу женщин с хором девиц, а мужчин — с группой монахов, осуществив это таким образом, что получилась согласованная и гармоничная псалмодия..." (Жизнеописание Макрины 33). Этот краткий рассказ Григория Нисского можно было бы условно назвать "антифония против заплачек", ибо, чтобы отторгнуть из обряда заплачки, Григорий организует антифонное пение, разделяя поющих на мужские и женские голоса. Правда, из приведенного текста неясно, какая это была антифония. Возможно, что псалом пелся мужскими и женскими голосами одновременно в октавном удвоении. Тогда это был антифон "в античном духе", так как в древнегреческой музыкальной теории октава нередко характеризовалась как "антифон" (*ἀντίφωνον*, буквально: "противозвучание", см.: Псевдо-Аристотель. Проблемы XIX 39; Гауденций. Введение в гармонику 20). Но вполне вероятно, что одна группа голосов (либо мужская, либо женская) вела основной раздел псалма, а другая подхватывала рефрен.

Как видим, языческие и христианские музыкальные жанры, входящие в погребальный обряд, длительное время сосуществовали.

Вообще же чуть ли не с самого начала христиане стремились во время захоронений исполнять обряд евхаристии. Это вполне оправданно, ведь все христиане — и пребывающие на земле, и покинувшие ее — составляют единую Церковь Божию, где причащение Телу и Крови Христа является важнейшим обрядом, соединяющим всех. Евхаристия во время погребения, перед телом усопшего и перед взорами живущих, еще раз напоминала об этой христианской истине. Причем, если первоначально причащение совершалось сразу же при погребении, то впоследствии его могли производить несколько позже. Так, Августин рассказывает, что на похоронах его молодого секретаря евхаристия была совершена только на третий день: "Мы совершили погребальный обряд с подобающим почетом, достойным такой души, ибо мы хвалили Господа в гимнах три дня вокруг его могилы и на третий день совершили таинство искупления" (Послания CLVIII 2).

Этот обычай был узаконен в "Апостольских установлениях" (VI 30, 2): "...вы должны собираться на кладбищах, читая священные книги и распевая для усопших мучеников и всех тех, [кто] канонизирован издревле, и для собственных ваших братьев, усопших в Господе; и исполнять желанную евхаристию, образ царственного тела Христа, и в ваших церквях, и на кладбищах; и при кончине усопших препроводите их с пением, если они действительно веруют в Господа".

Как можно судить по источникам, пение во время обряда погребения по своим формам ничем не отличалось от тех песнопений,

которые звучали на христианских богослужениях. Благодаря вышеприведенному свидетельству Григория Нисского (Жизнеописание Макрины 33) мы уже знаем, что на похоронах пелись антифоны, однако их особенности остаются для нас загадкой. Здесь же использовалась освященная временем музыкальная форма, когда солист или какая-нибудь группа ("запевалы") поет основной раздел песнопения, а вся толпа подхватывает рефрен. О такой форме сообщает нам Созомен. Он рассказывает, что когда император Юлиан Отступник приказал убрать тело мученика Вавилы с территории храма Аполлона в предместье Антиохии, называвшемся "Оракул Дафны", христиане перенесли останки мученика под пение псалмов: "...в то время мужчины и женщины, — как юноши, так и девушки, как старцы, так и дети, — тащившие гроб, на протяжении всего пути подбадривали друг друга пением псалмов. Это было сделано под предлогом того, чтобы облегчать их усилия, тогда как истина была в том, что они были побуждаемы рвением и восторгом к тому особому взгляду на божественность, который не разделял с ними император. Те, кто знал псалмы лучше других, начинали, тогда как толпа вторила в согласии, прибавляя такой рефрен: [Будьте] прокляты все те, кто почитает изваяния, кто славит идолов" (Церковная история V 19).

Интересно отметить, что рефрен, певшийся вместе с псалмом, не библейский. Созомен обозначает его словом "ῥῆσιν", буквально — "изречение". Значит, не исключено, что христиане, беря за основу библейские псалмы, могли добавлять к ним в качестве рефренов бытующие в их среде изречения. Содержание рефрена, упомянутого Созоменом, направлено против язычества. Нетрудно догадаться, что в обиходе было много подобных рефренов-изречений, создававшихся "на злобу дня". Они как бы осовременивали библейские псалмы, не давая им возможности устаревать. Как мы видим, христиане активно использовали музыку в борьбе за свои религиозные идеалы. И наконец, приведенное повествование Созомена еще раз показывает, что во время погребальных обрядов зачастую не ощущалось трагизма расставания с земной жизнью, с близкими.

Как и на всех христианских собраниях, во время погребений нередко раздавалось мощное "Аллилуия". Иероним рассказывает о похоронах христианки Фабиолы: «Едва лишь она испустила свой дух, едва лишь она вернула душу, которую должна была Христу, ...завучали псалмы и наверху повторили „Аллилуия“, потрясшую позолоченные потолки храмов» (Послание LXXVII: К Океану о смерти Фабиолы II). На этих похоронах все происходит в соответствии с христианским вероучением. И Иероним, и все участники обряда убеждены, что Фабиола вернула свою душу Христу. А громкое "Хвалите Господа" ("Аллилуия") означает, что все пришедшие на погребение не столько прощаются с Фабиолой, сколько возносят хвалу Всевышнему за то, что он взял ее душу.

Так постепенно на протяжении длительного времени осуществлялось становление песенной части христианской заупокойной службы. Начав с языческих заплачек, христиане формировали песнопения похоронного "чина" в соответствии со своим вероучением, с житейскими обстоятельствами и, конечно, в зависимости от вкусов.

Рассказывают такое предание. При императоре Нумериане за исповедование христианской веры были заживо погребены в каменоломне супруги Хрисанф и Дария. Весть об этом моментально распространилась по всей округе. В память о гибели мучеников христиане устроили в этой заброшенной каменоломне кладбище, где хоронили своих близких. Они толпами приходили сюда и пели христианские песнопения. Из глубины каменоломни неслись песни, прославляющие Бога, истинную веру и подвижничество мучеников. Это был вызов языческому миру, и император приказал завалить вход в каменоломню, чтобы умертвить множество находившихся там христиан и чтобы другим было неповодно столь дерзко выступать против властей. Так и было сделано. Говорят, что из заваленного входа в каменоломню, где находились заживо погребенные христиане, еще долго раздавались песнопения. С каждым днем они становились все тише и слабее и наконец вовсе прекратились. Вместе с песней завершилась и земная жизнь мучеников. Рассказывали, что даже много времени спустя проходившие мимо этой каменоломни слышали приглушенные звуки пения. Эти слуховые галлюцинации являлись следствием широко распространившейся среди людей молвы о последних часах жизни мучеников. По прошествии многих лет, когда остались далеко позади гонения и издевательства, а христианство вышло из подполья и укрепило свои позиции почти во всех регионах Средиземноморья, — тогда вспомнили о трагедии, происшедшей при Нумериане. Люди отрыли вход в подземелье и обнаружили скелеты мужчин, женщин и детей. Здесь же в стороне лежали специальные сосуды, использовавшиеся в последний час для совершения святого таинства причащения. Тогда под сводами заваленного подземелья, где уже не хватало воздуха, раздавались псалмы, певшиеся обычно во время евхаристии. С песнопением на устах люди оставляли грешную землю, свято веря в справедливость избранного ими пути.

Это произошло во второй год 210-й олимпиады или в 815 году от основания Рима, на восьмой год правления Нерона и за два года до ужасного пожара в "вечном городе". В том году Нерон, обвинив в прелюбодеянии свою первую жену, добродетельную Октавию, дочь покойного императора Клавдия и его третьей жены Валерии Мессалины, выслал ее из Рима. Затем она по его приказу была убита. Женой Нерона стала лицемерная и развратная красавица Пoppея Сабина. В том же году умер глава преторианцев Афраний Бурр — сподвижник Нерона во многих его преступлениях, и самым влиятельным человеком в Риме стал Софроний Тигеллин, "который провел молодость в грязи, а старость — в бесстыдстве" (Тацит. История I 72). Тогда же Нерон приказал отравить некогда всемогущего своего вольноотпущенника Паланта, всеми силами способствовавшего приходу Нерона к власти. В том же году Нерон лишил милости своего наставника и воспитателя Сенеку, и тот удалился, чтобы вести уединенную жизнь. Мудрому Сенеке осталось жить всего три года, так как именно через три года он получит приказ своего воспитанника покончить счеты с жизнью и послушно вскрыет себе вены на обеих руках.

Тот год был девятым годом правления в Северной Палестине Агриппы II, сына Агриппы I и Кипры, и первый год служения в Иерусалиме первосвященника Анана, сына первосвященника Анны — того Анны, который настоял на казни Иисуса Христа. Уже целый год апостол Павел томился в римской тюрьме, куда его отправил прокуратор Иудеи Порций Фест. Очевидно, в том же году Павел написал послания Колоссянам, Ефессянам и Филимону, отправив их с "возлюбленными братьями" Тихиком и Онисимом (Колоссянам 4, 7—9). Именно в этот год первосвященник Анан велел разъяренной толпе ортодоксальных иудеев забить камнями первого епископа Иерусалимской церкви апостола Иакова. В течение 35 лет тот был епископом Иерусалимской церкви. Сами евреи называли его праведным, а христиане удостоили Иакова имени "Брат Го-

сподень". После смерти Иакова главой Иерусалимской церкви стал Симеон.

В тот же год Агриппа II отстранил от служения первосвященника Анана.

В труде

За год до своей мученической кончины Иаков написал Послание, адресованное евреям-христианам, жившим за пределами Палестины — "двенадцати коленам [Израилевым], находящимся в рассеянии" (Послание апостола Иакова 1, 1). Главная тема его Послания заключена в словах: "Вера без дел мертва" (Там же, 2, 17, 20, 26).

Среди советов Иакова есть один, относящийся к тому, как вести себя в трех наиболее распространенных житейских ситуациях: "Кто-то из вас в беде? Пусть молится. Кто-то из вас счастлив? Пусть поет. Кто-то из вас болен? Пусть призовет пастырей церкви..." (Там же, 5, 13—14). Совет обычный и традиционный. Ветхозаветная и новозаветная истории дают многочисленные примеры даже более широкого использования молитвы и помощи духовных наставников, нежели те редкие случаи, которые указаны в приведенном фрагменте послания. И, конечно, всем хорошо известно, люди поют не только в моменты счастья. Песни звучат и в минуты глубокой скорби, и при наивысших напряжениях нравственных и физических сил, и особенно часто в часы досуга. Человек обращается к песне в самых различных ситуациях и по самым неоднозначным поводам. Это зависит не только от обстоятельств, но и от склада характера, от душевных склонностей. Одни затягивают песню тогда, когда другим даже в голову не придет петь. Жизнь ранних христиан не была в этом отношении исключением. Она свидетельствует о том, что песнопениям в ней уделялось особое внимание.

Вспомним, что в рамках язычества религиозная инструментальная музыка звучала только во время богослужений и праздников. Во все остальные моменты жизни человека, в быту, использовались самые различные жанры, зачастую очень далекие от религиозной тематики. В христианских же общинах вся жизнь людей была пронизана религиозной музыкой. Эта важнейшая черта христианской жизни тех времен очень точно запечатлена Климентом Александрийским, который пишет, что истинно христианская душа "изливает себя в славословиях, хвалениях, благословениях, в восторженных песнопениях" и поэтому "ни на мгновение не разлучается со своим Богом" (Строматы VI 14).

Все были глубоко убеждены в том, что человек, поющий псалмы при богослужениях и напевающий их (вслух или "про себя") дома,

во время работы, в часы раздумий, на прогулках и при всех других обстоятельствах, — такой человек всегда пребывает с Богом. Согласно бытовавшим представлениям, песнь во славу Бога человек постоянно поет вместе со всей природой. Критикуя Цельса за то, что тот, как истинный язычник, призывает петь гимны солнцу и Афине, Ориген утверждает, что христиане поют гимны Богу, "как то делают солнце, луна, звезды и все небесное воинство. Ибо все они образуют священный хор и поют гимн Богу..." (Против Цельса III 67). Перефразируя эту мысль в том же возвышенном стиле, в каком она изложена у Оригена, можно сказать, что христианская религия — это песнь во славу Бога. Причем Ориген считает, что подлинная приверженность вере вообще не может состояться, если человека не "пронзит" насквозь звучание песни, прославляющей Бога: "И петь он не может, и славословить Отца во Христе с надлежащим ритмом, мелодией, метром и гармонией, если Дух, проникающий повсюду... первым не проник в глубины разума с хвалой и песней и, насколько это возможно, не понял их" (О молитве II 4). И здесь не играет существенной роли, говорит ли Ориген о реальной музыке или это лишь метафора. Важно, что в его воззрениях христианская религия и песнь во славу Бога настолько неразрывно связаны, что трудно определить, где завершается песнь и начинается религия, где заканчивается звучание проповеди и где возникают первые звуки песнопения.

В том же ключе высказывается и Климент Александрийский, когда сравнивает человека нерелигиозного с немзыкальным: "Тот, кто слеп и глух, [кто] не понимает и не ощущает [тем] неустрашимым и пронизательным видением души, которое дарит один Спаситель, тот подобен [человеку] непосвященному в мистерии и немзыкальному в хороводе... он должен стоять за пределами священного храма" (Строматы V 4, 19). В данном тексте не должно смущать упоминание языческих мистерий. Они здесь используются только как символ избранности и некой духовной элитарности, ведь в древней Элладе в таинства мистерий когда-то посвящали только лучших из лучших. Аналогичным образом Климент Александрийский для определения "немзыкального" человека использует греческое прилагательное ἀμουσος, которое обозначает целую серию негативных характеристик: не приученный к музам, невоспитанный, неутонченный, лишенный вкуса, грубый — и, одновременно, не приученный к музыке, не знающий музыку или не имеющий склонности к музыке. Более яркий портрет нерелигиозного человека как немзыкального трудно нарисовать.

Во всех этих высказываниях отражаются веяния раннехристианской эпохи, когда религия и песнь были неразлучны и все религиозные представления озвучивались в песнопениях, а песнопения утверждали религиозные идеалы. Поэтому нет ничего удивительного

в том, что в апокрифическом "Евангелии от Никодима" (II или III вв.) рассказ о том, как Христос выводит из ада Адама, патриархов и пророков, не мог обойтись без песнопения: «Он шел, и святые отцы, следуя за Ним, пели [псалом] „Благословен грядущий во имя Господне. Аллилуия“». Религиозная песня и христианские убеждения шествовали совместно и в сказаниях, и в реальности.

Ни для кого не секрет: сколько веков существует человечество, столько времени труд сопровождается песней. Каждая эпоха и каждый народ создают для этой цели свои песни. Так, у греков-язычников, работавших на мельницах, имелась особая песня, называвшаяся τμολος, (Афиней XIV 618 D), с однообразным монотонным припевом: "Мелет мельник, мелет". Он не только изображал тяжелый, изнурительный труд мельника, но и своей однотипной ритмикой помогал работнику, который, совмещая ритм песни и работы, несколько облегчал напряжение. Аналогичные песни, в большей или меньшей мере связанные с трудовым ритмом работы, были и у гребцов, банщиков, солдат, пастухов, земледельцев, виноградарей, мореплавателей и т. д.

Однако, когда сталкиваешься со свидетельствами о трудовых песнях, звучавших в христианской среде, то вначале испытываешь некоторое удивление: источники повествуют о таких песнях, никак не подразделяя их по связи с конкретными трудовыми процессами. Так, например, Климент Александрийский, рассказывая о важной роли песнопений в жизни христиан, пишет: "...мы пашем поля, воздавая хвалу [Богу], мы бороздим моря, распевая гимны..." (Строматы VII 7, 35). В обоих случаях это гимн Богу без каких-либо специфических черт, которые, допустим, отличали бы гимн, исполнявшийся мореплавателями, от гимна, певшегося земледельцами.

То же самое можно отметить и в сообщении Иеронима о том, как поют крестьяне, живущие в Вифлееме: «...в селении Христовом все просто, и, исключая псалмы, там [царит] тишина. Куда бы вы ни обернулись, крестьянин, сжимающий ручку плуга, поет „Аллилуия“, потеющий жнец радуется в псалмах, и когда виноградарь подрезает лозу кривым ножом, он поет что-то Давидово» (Послание XLVI 12). Фактически из этого текста можно вывести то же самое заключение, что и из предыдущего: и крестьянин, и жнец, и виноградарь поют псалмы, которые как будто не различаются ни по характеру, ни по движению музыкального материала, ни по каким-либо другим признакам. При самом тщательном подходе к этому тексту можно выявить только, что одни поют во время работы псалмы с "Аллилуия", а другие — без. Но такое наблюдение не изменяет первоначально возникшего впечатления, что трудовые песни христиан никак не различались по своей "профессиональной принадлежности".

Однако работа христиан, как и язычников, в различных сферах была связана с трудовыми процессами, отличающимися и темпом, и степенью размеренности, и различным напряжением сил, и многими другими особенностями. Неужели же песни, сопровождавшие их профессиональные занятия, по характеру были полностью однолики? Неужели религиозная тематика оказалась способной вытеснить из песнопений связь с трудовым ритмом?

Некоторую ясность в поставленные вопросы может внести следующий небольшой фрагмент из сочинения Августина: "...те, кто работают своими руками, более способны петь божественные песни и освещать сам труд некой божественной келевмой" (О труде монахов XVII 20). Чтобы понять этот краткий отрывок, нужно знать, что греческое слово "келевма" (κέλευμα) или "келевсма" (κέλευσμα) используемое часто и в латиноязычной литературе, некогда обозначало команду, которую подавал начальник гребцов для мерного опускания и подымания весел. Раздельное произношение этого слова по слогам являлось своеобразным указанием для темпа одновременной работы гребцов. При акценте на последний слог слово повторялось со скандированием: "ке-лев-ма" (пауза), "ке-лев-ма" (пауза); при акценте же на первый или второй слог (как известно, в таких случаях фонетические нормы речи нарушаются) все слово произносилось слитно, с небольшой паузой между его повторениями: "келевма" (пауза), "келевма" (пауза). С течением времени произносимое подобным образом и распеваемое слово превратилось в трудовую песнь моряков. В совершенно определенном смысле Августин использует слово *celesta* и в другом своем сочинении, в одном из отрывков которого жизнь христианина метафорически изображена как путешествие на лодке по небу. Здесь крик лодочника "келевма" отождествляется с возгласом "Аллилуия": «...будем петь нашу благозвучную келевму — „Аллилуия“, для того, чтобы, радостные и безмятежные, мы могли обрести вечную и благословенную родину» (О новой песне 2).

Значит, подобно тому как "келевма" являлась песней-возгласом, способствующей ритмической организации работы гребцов, так и "Аллилуия" может превратиться в напев, помогающий христианам в их труде. Следовательно, фраза из ранее приведенного фрагмента — "освещать сам труд некой божественной келевмой" — приобретает совершенно конкретный смысл.

Для Августина не было ничего кощунственного в том, что напев "Аллилуия" использовался христианами в качестве трудового напева. В самом деле, для абсолютного большинства христиан-евреев его времени, не знавших еврейского языка, а также для многих христиан-евреев, несколько поколений находившихся в "рассеянии" и забывших язык предков, пение "Аллилуия" уже не воспринималось как выражение "Славьте Господа", а представляло

собой ритуальный возглас, постоянно использовавшийся при богослужениях и при пении некоторых псалмов. Таким образом, "Аллилуия" превратилось в некое внесемантическое образование, лишь ассоциирующееся с кругом христианских религиозных песнопений. "Аллилуия", в которое уже не вкладывался конкретный смысл, давало неограниченные возможности для различных ритмических и интонационных вариантов. В результате ничто не мешало напевать "Аллилуия" во время самых разнообразных трудовых процессов, приспособлявая распеваемое построение к ритмике работы.

Конечно, все сказанное не следует понимать излишне упрощенно и толковать напев "Аллилуия" как некую трудовую песнь типа русской "Дубинушки". Вместе с тем, перенесясь мысленно в те далекие времена, нетрудно представить себе человека, который трудится, негромко напевая распев "Аллилуия". Ведь он слышал его с детства в своей семье и во время каждодневных богослужений. За это длительное время христианин ознакомился с многочисленными интонационными вариантами "Аллилуия" и хорошо узнал их особенности. Они были постоянным спутником верующего. Поэтому, как нередко бывает в подобных случаях, рано или поздно наступал такой миг, когда в сознании человека напев начинал существовать сам по себе, освобожденный не только от конкретной сюжетной направленности, первоначально заложенной в песне, но даже и от ее текста. Каждый из нас может легко проверить реальность подобной ситуации на своем житейском опыте.

Теперь можно понять и смысл внешне безликих свидетельств о том, что в трудовой деятельности христиан звучали религиозные песнопения, якобы лишенные в своих музыкальных признаках "профессиональной специфики". Такое мнение можно отнести только к некому общему жанру использовавшихся песнопений. Да, действительно, в различных сферах трудовой деятельности христиане использовали в основном только религиозные песнопения, которые они именовали либо псалмами, либо духовными песнями. Среди них мы, конечно, не найдем произведений, чьи образы были бы непосредственно связаны с конкретной работой мельников, солдат, мореплавателей, виноградарей и т. д., как это было у язычников. С этой точки зрения трудовые песни христиан профессионально индифферентны.

Однако в каждой трудовой сфере должны были использоваться именно те религиозные песнопения, которые своей интонационно-ритмической организацией соответствовали ритму и характеру работы. В противном случае никакая, даже самая всепоглощающая религиозность работников не могла бы способствовать включению конкретного песнопения в ритм работы. Подобно тому, как различные по своему музыкальному облику распевы "Аллилуия" оказались подспорьем в различных сферах трудовой деятельности, так и неод-

нотипные по характеру религиозные песнопения должны были получить распространение в качестве вокального сопровождения разноплановых по ритму и темпу трудовых процессов.

В частной жизни

Если религиозные песнопения с успехом использовались в работе, то в домашнем обиходе, где сама обстановка и распорядок жизни способствовали "певческому настроению", они являлись нормой поведения. "Апостольские установления" даже вменяют в обязанность пение псалмов дома, конечно, наряду с другими занятиями по духовному совершенствованию: "Даже если ты богат и не имеешь нужды в профессии для пропитания, и тогда не будь бродягой и бездельником, а приходи к верующим единомышленникам и занимайся с ними животворными беседами или же... седи дома, почитывай Закон, Книги Царств, Пророков, пой песни Давидовы и... [читай] Евангелие" (I, 4—5). Следовательно, пение псалмов оценивалось так же высоко, как и изучение Ветхого и Нового Заветов. Эта тенденция, зафиксированная в "Апостольских установлениях", отражала подлинное положение вещей.

Действительно, христиане ревностно следили за тем, чтобы даже их дети с самого раннего возраста приобщались к идеалам христианства. И сделать это было легче всего не наставлениями и проповедями, а при помощи домашнего пения псалмов, так как в них в поэтической форме изложены важнейшие заповеди. Детей привлекала песня, а вместе с ней они легко усваивали то, что при сухом и строгом назидании усвоить было бы значительно труднее. Так религиозное музыкально-поэтическое обучение делало свое дело. Иероним, давая рекомендации христианке Лете относительно воспитания ее дочери Павлы, пишет: "Она должна научиться не слышать и не говорить ничего, что не имело бы отношения к страху Божьему. Она не должна понимать непристойные слова и знать мирские песни, ее язык, пока он еще нежен, должен напитаться благозвучными псалмами" (Послания CVII 4).

Нам неизвестно, насколько удавалось христианам тех времен оградить своих детей от всего, что находилось по ту сторону, в языческом мире. Но мы видим, что в создании этого "железного занавеса" важное место отводилось псалмам. Они не только способствовали формированию христианских убеждений, но и стояли на страже нравственности ребенка, не допуская, чтобы на него влияли какие-то другие и особенно мирские, то есть языческие песни.

В том же духе высказывается о псалмах как стражах добродетели и Иоанн Златоуст: "...чтобы демоны не вводили в употребление безнравственные песни и не нарушали все, Бог воздвиг преграду из

псалмов, дабы они были предметом удовольствия и пользы. Ибо от чужеземных песен исходят вред и пагуба вместе с множеством пороков, так как то, что есть в этих песнях распутного и противного [божескому] закону, поселяется в различных частях души, делая ее слабой и неустойчивой. Однако от религиозных псалмов можно получить большое удовольствие... ибо их слова очищают душу, и к душе, которая поет такие псалмы, быстро летит Святой Дух" (На псалом XLI 1).

Итак, псалом — это "предмет удовольствия и пользы", ибо душа приобретает пользу, не напрягаясь, не затрачивая серьезных усилий, а словно играючи и получая удовольствие. Таково величайшее превосходство псалмов над всеми другими способами внедрения в сознание человека основ нравственности и добродетели. Поэтому в детском возрасте псалмы незаменимы. Не следует думать, что Иоанн Златоуст, выступая против "чужеземных песен", похож чем-то на современных псевдопатриотов, превозносящих "свое" только потому, что оно "свое". В те времена "чужеземные песни" — это языческие песни, либо созданные в честь языческих богов, либо содержащие в себе то, что христианская мораль признавала безнравственным. Их появление в среде приверженцев новой религии считалось недопустимым. Тем более должно было быть пресечено их влияние на неокрепшую детскую душу. Поэтому Иероним в вышеупомянутом письме настоятельно советует, чтобы ребенок учил псалмы наизусть и потом постоянно пел их. Свою мысль он выражает в таких словах: "Пусть она [то есть Павла] выучит сперва псалтырь, пусть развлекает себя этими песнями..." (Послания CVII 12). В этом Иероним видел один из важнейших залогов становления христианской добродетели.

Никакие изменения в жизни христианина не рулучали его с псалмами. Человек вступал в брак, и теперь уже муж и жена "вместе поют псалмы и гимны, и каждый из них оспаривает, кто лучше поет Богу" (Тертуллиан. К жене II 8, 6). В наиболее трудные моменты жизни пение псалмов служило опорой и поддержкой. Когда из-за гонений невозможно было ходить в церковь, христиане оставались дома, пели псалмы и молились. Этих случаев было очень много, и "Апостольские установления" создали для них такое правило: "Если невозможно сойтись в каком-либо доме или в церкви, пусть каждый поет псалмы, читает [Библию] и молится сам или вместе с двумя или тремя [единоверцами]" (VIII 29, 10).

Особое внимание уделялось пению псалмов перед трапезой и после нее. Считалось, что дьявол обычно подстерегает человека на пирах, где пьянство и обжорство становятся его естественными союзниками. По мнению Иоанна Златоуста, "особенно необходимо как перед едой, так и после [нее] создать против него [то есть дья-

вола] защиту из псалмов и подняться с пира вместе с женой и детьми, чтобы петь священные гимны Богу" (На псалом XLI 2).

Отход ко сну опять-таки сопровождался молитвами и псалмопением. Без этого истинный христианин не мог заснуть. Все были твердо уверены, что молитва и псалмопение освобождают человека от дневных житейских забот: "Но я желаю также, чтобы даже в вашей спальне вы сплетали в частом чередовании псалмы с молитвой Господу" (Амвросий. О девственности III 4, 19).

Наиболее рьяные проповедники утверждали, что даже ночью следует продолжать служение Богу, и тогда псалмы выполняли функцию некоего возбудителя в борьбе со сном: "Когда тьма ночи не позволяет вам выполнять общественные дела этого мира, тогда, если у вас есть досуг для Бога, отдайтесь молитве и, дабы не спать, пойте псалмы, вводя в заблуждение ваш сон посредством благотворного обмана" (Амвросий. Объяснение псалмов CXVIII 19, 32).

Человек старел, но религиозное пение по-прежнему занимало важное место в его жизни. Вот рекомендации пожилой вдове: "...пусть сидит в доме своем, поет псалмы, молится, читает [Библию], бодрствует, постится, всегда беседует с Богом в песнях" (Апостольские установления III 7).

Такова была роль религиозных песнопений в домашней частной жизни христиан.

А как обстояло дело в общественной жизни?

После Миланского эдикта

Пока христианство оставалось преследуемой религией, его песнопения, как правило, не выходили за пределы общин. Площади и улицы городов слышали их крайне редко, в основном, когда христиан вели на казнь. Тогда городские обыватели и зеваки высыпали на улицы, чтобы посмотреть на это мрачное, щекотавшее нервы зрелище и услышать загадочные песни, певшиеся этими странными христианами, обреченными на смерть. Они пели о своем Боге, об их любви к Нему. Такое музыкальное сопровождение придавало зрелищу особое своеобразие. В остальных же случаях христианские песнопения звучали только в общинах и в частных домах христиан. Но как только где-нибудь ослабевала власть язычества и новая религия укрепляла свои позиции, христианская песнь, словно прорывая узкие общинные границы, разливалась бурными потоками и становилась достоянием самых широких слоев населения.

История сохранила для нас мало свидетельств подобного рода. Но даже те единичные факты, которыми мы располагаем, показывают начало активного внедрения религиозных песнопений в обще-

ственную жизнь, что впоследствии, в средние века, станет обычным для всех христианских государств.

Прологом к такому процессу нужно считать событие, которое произошло в Милане в 1066 году от основания Рима или в 313 году от Рождества Христова. Здесь после победы над римским императором Максенцием (307—312 гг.) встретились тогдашний правитель Галлии Константин (будущий император Константин I) и правитель Малой Азии Лициний. Они издали распоряжение наместникам Вифинии, Сирии и Палестины, которое вошло в историю под названием "Миланский эдикт". Греческий перевод этого документа изложен Евсевием Кесарийским (Церковная история X 5). В нем властители признают, что "свобода богопочитания не должна быть стесняема" и каждый человек вправе "заботиться о вещах божественных по собственному усмотрению".

После такой преамбулы в эдикте сообщается: "Когда я, Август Константин, и я, Август Лициний... обсудили то, что безразлично для пользы и блага государства... мы дали и христианам, и всем свободный выбор следовать [тому] богопочитанию, какому хотят". И самое главное — "чтобы решительно никому не было отказано в праве следовать и склоняться на сторону христианского обычая и богопочитания и каждому была дарована свобода отдать свое сердце тому богопочитанию, к какому сам [человек] находит нужным себя прикрепить".

На этом завершилась подпольная, вне закона, жизнь христианства и христианских песнопений. С этого времени над всем Средиземноморьем начали подниматься многочисленные церкви, а вместе с ними над городами и селениями открыто, во весь голос, зазвучали песни, выстраданные в катакомбах, в тюремных застенках и на эшафотах. Песни — словно люди, вышедшие из тюремных ворот и вдохнувшие полной грудью воздух свободы. Они стали могучее и выразительнее. Как пишет Евсевий Кесарийский (Церковная история X 9), сразу после опубликования Миланского эдикта по городам и селениям хоры стали распевать хвалебные песни, которыми христиане прославляли царя царствующих — Бога, а также благочестивого императора — первого христианского монарха Константина I — со всеми его "боголюбивыми чадами".

Теперь христианские религиозные праздники отмечались не так, как прежде, — скромно, тихо и тайно. Постепенно они превращались во всенародные, и каждый из них становился значительным общественным событием. А всякое такое событие не обходилось без песнопений.

Величайший христианский поэт Ефрем Сирин (306—373 гг.) в одном из своих стихотворений (Гимны Пасхальной Недели II 7—9) стремится передать торжественное звучание песнопений, раздающихся во время церковных праздников. Он сравнивает песни с

цветами, ибо их так же много, как и цветов, и они так же прекрасны. Люди "рассыпали восхваления, как цветы, и песни — как лилии":

Во время праздника группа детей
рассыпала пред Тобою, Господь мой,
как цветы, "Аллилуия".

В поэтической картине праздника, созданной Ефремом Сирином, выделяются звонкие, чистые голоса детей и девушек:

И вот наш слух, как чье-то лоно,
полон голосами детей;
вновь, Господь мой, глубины наших ушей
полны музыкальными напевами дев.

Грандиозная и многоцветная симфония праздника — это не только песнопения. Они — лишь часть его, хотя и очень важная. Поэт представляет этот праздник как величественный венок, в который епископ вплетает свое пояснение Библии, пресвитеры — сказания о мучениках за веру, дьяконы — чтения из Священного Писания, миряне — свои добродетели. Украшением этого венка являются и песни. Юноши вплетают в него свои распевы "Аллилуия", мальчики — свои псалмы, а девушки — особые строфические гимны, именовавшиеся "мадраше".

Таких праздников было много, и ни один из них не обходился без религиозных песнопений. Но песни участвовали не только в праздничных торжествах.

В спорах с еретиками

Как известно, становление и развитие христианства на протяжении длительного времени сопровождалось столкновениями и борьбой различных течений, получивших впоследствии пренебрежительное наименование ересей, хотя греческое существительное *αἵρεσις*, давшее жизнь этому слову, не несет в себе ничего предосудительного и означает направление, школу, учение. Ересей было достаточно много, и их порождали весьма разнообразные причины. Прежде всего, христианство распространялось в регионах, где длительное время бытовали различные религиозные верования. При всей силе христианских идей в некоторых случаях их внедрение не могло избежать влияния местных традиций. Кроме того, внутри самого христианства в течение первых столетий его существования идея Бога претерпела значительные изменения. Эта эволюция также сопровождалась идео-

логическими столкновениями и конфликтами. К тому же не следует забывать, что после выхода из подполья перед христианством встал вопрос о взаимоотношениях с государством, и здесь возникали самые противоположные точки зрения, а их обсуждение далеко не всегда проходило в спокойной и идиллической обстановке. Другими словами, христианство росло, развивалось и изменялось, а потому существовало много причин для возникновения ересей, то есть для появления приверженцев неканонизированных и даже отвергнутых большинством христианских иерархов воззрений. Этих ересей было очень много: эбониты, манихеи, монтанисты, назареи, симониты, карпократы, маркиониты, маркеллиане, и т. д. и т. п. Некоторые из них известны только по названию (чаще всего они давались по имени основателя — Мани, Маркиона, Маркеллины и др.), а об остальных сохранились лишь крайне отрывочные сведения.

Для нас же самое интересное заключается в том, что конфликты с еретиками проходили не без активного участия религиозных песнопений. Так, хорошо известно, что длительное время в церкви крайне бурно дискутировался один из краеугольных теологических вопросов — о Святой Троице, в связи с чем высказывались неодинаковые точки зрения, как близкие, так и просто несовместимые, противоречащие друг другу. Как ни странно, в этих спорах не последнее место занимали песнопения, так как посредством них зачастую пропагандировалась та или иная тринитарная позиция.

Например, Ипполит, упоминая об одной группе гностиков, пишет, что они сочинили песнопение, содержащее изложение их воззрений: "Ими был наспех создан псалом, в котором они поют гимн всем таинствам своего заблуждения следующим образом:

Порождающим законом всего
Был Первоначальный Разум,
Тогда как вторым —
Рассеянный Хаос Первенца".

(Опровержение всех ересей V 10).

(Обратим внимание, что само песнопение Ипполит именует "псалом", и это еще раз подтверждает ранее высказанную точку зрения: названия "псалом", "гимн" и "духовная песня" использовались как взаимозаменяемые.)

По сообщению Феодорита Киррского, приверженцы секты мелетриан, проповедовавшие в Александрии в первой половине IV века, следовали таким правилам: "...через день очищать тело водой, петь гимны в сопровождении хлопков в ладоши и чего-то вроде танца, трясти набором колокольчиков, привязанных к веревке, и [делать] другие вещи, подобные этим" (Еретические рассказы IV 7). Не-

трудно догадаться, что гимн, исполнявшийся мелетианами, как и псалом гностиков, излагал основные положения их воззрений. Что же касается танца, то в этом также нет ничего удивительного. Слишком многое связывало христиан с прошлым, в том числе и с традицией древнего синкретического искусства, когда песня и танец были неразрывно связаны.

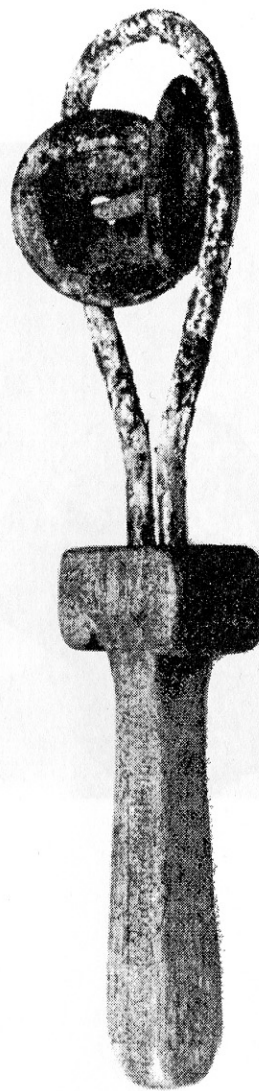
Созомен рассказывает, как приверженцы противоположных концепций "собирались в хоры во время пения гимнов Богу и в конце песен объявляли свои особые точки зрения. Некоторые восхваляли Отца и Сына как в равной степени достойных почитания, тогда как другие превозносили Отца в Сыне, включением предлога показывая, что Сын играет второстепенную роль" (Церковная история III 20). Мы уже знаем, что нередко для "осовременивания" псалма к нему добавлялся рефрен "на злобу дня". Судя по всему, пение таких рефренов и использовалось в тринитарных баталиях. Приведенное утверждение Созомена о том, что свои особые точки зрения люди "объявляли в конце песен", следует понимать как пение рефрена, добавленного к древнему псалму. В другом месте своего сочинения Созомен подтверждает, что еретики ариане, названные по имени александрийского пресвитера Ария, "собирались ночью в общественных портиках и, разделившись на группы, пели в стиле антифонов (τῶν ἀντιφῶνων τρόπον), создавая рефрены (ἀκροτελεύτια), сочиненные в соответствии с их учением" (Церковная история VIII 7).

Сократ рассказывает об одном инциденте, происшедшем во времена правления императора Феодосия II. По его словам, ариане проводили свои собрания за городом, а в субботу и воскресенье "они собирались внутри городских ворот, неподалеку от портиков, и пели антифонные песни (ᾠδαὶ ἀντιφώνους), сочиненные в согласии с арианским учением. Так они проводили большую часть ночи. На рассвете же, пропевая такие антифоны, они проходили через центр города, шли через ворота и приходили на [те] места, где имели обыкновение собираться" (Церковная история VI 8). Распевая свои гимны, ариане провоцировали тех, кто придерживался противоположной точки зрения и в отличие от них считал, что Бог-Отец, Бог-Сын и Святой Дух представляют собой единую и неделимую природу, то есть придерживался ἁποοῦσιος (буквально: "единосущности").

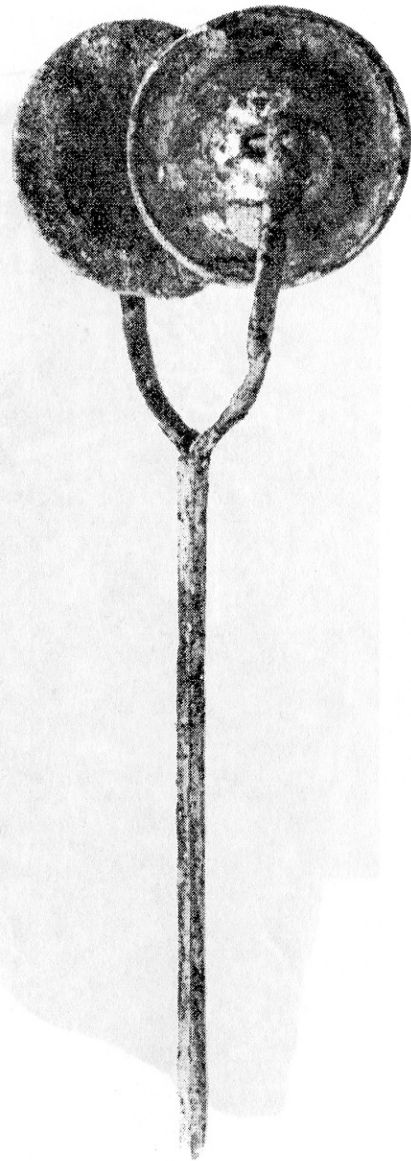
Сократ сообщает, что ариане "часто пели какую-нибудь песню, например такую, как эта:

Где же они — те, кто говорит
о трех в едином значении?"

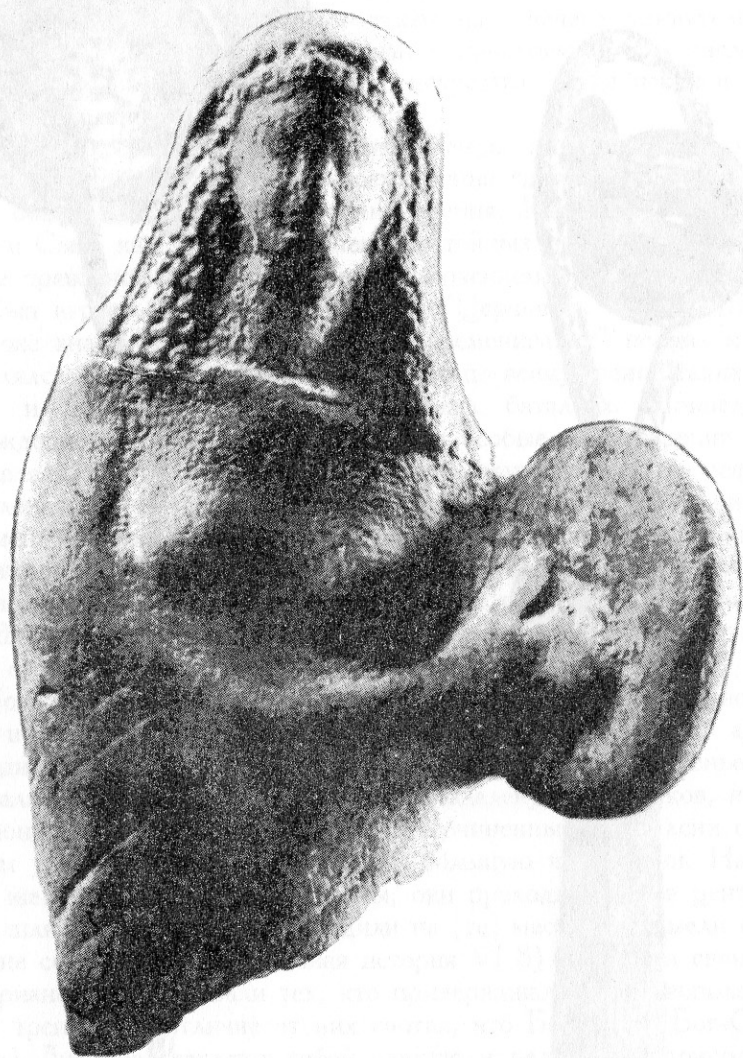
(Церковная история VI 8).



Систрум: деревянная ручка, металлическая дуга и побрякушки. Реконструкция римского образца III века (Музей музыкальной культуры в Хайфе, Израиль)



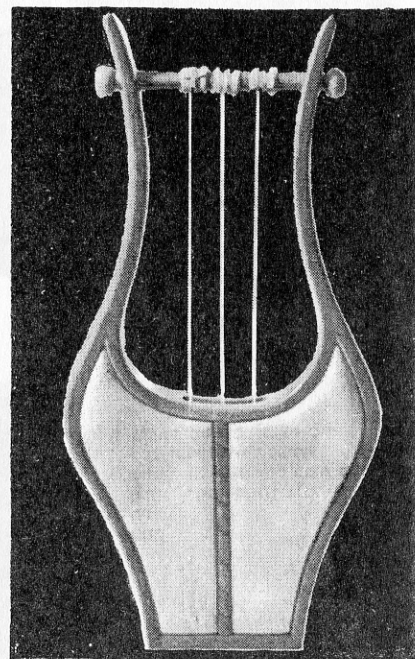
Трещотка: пара маленьких бронзовых тарелок, крепившихся на ручке (Музей музыкальной культуры в Хайфе, Израиль)



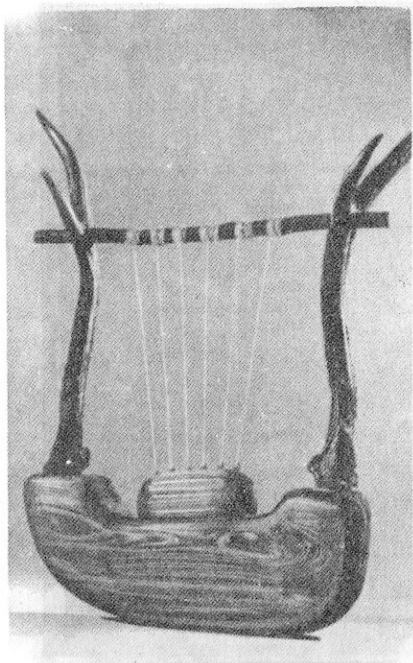
Женщина с бубном: керамическая статуэтка римского периода (Музей музыкальной культуры в Хайфе, Израиль)



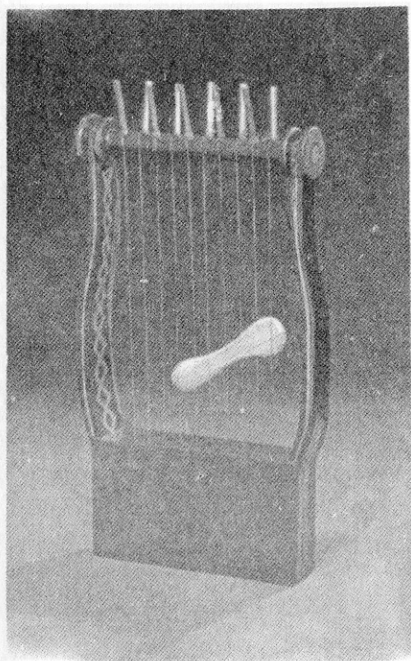
Древний израильский киннор (лира) (Музей музыкальной культуры в Хайфе, Израиль)



Трехструнный израильский киннор. Реконструкция образца II века (Музей музыкальной культуры в Хайфе, Израиль)



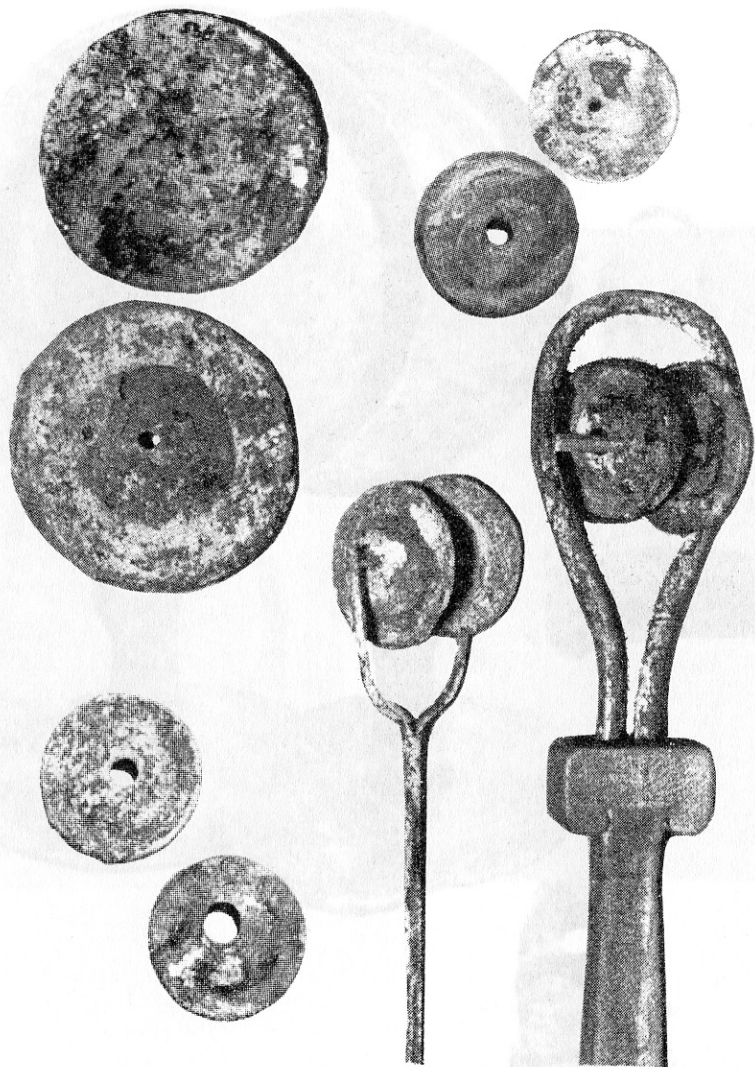
Шестиструнный израильский невень (разновидность лиры) с деревянным корпусом и бараньими рогами в качестве ручек. Реконструкция образца II века (Музей музыкальной культуры в Хайфе, Израиль)



Псалтериум из мозаики в синагоге в Газе (V век) (Музей музыкальной культуры в Хайфе, Израиль)



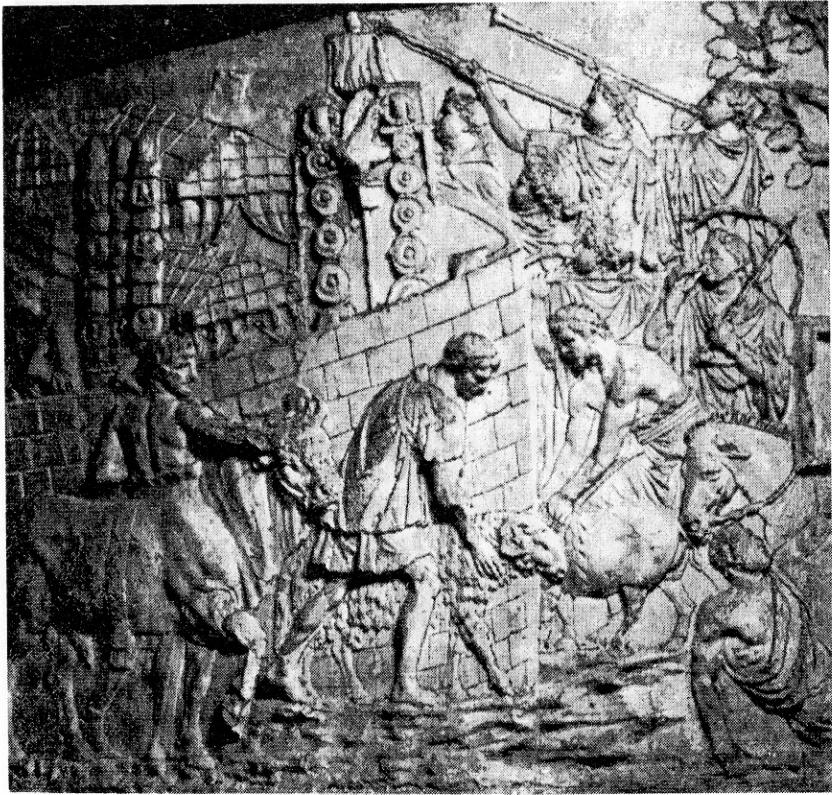
Бронзовые кимвалы и колокола, использовавшиеся в музыкальной практике Израиля в Византийский период (324—640 гг.) (Музей музыкальной культуры в Хайфе, Израиль)



Древние кимвалы и трещотки римского периода (68 г. до н. э. — 324 г. н. э.), обнаруженные в Израиле (Музей музыкальной культуры в Хайфе, Израиль)

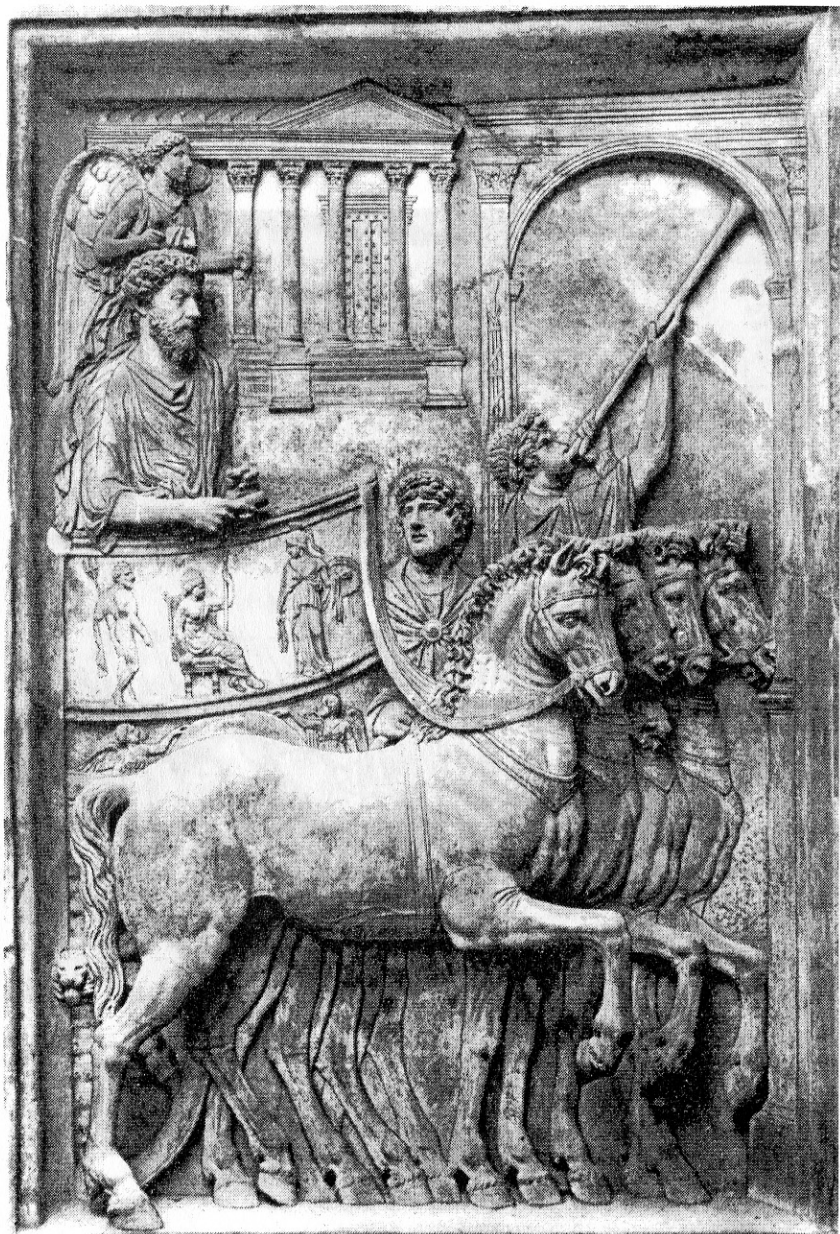


Фрагменты рельефа колонны Траяна (Рим, 113 г.): отчетливо видны духовые инструменты, именовавшиеся в римском войске: tubs, lituus, buccina, cornu. →



Фрагменты рельефа колонны Траяна (рим. III в.), отчасти индийского происхождения, изображающие в военном вооружении царя, всадника, воинов, колесницы, коней, быков, оленей, слонов.

Фрагменты рельефа триумфальной арки (рим. вторая половина II в. до н. э.; консул Марк Антоний Пуппиус) на одном фронте своей мраморной колонны в честь победы над персами.



Фрагменты рельефа триумфальной арки (Рим, вторая половина II в., Дворец Консерватории): на одном фрагменте справа запечатлен трубач, уча-

ствующий в триумфальном шествии, а на другом — тибист, озвучивающий своей музыкой языческий обряд жертвоприношения.

Рельеф второй половины II в. (Рим, Дворец Консерватории): жрец в центре (Тибист), играющий на флейте, и мальчик с книгой. На заднем плане — голова быка. Справа — обнаженный мужчина. Рельеф запечатлен в Дворце Консерватории.



Рельеф второй половины II в. (Рим, Дворец Консерватории): жрица азиатской богини Кибелы, культ которой был распространен в Риме на рубеже старой и новой эры. С обеих сторон от жрицы находятся инструменты, являющиеся обязательными аксессуарами ритуальных действий, — кимвалы, тимпан и разновидности тибии



Расписанная стена из Геркуланума (вторая половина I в., Неаполь, Национальный музей): поклонение египетской богине Исиде, во время которого пение гимнов сопровождается игрой на тибии (тибист справа, на переднем плане)



Мозаика из так называемой "Виллы Цицерона" в Помпеях (конец II в., Неаполь, Национальный музей): танцующие музыканты, среди которых один играет на тимпане, другой — на кимвалах, а женщина — на двойной тибии



Фрагмент мозаики, обнаруженной близ Трира (230—240 гг.): органист у водяного органа и горнист



Панель западного портала Собора св. Сабины в Риме (ок. 430 г.), изображающая людей, поющих "аккламацию" (величальное песнопение), предположительно, в честь императора Восточно-римской империи Феодосия II (408—450 гг.)

Сейчас уже невозможно представить мелодию такой песенки, ведь мы имеем очень смутные представления о музыкальном языке той эпохи. Однако не вызывает сомнения, что песенка, певшаяся арианами, не была лишена иронии и даже сарказма. Во всяком случае, Сократ пишет, что противники ариан, "заботясь о [том], чтобы кто-нибудь из более наивных не был уведен подобными песнями от церкви", противопоставили арианам "некоторых своих людей с тем, чтобы они тоже, предаваясь ночной гимнодии, затмевали усилия других в этом отношении", то есть усилия ариан. Из текста Сократа явно следует, что пение ариан не проходило бесследно для слушателей и поэтому их идеологические антиподы делали все возможное, чтобы ослабить влияние арианских песен. Они выставили свой хор, который в гимне утверждал совершенно иные богословские идеи.

Не нужно думать, что это ночное соревнование двух хоров было невинным концертом, где каждая из противоборствующих сторон старалась превзойти другую и в красоте песни, и в качестве ее исполнения. Скорее всего, такие вопросы вообще не волновали участников конфликта и хоров. Их спор был далек от художественных критериев и не столь безобиден. Это было непримиримое противостояние двух враждующих групп христиан, где песня и ее содержание служили одним из видов оружия в борьбе за победу собственных взглядов. Достаточно сказать, что ночной концерт не закончился мирно, а вылился в очень серьезную потасовку, где "Бризону, евнуху императрицы, который в то время руководил певцами, швырнули камнем в лоб". Но на этом хоровая битва не завершилась и, по словам Сократа, "было также убито много народа и с той, и с другой стороны". Конечно, власти не могли остаться в стороне от этих событий, и "император запретил арианам совершать свою гимнодию публично".

Не правда ли, интересное решение властей? Действуя в духе Миланского эдикта 313 года, согласно которому ни одна религия не должна подвергаться преследованию, император счел нужным запретить не исповедание арианских идей, а лишь публичное исполнение арианских песнопений — ради сохранения спокойствия в городе и чтобы избежать новых жертв. Адвокат, стремящийся к абсолютной объективности, конечно, без труда обнаружит здесь ущемление ариан. И действительно, почему нужно было запрещать именно арианские песнопения, а не гимны христиан из другой группировки? А дело в том, что жена императора Феодосия II, царица Евдоксия, была покровительницей этих других христиан, и вообще в то время в Константинополе перевес был на стороне приверженцев "единосущности" Святой Троицы.

Григорий Назианзин (Слово XVIII: Эпитафия отцу 21) сообщает о случае, когда песнопение сыграло важную роль в отходе от ереси. Описывая жизнь своей матери Нонны, он рассказывает, что

она вступила в брак с человеком из секты ипсистириан, взгляды которых строились на смеси христианских воззрений с иудейскими и персидскими. Нонна глубоко переживала, что из-за этого между ней и мужем существовал частичный духовный разлад. Она всеми силами старалась ликвидировать его и способствовать "исправлению" мужа. Однажды мужу приснился сон, будто он поет 1-й стих 121-го псалма:

Возрадовался я, когда сказали мне:
Пойдем в дом Господень.

Когда он рассказал Нонне о своем сновидении, она воспользовалась этим и с еще большей активностью стала убеждать его обратиться к подлинной христианской вере, доказывая, что именно там находится настоящий "дом Господень". Сам супруг также серьезно задумался над смыслом сновидения. Не является ли оно знамение свыше? Не служит ли оно руководящим указанием Господа? С этих пор муж Нонны стал постоянно анализировать свои взгляды, а жена помогала ему преодолевать заблуждения. Иначе говоря, сновидение с пением псалма послужило началом его обращения в истинную веру. В конце концов он полностью порвал с ересью и стал примерным христианином. Более того, он скончался в глубокой старости в сане епископа.

Спору нет, в жизни все происходило намного сложнее, чем это описывает Григорий Назианзин. Но в его рассказе просматривается глубокая вера в то, что песнопение может дать сильнейший импульс для глубоких размышлений над важными вопросами, определяющими мировоззрение человека. Кроме того, он свидетельствует о существовавшей тогда убежденности в том, что Господь может вступить в контакт с человеком и посредством песнопения, пусть даже звучащего во сне.

Взгляды ариан были некоторым образом связаны с воззрениями знаменитого еретика Павла Самосатского, считавшего, что Христос был обыкновенным человеком, но одухотворенным божественным Логосом. Относительно него Евсевий Кесарийский рассказывает такую интересную историю: "Он положил конец пению тех гимнов, [которые] обращены к Господу нашему Иисусу Христу, на основании того, что они новы или сочинены новейшими (νεωτέρων) авторами, и вместо этого учил женщин петь в честь себя (εἰς ἑαυτὸν... ψαλμοῦδεῖν) посреди церкви в великий день Пасхи" (Церковная история VII 30, 10).

В этом небольшом фрагменте присутствуют два сообщения, как мне кажется, неодинаковой ценности. Второе из сообщений Евсевия, согласно которому Павел Самосатский учил петь какие-то песни "в честь себя", никак не стыкуется с первым сообщением о том, что

еретик запретил петь псалмы, созданные новыми авторами. У нас нет повода предполагать, что Павел был непоследователен в своих поступках, и вряд ли он стал бы изгонять одни псалмы, сочиненные современниками, чтобы тут же ввести другие, так как в честь самого Павла песнопения могли быть созданы либо им самим, либо кем-то из его сподвижников. Скорее всего, это сообщение Евсевия Кесарийского — вымысел, рассчитанный на то, чтобы опорочить главу одной из самых распространенных ересей.

Что же касается первого сообщения историка, то оно заслуживает самого пристального внимания. Если Павел Самосатский действительно запретил пение псалмов, созданных "новейшими" авторами, значит есть все основания говорить о том, что в первые века христианской эры люди пользовались не только библейскими псалмами, но и создавали свои, новые. В этом нет ничего удивительного, и более того, если бы до нас не дошло никаких сообщений о таких сочинениях, то нужно было бы признать, что они просто утрачены. Невозможно допустить, чтобы даже при всем преклонении перед библейскими псалмами творческая энергия верующих на протяжении столь длительного времени никак себя не проявляла. И хотя имеющиеся в нашем распоряжении факты малочисленны и отрывочны, они подтверждают давно известную мысль о том, что творческий дух человечества никогда не дремлет.

В самом деле, тот же Евсевий Кесарийский говорит о "псалмах и песнях, написанных изначально (ἀπ' ἀρχῆς) верующей братией" (Церковная история V 28, 5). Несмотря на то, что здесь упомянут некий собирательный образ авторов ("верующая братия"), это не меняет сути сообщения. Согласно ему, в многочисленных христианских монастырях появились свои сочинители песнопений, использовавшихся как при богослужениях, так и в быту.

В том же памятнике (VII 24) приводится отрывок из сочинения Дионисия Александрийского "Об обетованиях", где Дионисий упрекает епископа египетского города Пентаполя Непота (умер ок. 246 г.) за еретические воззрения, но хвалит его за множество духовных песен, которыми еще во времена Евсевия Кесарийского наслаждались многие люди. Конечно, кое-что в этом сообщении остается неясным: как мог ортодоксальный Дионисий хвалить еретика Непота за песнопения? Ведь совершенно очевидно, что в их тексте не могли не проявиться еретические мысли Непота. А может быть, они были идеологически нейтральны и излагали лишь общехристианские идеи, не вызывая претензий ни с чьей стороны? Как бы там ни было, песни Непота — еще одно свидетельство того, что творческий дух христиан продолжал активно работать.

Тертуллиан, высказываясь о значении псалмов в наиболее трудные периоды жизни человека, упоминает гностика Валентина (II в.) и его творчество: "В этот момент псалмы также приходят к нам на

помощь, но не псалмы того вероотступника, еретика и платоника Валентина, а псалмы наисвятейшего и прославленного пророка Давида" (О душе XX 3). Следовательно, псалмы Валентина были известны среди современников Тертуллиана. А раз это так, то можно предполагать, что они находили поклонников. И в данном случае безразлично, чем вызывался интерес к ним — их еретическим содержанием либо их художественными особенностями. Важно, что они были известны среди христиан.

Феодорит Киррский сообщает и другой случай. Повествуя о Ефреме Сирине, он рассказывает, что "Гармоний, сын Вардесана, давно сочинил несколько песен и, соединив благозвучность мелодии с отсутствием благочестия, ввел своих слушателей в обман и привел их к гибели. Ефрем же взял музыку [его] песни, присоединил [к ней] свое благочестие и, таким образом, одарил слушателей лекарством, [являющимся] и чрезвычайно благозвучным и полезным. Даже теперь эти песни делают более великолепными празднества [в честь] победоносных мучеников" (Церковная история IV 29, 1—3).

Этот рассказ Феодорита Киррского требует комментария.

Вардесан, о котором идет речь, — сирийский литератор и христианский теолог, умерший приблизительно в 222 году. Как следует из приведенного отрывка, его сын Гармоний был автором песен, обладавших замечательными напевами, но еретическим содержанием ("отсутствием благочестия"). Именно это обстоятельство, по мнению автора, сыграло роковую роль для многих слушателей песен Гармония, которые были очарованы, завлечены их музыкой и не заметили пороков, имевшихся в их содержании. Благодаря полюбившейся музыке люди приобщались к еретическим идеям и оказались погибшими для истинной церкви. Ефрем же, живший на целое столетие позже Гармония, использовал мелодии его песен. Но стихи Ефрема не были еретическими, а содержали верные воззрения (то есть "благочестие"). В результате возник союз замечательной музыки и достоверных богословских идей.

В тексте Феодорита Киррского важна еще одна деталь. Оказывается, песни Ефрема с музыкой Гармония звучали даже во времена Феодорита. Значит, эти напевы продержались в певческом репертуаре два столетия, с середины III века до середины V века — срок, достаточно почтенный для песнопений. Как принято сейчас говорить, они выдержали самое серьезное испытание — испытание временем.

Но действительно ли автором мелодий этих песен был сам Гармоний? То, что Феодорит приписывает их Гармонию, понятно, так как в его времена эти напевы в сознании людей были крепко связаны с певшимися словами и, следовательно, ассоциировались с именем Гармония. Однако уже было замечено, что в ту давнюю эпоху самый распространенный способ соединения слов и напева заключал-

ся в том, что новые тексты накладывались на бытовавшие тогда мелодии. Вместе с тем не следует исключать и другого варианта, когда новая песнь входила в жизнь с собственным напевом. Как обстояло дело в случае с песнями Гармония — трудно сказать. Он мог использовать для них старые мелодии, но будущим поколениям это было абсолютно безразлично, и потомки считали Гармония автором как текста, так и музыки. Гармоний мог оказаться и создателем мелодий, представляя собой тот редкий случай, когда автор текста и музыки выступает в одном лице.

Уцелевшие реликвии

Мы видим, что жизнь христианской песни бурлила так же активно, как и все общество. Песня была неразрывно связана с ним и, словно зеркало, отражала его важнейшие черты. Она молилась и работала, сражалась и воспитывала. Все это должно было создать довольно обширный репертуар песнопений, пригодных для исполнения по самым различным поводам: для богослужения, для праздника, для домашнего музицирования и т. д.

Существует предположение, что первый такой сборник текстов христианских песен был создан уже в первой половине II века. Так, Евсевий Кесарийский (Церковная история IV 18, 5) упоминает утраченную работу Иустина, озаглавленную "Псалтес" ("Ψάλτης"). В эпоху Иустина это слово могло обозначать либо церковного певчего, либо музыканта, играющего на струнном инструменте без плектра (в древнегреческом обществе так иногда именовали кифариста, не пользующегося плектром). Но во времена Иустина не существовало должности певчего (как мы уже выяснили, она появилась не ранее IV века). Кроме того, вряд ли один из первых значительных апологетов христианства послеапостольского периода посвятил специальный труд деятельности кифариста, искусство которого связано с язычеством и его ритуалами. Поэтому выяснение содержания книги Иустина с названием "Псалтес" наталкивается на массу трудностей, а любое возникающее на этот счет предположение сразу же вызывает множество сомнений. Во всяком случае, мысль о том, что книга Иустина являлась сборником, включавшим в себя тексты наиболее популярных христианских песнопений, вполне допустима. Если такое предположение верно, то греческое слово "Псалтес" в данном случае нужно переводить как "Певчий". Возможно, Иустин записал песнопения, существовавшие в обиходе, и систематизировал их по определенным признакам. Возможно, что именно о книге Иустина "Певчий" упомянул Иероним (О славных мужах 23) не более чем через полстолетия после Евсевия. Не является ли это свидетельством того, что подобная антология была на протяжении довольно длитель-

ного исторического периода — почти три столетия — хорошо известна в христианской среде? Насколько справедлива такая гипотеза, сейчас сказать затруднительно.

Конечно, если бы изложенное предположение подтвердилось и, более того, если бы свершилось чудо и книга Иустина "Певчий" была бы обнаружена, то в нашем распоряжении оказался бы весь круг христианских песнопений I—II веков. Правда, в этой книге, судя по всему, не содержалось нотной записи. Но такая бесценная находка и без того стала бы величайшим событием. Однако все это — не более чем мечты.

Нам приходится довольствоваться только тем, что сохранила для нас история. А уцелело от ее бурных перипетий слишком мало, и к тому же толкование этих отрывочных материалов всегда сопровождается значительной долей сомнений и колебаний.

Так, например, высказывается предположение, что в "Послании к Ефессянам" (5, 14) апостола Павла содержится отрывок из некогда популярного христианского гимна:

Встань, спящий,
и воскресни из мертвых,
и осветит тебя Христос.

Во-первых, сам Павел приводит эти слова как цитату. В традиционном переводе ее предваряет фраза "посему сказано", хотя, учитывая уже не раз упоминавшееся "певческое" значение глагола *λέγω*, ничто не мешает переводить ее так: "вот почему поется". Во-вторых, структура этого фрагмента легко ложится на музыку, и сам текст словно создан для того, чтобы его распевать. Не исключено, что этот гимн использовался христианами как призыв к язычникам оставить свои ложные верования и перейти в лоно подлинной религии. Здесь в образе "спящего" и "мертвого" выведен тот, кто привержен древнейшим заблуждениям. Его "пробуждение" и "воскресение" — задача, обусловленная христианской любовью к ближнему. Таким образом, идея этого гимна, — если она правильно здесь понята, — находилась в русле основной деятельности апостолов, призванных нести "слово Божье" в различные концы необъятной земли. Поэтому вполне допустимо, что гимн, фрагмент которого сохранился в "Послании к Ефессянам", сопровождал апостолов в их многотрудной деятельности по распространению христианства среди язычников.

До нас дошел текст одного песнопения в честь Спасителя. Его поместил в конце своей книги "Наставник" Климент Александрийский. На основании этого многие ученые считают, что песнопение сочинено самим Климентом. Однако возможно, что он лишь включил в свою книгу гимн, певшийся в его время. Текст этого песнопения представляет нам одну из разновидностей гимнов, звучавших на

рубеже II—III веков. Я даю его в переводе Дмитрия Григорьевича Гумилевского (1805—1866 гг.), архиепископа Черниговского:

Неукротимых онагров смиритель,
Крыло птенцов, летающих верно,
Непоколебимое кормило юношей,
Пастырь агнцев царственных.
Детей собери
Свято славить,
Искренно петь
Устами чистыми
Тебя, вождя детей — Христа!

Царь святых,
Державный Слове
Отца превьшнего,
Податель мудрости,
Крепость страждущих,
Владыка вечности,
Рода смертного
Спаситель Иисус!
Пастырь и делатель,
Кормило, узда,
Небесное крыло
Стада святого!
Ловец человеков,
Тобой спасаемых
В волнах неприязненных
Моря нечестия,
Рыбы чистые
Сладкой пищей уловляющий!

Веди нас, Пастырь
Разумных овец!
Веди нас, Святой
Царь детей непорочных!
Веди по стезе Христовой.
Ты путь небесный,
Слово превечное,
Век беспредельный,
Свет первичный,
Источник милости,
Правитель добродетели,
Жизнь непорочная
Певцов Божьих — Христос Иисус!
Небесное млеко,
Из сладких сосцов

Девы благодатной —
 Мудрости Твоей — источенное!
 Мы Твои дети!
 Нежными устами
 Вскормленные,
 Нежным дыханием
 Материнской груди
 Исполненные,
 Песни простые,
 Гимны невинные
 Христу Царю
 В награду святую
 За учение жизни
 Поем все купно,
 Поем просто
 Отрока державного.
 Вы, лик мира,
 Дети Христовы,
 Люди святые!
 Пойте все купно Бога мира!

Образы этого гимна просты и доходчивы, как и должно быть в песнопении, рассчитанном на самые широкие слои слушателей и исполнителей. А то, что нам кажется в тексте необычным, для древних христиан было совершенно ясным и не вызывало никакого недоумения.

Так, например, упомянутые в первой строчке гимна "онагры" — обычные дикие ослы, распространенные тогда в странах Средиземноморья (по-гречески — *ὄναγρος*). Вполне возможно, что под неукротимыми онагами в гимне подразумевались язычники, упрямство которых в приверженности к своим богам было хорошо известно и напоминало упрямство диких ослов. Христос же, главный, основной и единственный герой гимна, трактуется поэтом как "смиритель" упорствующих в своем "нечестии" язычников-онагров.

Упоминание рыбы ("рыбы чистые сладкой пищей уловляющий") имеет давнюю христианскую традицию. Дело в том, что греческое слово *ΙΧΘΥΣ* (рыба) является аббревиатурой выражения *Ι(ησοῦς) Χ(ριστός) Θ(εοῦ) Υ(ιός) Σ(ωτήρ)*: Иисус Христос, Бога Сын, Спаситель. Эта аббревиатура была хорошо известна христианам. Часто в катакомбах на стенах обнаруживали само слово *ΙΧΘΥΣ* или изображение рыбы. При помощи такой нехитрой конспирации христиане скрывали от врагов свои наиболее важные и дорогие символы. Поэтому в гимне, посвященном Христу, невозможно было обойтись без упоминания рыбы.

Знакомясь с гимном, мы вновь видим те же "рубленные" фразы, которые словно рождены для того, чтобы быть спетыми. Причем характер музыки этого гимна, скорее всего, должен был быть помпезно-величественным. Правда, нам трудно осмыслить его музыкальную форму. Ведь, по сложившимся в нашем сознании представлениям, текст популярного песнопения при любых его размерах должен отчетливо члениться на некие равновеликие разделы, способные "укладываться" в одно и то же музыкальное построение. В приведенном гимне такие разделы, кажется, невозможно обнаружить. Но это еще не повод для утверждения, что гимн не пелся, а, допустим, декламировался. Наши воззрения сформировались под влиянием музыкальных форм современности и ближайших к нам времен, и "примерять" такие критерии к песнопениям, звучавшим девятнадцать-двадцать столетий тому назад, более чем наивно. Нам практически ничего неизвестно о музыкальных конструкциях тех далеких эпох. И, к сожалению, гимн, приведенный Климентом Александрийским, никак не проясняет своеобразие формы древних песнопений. Однако от этого он не становится для нас менее интересным.

Среди сохранившейся апокрифической литературы существует памятник III века "Деяния Иуды Фома" — одного из двенадцати апостолов, призванных Иисусом (Матфей 10, 3; Марк 3, 18; Лука 6, 15), "называемого Близнаец" (Иоанн 11, 16; 20, 24 и 21, 2). Это тот самый Фома "неверующий", который усомнился в чудесном воскрешении Христа (Иоанн 20, 24—28). В первом разделе "Деяний Иуды Фома" рассказывается, как апостолы поделили между собой страны для миссионерской работы. Фоме выпало проповедовать христианство в Индии, и "Деяния" описывают его приключения в этой далекой стране. Как доказано исследователями, этот памятник создан сирийским автором, но несет на себе отпечаток не только сирийской, но также древнееврейской, греческой и иранской культурной традиции. Таким образом, быт, описываемый в "Деяниях", отражает нормы жизни Средиземноморья, а не Индии. Поэтому материал, изложенный в памятнике, является хорошим подспорьем для изучения отдельных сторон жизни раннего христианства. В текст "Деяний" введены три поэтических фрагмента, один из которых может быть интересен для истории музыки этого периода.

Начальные страницы "Деяний" повествуют о том, как Фома пришел в некий индийский город и оказался на свадьбе. В самый разгар веселья авлетистка-еврейка, присутствовавшая там, обходила гостей и играла им величальные мелодии. Одна из них была исполнена для Фома. После этого апостол встал и спел песнь ("И начал Иуда петь песнь такую"), являвшуюся своеобразным "ответом" на музыку авлетистки. Фома пропел песнь по-еврейски, так как она была адресована только ей.

Идея гимна — прославление невесты. Однако для правильного его понимания необходимо учитывать некоторые расхождения, встречающиеся в сирийской и греческой версиях гимна. Если в греческом варианте начало посвящено прославлению "невесты — дочери света", то в сирийском — "церкви моей — дочери света". Таким образом, гимн мог использоваться в двух тематических плоскостях, в зависимости от конкретных обстоятельств: и как прославление невесты, и как прославление церкви — невесты Христа (2 Коринфянам 11, 2; Ефессянам 5, 25—32; Апокалипсис 19, 7—8; 21, 2; 21, 9; 22, 7; правда, ученые усматривают здесь также влияние гностических символов, идей манихейства и даже отражение отдельных воззрений, бытовавших еще в языческом Египте):

Церковь моя — дочь света, блеск царей присущ ей.
Очарование и приятность — взор ее прекрасный
И украшенный всяким делом благим.
Одежды ее — цветам подобны,
Благоуханен и приятен запах их.
На главе ее проживает царь
И охраняет тех, кто живет ниже.
Правда в главе ее расположена,
Радость в ногах ее движется.
Уста ее открыты и подобают ей,
Дабы все песни ими произносить.
12 апостолов ее Сына
И 72 [ученика] гремят в ней.
Языку ее — уста завеса, через которые
Подымается и восходит молитва.
Выя ее — ступени, ступени, которые
Зодчий первый построил.
Обе руки ее место жизни предписывают нам.
10 пальцев ее — врата неба открытые.
Брачный чертог ее светел
И аромата спасительного полон.
Кадило в центре ее приготовлено — любви, и веры,
И надежды для всяческого услащения.
Внутри распростерта истина.
Врата ее правдой украшены,
Служители ее окружают ее,
Все из тех, кого она призвала.
Служительницы ее святые пред ней славословят.
Служат пред ней живые и высматривают жениха своего,
Который придет, и они во славе его воссияют.
И они будут пребывать в царствии вместе с ним,
Которое во веки веков не преидет.

И они будут пребывать в славе,
К которой все справедливые собираются.
И они будут пребывать в блаженстве,
В которое некоторые вступают.
И они облачатся в одежды сверкающие
И облекутся славой Господа своего.
И они будут славить Отца живого [за то],
Что свет славы они получили
И просияли сиянием Господа своего, [за то],
Что они получили благодаря провидению его,
Которое убыли испокон века не имеет,
И испили от жизни, которая делает
Алчущими и жаждущими тех, кто пьет ее.
И восславили Отца, Господа всех,
И Сына единственного, который от Него,
И возблагодарили Дух, Мудрость Его.

(Перевод Е. Н. Мецкерской)

Это повествовательное прославление по темпу своего движения чем-то близко к эпическим сказаниям. Хотя здесь отсутствует описание конкретных событий, характерных для такого жанра, но само перечисление достоинств церкви-невесты напоминает типичные для сказаний приемы. Именно они создают впечатление размеренности, спокойствия и полного отсутствия какой-либо торопливости. Перед глазами возникает образ убеленного сединами старца-сказителя, медленно нанизывающего одну метафору на другую и постепенно выстраивающего текст. Он, подобно древнегреческим рапсодам, как бы "сшивает" единую ткань, из которой вырастает цельное предание (недаром слово "рапсод" — ραψωδός произошло от глагола ραπτειν — сшивать, слагать). Так и в приведенном только что тексте вся конструкция воздвигается из плавного и спокойного повествования, а в результате вырастает величественный образ церкви-невесты и гимн во славу ее.

Все это наводит на мысль, что текст песни Фомы не пелся в том смысле, как мы обычно понимаем пение, а речитировался. Действительно, при желании перевести описанное безмятежное настроение в музыкально-звуковую плоскость сразу же возникает мысль об одной-единственной достаточно развернутой последовательности, которая все время повторяется с более или менее значительными вариантами. Она словно приспособливается к каждому новому разделу текста и перестраивается в зависимости от его размеров и речевой акцентуации. Но все подобные изменения не нарушают узнаваемости первоначальной музыкальной последовательности, так как в своих характерных деталях она остается неизменной. Ее основа

несколько однообразна и монотонна, что может выражаться либо в частых повторениях одного и того же звука, либо в использовании мало отличающихся друг от друга интонаций, либо в повторности одной и той же почти неизменной ритмической фигуры.

Такой представляется эта плавная и размеренная музыкальная речитация. Возможно, она даже сопровождалась иногда звучанием какого-либо струнного инструмента. Пусть мое предположение не покажется невозможным, так как при всем отрицательном отношении церкви к инструментарию нельзя утверждать, что она полностью отвергала любое применение всяких инструментов (см. беседу "Противостояние").

Исполнение подобной речитации кажется уместным не в церкви и не на многолюдном празднике. Ее место скорее в домашней, интимной обстановке, когда собрались самые близкие люди, счастливые своей принадлежностью к единой религии и ни на минуту не забывающие о том, что это счастье даровано им Богом.

Конечно, не исключено, что предлагаемая здесь характеристика-реконструкция музыки песни Фомы малоубедительна с позиций подлинной науки, так как является плодом субъективных представлений. Но не будем забывать, что музыкальное мышление той далекой эпохи ушло в небытие вместе со своим временем и его уже никто и ничто не в состоянии возродить. Поэтому вполне естественное желание узнать, "как это звучало тогда", всегда адресуется в большей степени нашему воображению, нежели знаниям, поскольку наши более чем скромные знания о раннехристианской музыке не позволяют понять, каково могло быть музыкальное воплощение текста, и не в состоянии помочь проникнуть в особенности музыкального восприятия наших далеких предков. В описываемом случае каждый волен доверять своим собственным чувствам, так как другого пути у нас нет. Ну, а то, что наше музыкальное мышление, а следовательно, и музыкально-художественные представления, не имеют ничего общего с бытовавшим в раннехристианской среде, даже не требует доказательств. Значит, стремясь посредством собственных ощущений угадать (именно угадать, а не установить), каково было "певческое решение" того или иного сохранившегося текста, мы хотим вызвать к жизни то, что уже не подлежит воскрешению. Таким образом, возможны тысячи вариантов, связанных с особенностями мироощущения тех, кто пытается заглянуть в бесконечную бездну истории и прочувствовать ту эмоциональную жизнь древних, без которой была невозможна никакая музыка. И пусть предложенное здесь описание характера музыки будет рассматриваться как одно из возможных.

До нас также дошло сочинение под названием "Пир девяти дев", приписывающееся Мефодию (умер ок. 311 г.), который был вначале епископом Патр, а затем — Тира. Основной его пафос направлен на прославление девственности. В одном из разделов

этого аллегорического диалога присутствует песнь, состоящая из 24 строк, исполнение которых чередуется с пением одного и того же припева (конечно, современные термины "припев" и "запев" употребляются здесь условно):

Для Тебя, Жених, я девствую,
И, держа горячие свечи,
Тебя встречаю я.

В содержании песни нетрудно обнаружить явное влияние евангельской притчи о разумных и неразумных девах, а в тексте припева — даже прямое заимствование: "Тогда встали все девы те и поправили светильники свои" (Матфей 25, 7). Приведенный припев чередуется со следующими строками песни:

1. Свыше, девы, раздался звук голоса, воскрешающий мертвых,
Призывающий всех встречать Жениха в белых одеждах
И со светильниками на востоке. Встаньте, пока Царь
Не вошел внутрь за двери.

Припев

2. Удалившись от многоплачевного счастья смертных,
Удовольствий приятной жизни и любви,
Я желаю укрыться в Твоих живородящих объятиях
И непрестанно созерцать Твою красоту, Блаженный.

Припев

3. Оставив смертное брачное ложе и дорогой дом,
К Тебе, Царь, я пришла в чистых одеждах,
Чтобы и мне вместе с Тобой войти внутрь
Всеблаженного чертога.

Припев

4. Избежав бесчисленных обольстительных козней змия,
Также пламени огня и смертоносных нападений диких
зверей,
Тебя, Блаженный, я ожидаю
С небес.

Припев

5. Забыла я отечество, ища Твоей благодати,
Забыла хоры сверстниц-дев и гордость матери и родных;
Ибо Ты Сам, Христе,
Все для меня.

Припев

6. Ты — Податель жизни, Христе; радуйся свет незаходимый;
Прими сей возглас; хор дев взывает к Тебе,
Совершенный Цвет, Любовь, Радость, Разум, Премудрость,
Слово.

Припев

7. С отверстыми дверями прими и меня в чертог,
Светоносная Царица, непорочная прекрасная Невеста,
Дышащая красотой; и мы предстанем Христу,
прославляя брак Твой,
Всеблаженная Отроковица.

Припев

8. Горько плачут теперь жалкие девы за дверями,
И горестно взывают, что, погасив свет светильников,
Не успели войти в сокровищницу
Радостей.

Припев

9. Уклонившись от священного пути, они, несчастные,
Не позаботились приобрести больше елєя для путей жизни.
Но, неся не горевшие светлым пламенем светильники,
Стенают в глубине души.

Припев

10. Чаши, наполненные сладким нектаром, предложены;
Будем пить, девы; это — небесное питание,
Которое Жених предложил достойно
Призванным на брак.

Припев

11. Авель, ясно провидя смерть Твою, Блаженный,
Окровавленный сказал, взирая на небо:
Умоляю, безжалостно убитого рукою брата,
Прими меня Ты, Слово.

Припев

12. Величайшую награду за девственность получил
Мужественный отрок Твой, Слово, Иосиф; ибо жена,
Пламеневшая похотью, насильно влекла его на преступное
ложе;
А он нисколько не смутившись, убежал нагим, взывая:

Припев

13. Новую жертву Богу принес Иеффай — непознавшую мужа
Дочь, подобно агнице; она же, мужественно представляя
Образ плоти Твоей, Блаженный,
Громко взывала:

Припев

14. Смелая Юдифь удачной хитростью обезглавила иноземного
вождя народов;
Прельстив его красивым видом и не потерпев осквернения
В членах своего тела,
И победоносно воззвала:

Припев

15. Увидев благовидную красоту Сусанны, два судьи
Воспламенились к ней страстною любовью и сказали:
Любезная жена, мы пришли, желая тайно разделить
С тобою брачное ложе; она же дрожащим голосом сказала:

Припев

16. Гораздо лучше мне умереть, нежели, предав ложе
Вам, развратники, терпеть вечное осуждение Божие
На огненные мучения. Спаси меня, Христе,
От этого и ныне.

Припев

17. Предтеча Твой, омывший очистительными потоками людей,
Злым человеком беззаконно был отведен на смерть за
девственность;
Оросив же землю пролитой своею кровью,
Воскликнул к Тебе, Блаженный:

Припев

18. И Твоя Родительница, благодатная, непорочная, нетленная
Дева,
Нося в чистом чреве Тебя, бессеменно зачатого,
Подверглась подозрению, как бы предавшая ложе, но имея
внутри плод,
Воскликнула [к Тебе], Блаженный:

Припев

19. Желаящие видеть брачный день Твой, Блаженный,
Приходят, сколько Ты сам свыше призвал их,
Царь ангелов, принося величайшие дары Тебе, Слово,
В чистых одеждах.

Припев

20. Песнями ныне мы, служительницы чертога Твоего,
Величаем Тебя, блаженная Богоневеста, чистая Дева-
Церковь,
Белая, как снег, темноволосая, целомудренная,
Непорочная, возлюбленная.

Припев

21. Миновалось тление и трудные плачевные болезни;
Разрушена смерть, погибло всякое безумие,
Умерла душепагубная скорбь, и внезапно опять воссияла
смертным
Радость Христа Бога.

Припев

22. Рай уже не остается пустым без смертных;
Ибо опять по Божественному повелению, как прежде,
Обитает в нем человек, избегший разных козней змия,
Нетленным, бесстрашным, блаженным.

Припев

23. Воспевая ныне новую песнь, хор дев превозносит
До небес Тебя, Царица, весь светло увенчанный
Белыми цветами и держащий в руках
Горящие светильники.

Припев

24. О Блаженный, живущий в пречистых обителях небесных,
Содержащий все вечную властью [Своей]! Прими
И нас предстоящих, Отче, вместе с Сыном Твоим,
Внутрь за двери жизни.

Припев

(Перевод Е. Ловягина)

Нетрудно увидеть, что в содержании песнопения изредка появляются тематические "воспоминания" из Ветхого Завета: в строфе 11 — из истории о Каине и Авеле (Бытие 4, 10); в строфе 12 — из жизни Иосифа в Египте (Бытие 39, 12); в строфе 13 — о принесении в жертву дочери Иеффая (Судей 11, 38); в строфе 5 — из псалмов (44, 11); в строфах 15 и 16 — из рассказа о невинной Сусанне (Даниила 13, 19—20 и 13, 23); в строфе 14 — из истории о

мужественной Юдифи (Юдифь 13, 8). Я уже не говорю об "извлечениях" из Нового Завета.

Но самое главное — структура этого песнопения соответствует нашим современным представлениям о песенной куплетной форме с припевом. Причем в основе греческого текста запева лежит ямбический размер (правда, не всегда точно соблюдаемый), а каждая его строфа состоит из четырех стихов, где три — более длинных (чаще всего семистопные ямбы), а один — более короткий (в большинстве случаев четырехстопный ямб; к сожалению, в переводе все это нивелировано). Такая поэтическая конструкция, как известно, служит наиболее удобным материалом для "музыкальной обработки" и легко распевается.

Кажется, что это назидательное песнопение, так же, как и предыдущее, предназначено было для домашнего музицирования.

Известный христианский поэт Синесий (ок. 370 — ок. 413 гг.), епископ Кирены, создал ряд од. Однако невозможно установить, пелись они или только декламировались. Правда в оде VI Синесий приписывает себе заслугу в том, что он первым создал ном, посвященный прославлению Христа (о музыкальном жанре нома см. беседу "Агапы", раздел "У терапевтов"):

Я первый открыл ном
Тебе, Блаженный, Бессмертный,
.....

Чтобы новыми гармониями
Бряцать по струнам кифары.

Но нет никаких оснований думать, что эти слова — отражение подлинной реальности, а не обычный поэтический прием. Вместе с тем фрагменты некоторых од Синесия словно специально созданы для пения, например, Ода 1 (ст. 191—196) с обращением к Богу, выраженным серией субстантивированных причастий:

Ты — творящее,
Ты — производящее,
Ты — светящее,
Ты — озаряющее,
Ты — явное,
Ты — тайное.

Так что вопрос о том, пелись сочинения Синесия или нет, остается открытым.

Гимн Святой Троице

Читатель не мог не заметить, что все приведенные здесь материалы являются лишь текстами, которые, возможно, некогда распевались. Совершенно естественно, что по ним ничего нельзя сказать о самих напевах. Такое положение, конечно, разочаровывает и способствует появлению какой-то неудовлетворенности. Неужели действительно от раннехристианских времен не сохранилось никакой музыки? Ведь хорошо известно, что в Древней Греции на протяжении длительного периода использовалась особая буквенная нотная запись. Так почему же до нас не дошло в этой записи ни одного песнопения, исполнявшегося древними христианами?

Дело в том, что в распоряжении науки существует одно такое песнопение. В 1918 году в египетском городе Оксирихе, расположенном примерно в 400 км к югу от Александрии, наряду с огромным количеством других древних документов была найдена полоска папируса, датирующаяся III веком. На одной ее стороне находились записи, посвященные подсчету зерна, а на другой — какой-то греческий текст. При его анализе удалось установить, что это отрывок стихотворения. При переводе на русский язык он выглядит так:

... средоточию, пусть молчит.
 Не сияйте, сверкающие звезды,
 ... уводящих ...
 Все потоки шумных рек,
 Когда мы поем славу
 Отцу, Сыну [и] Святому Духу.
 Да воскликнут все силы
 Аминь! Аминь!
 ... хвала силе

.....
 Единственному дарителю всех благ.
 Аминь! Аминь!

Ясно, что перед нами стих, посвященный Святой Троице.

При ближайшем исследовании текста оказалось, что почти над всеми его слогами стоят особые значки — знаки древнегреческой буквенной нотации. После того как в 1922 году были опубликованы стихотворный текст и нотные знаки папируса (среди ученых он известен под шифром: оксиринхский папирус 1786), они сразу же были переведены в современную нотацию. К тому времени специалисты уже хорошо изучили древнегреческое нотное письмо, и знаки, запечатленные на оксиринхском папирусе, не представляли для них ничего загадочного. Вот что получилось в результате такой транскрипции :

1 [Σὲ πᾶτερ κόσμων, πᾶτερ αἰῶνων, μέλλουμέν] ἴμοῦ πᾶσαι τε θεοῦ
 λόγμοι θε[ὸ]λα]. [δο]α κ[ό]σμος

3 [ἔχει πρὸς ἐπουρανίων ἀγίω σελᾶων πρ]υ - τα - νή - φ, σι - γά - τω,

μηδ' ἄσ - τρα φα - εσ - φό - ρα λ[α]μ - π[η]ε-

8 [σ]θων, [ἀπ]ολεπ[ό]ντων ῥ[η]ταί πνοιδων, πηγαι] ποταμῶν

8 ῥο - θί - ων πᾶ - σαι. ὑμ - νοῦν - των δ' ἡ - μῶν

4 [π]α - τέ - ρα χυί - ον χά - γι - ον πνεῦ - μα πᾶ - σαι θυ - νά - μεις

8 ἔ - πι - φω - νοῦν - των ἄ - μὴν ἄ - μὴν. κρά - τος αἰ - υος

8 [ἀ - εἰ και δό - ξα θε - ῶ] δω - τῆ] - [ρι] μό - γω

8 πάν των ἄ γα θῶν. ἄ - μὴν ἄ - μὴν.

Каждый читатель может сыграть эти ноты, или спеть, или просто посмотреть на них. Результат будет один и тот же, так как после ознакомления с этой музыкой ни у кого не возникнет никакой художественно-эмоциональной реакции. Таковую музыку можно охарактеризовать как странную, бессмысленную и непонятную. Без полного разочарования здесь трудно обойтись.

Действительно, бесконечно далекая от нас античная древность озарена в нашем сознании небывалым расцветом наук и искусств. Она ассоциируется с величественным Парфеноном и алтарем Зевса в Пергаме, с высочайшими достижениями в области поэзии и театра. Ни у кого не вызывает сомнений, что и музыка античности не могла отставать от других искусств. Раннехристианская же эпоха являлась составной частью античного мира, и на нее также распространяются те же наши представления. Поэтому любое знакомство с каждым новым произведением античного художественного гения связано с ожиданием подлинно прекрасных откровений творческого духа.

Но когда после такого длительного и томительного времени, заполненного чтением текстов песнопений, мы наконец-то можем прикоснуться собственным слухом к подлинному образцу высокого древнего искусства и судить о нем не по рассказам других, а по личным художественным впечатлениям — мы не слышим того, что ожидали услышать. Как же тут не ощутить горькое разочарование!

Однако отсюда не следует делать вывод о том, что ранние христиане были бездарны в музыке. Все намного сложнее. Чтобы понять причины неоправдавшихся надежд, нам нужно поразмыслить над некоторыми серьезными проблемами, связанными не только с песнопением, посвященным Святой Троице.

Прежде всего, мы должны постоянно помнить, что в наши руки попало не целое музыкальное произведение, а лишь его очень маленький фрагмент. Не зная всего произведения, трудно судить о его части и тем более ожидать от небольшого отрывка такого же впечатления, как от законченного художественного целого. Ведь по отдельному эскизу мы не судим о всей картине, по нескольким страницам — о всей книге и по одной детали — о всей скульптуре.

Предвижу убедительный контраргумент оппонента: но по отдельному эскизу, по нескольким страницам и по одной детали скульптуры можно сделать заключение о мастерстве автора. Так разве мы не в состоянии ощутить красоту или уродство мелодической линии нашего отрывка? Разве мы не можем прочувствовать его эмоциональное настроение?

К большому сожалению, не можем! И вот по какой причине.

Нужно иметь в виду, что древнегреческая нотация, при помощи которой записан христианский гимн, относится к древнейшим нот-

ным системам, известным человечеству. Это были первые робкие шаги в деле освоения записи звучащей музыки. Поэтому нет ничего удивительного в том, что древнегреческая нотация была крайне примитивной и очень ограниченной в своих возможностях. Далеко не все, что звучало во время исполнения музыкального произведения, оказывалось зафиксированным. Регистрации подлежали лишь те параметры звучащей музыки, которые к тому времени научились записывать. Чтобы не вдаваться сейчас в специальные и сложные детали и подробности, отмечу только, что наиболее уязвимым местом древнегреческой нотации была крайне примитивная запись ритмики, и этот важный компонент музыкального материала практически оставался незафиксированным, за исключением самых основных и стабильных форм движения. Даже по одному этому факту (не говоря уже об остальных, не затрагиваемых здесь) можно себе представить, насколько обедненной оказывалась всякая античная нотная запись по сравнению с тем, что звучало во время исполнения.

Известно, что в Древней Греции, как правило, исполнитель и композитор выступали в одном лице. Благодаря такому обстоятельству автор музыки, создавая нотный текст, фиксировал лишь основные вехи звучащей музыки. Ведь он записывал ее не для других исполнителей, абсолютно незнакомых с произведением, а исключительно для себя, чтобы в нужный момент восстановить напев в своей памяти.

Кроме того, нельзя забывать, что в те древние времена важнейшей особенностью любого музыкально-художественного акта была импровизация, когда в процессе исполнения очень многое зависело от мгновенной творческой фантазии автора, от его мимолетных идей. Значит, нотная запись служила лишь некоторой схемой для последующего активного импровизационного развития. Следовательно, и традиции музыкальной жизни способствовали тому, чтобы запись музыкального произведения была намного беднее, чем его живое исполнение.

Все это говорит о том, что имеющаяся в нашем распоряжении нотная запись гимна "Святой Троице" содержит в себе слишком мало из того, что некогда звучало в исполнении христиан.

Однако и это далеко не полный перечень препятствий, стоящих на пути понимания нотных памятников античного музыкального искусства. Обратим внимание на то, что предложенная читателю нотная запись христианского гимна возникла в результате перевода древнегреческих нотных знаков в систему современной нотации. Но так ли безболезненна эта операция, как кажется на первый взгляд? Не оставляет ли она после себя больших "рубцов"?

Каждая система нотной записи создается в соответствии с особенностями музыкального мышления, которое она призвана обслуживать. Вспомним хотя бы, сколько изменений претерпела наша

современная пятилинейная нотация, пока она достигла теперешнего вида. В процессе ее исторического развития возникали самые различные ее формы: и двухлинейные, и четырехлинейные и т. д. Как известно, и в настоящее время нотация не остается неизменной. Постоянно осуществляются поиски новых символов ради более полной фиксации новых средств музыкальной выразительности, возникающих в художественной практике. В этом проявлялось и проявляется стремление избежать большого разрыва между "однажды" созданной системой нотной записи и вечно изменяющимся музыкальным мышлением (хотя в действительности такой разрыв всегда существует).

Но все подобные перемены происходили в рамках одной линейной нотационной системы и на довольно ограниченном историческом отрезке времени (всего на протяжении "каких-нибудь" семи-восьми столетий). Древнегреческая же нотация, возникшая, возможно, около III века до н. э., также была создана в соответствии с особенностями музыкального мышления своей эпохи и отражала его закономерности.

Теперь задумаемся над тем, что происходит при переводе нотного текста из одной нотной системы, приспособленной к древнейшему этапу музыкального мышления, в другую, отражающую закономерности совершенно иного исторического периода. Чтобы читатель мог себе хотя бы частично представить весь объем происходящих при этом потерь и изменений, надо кое-что разъяснить.

Для человека звуковое пространство становится музыкально осмысленным только в том случае, если он воспринимает взаимосвязи между звуками. Но он воспринимает их лишь в пределах лада. Поэтому во все времена весь звуковой массив, использовавшийся в музыкальном искусстве, осознавался внутри ладовых объемов. Это — величина, посредством которой "отсчитывается" музыкально осмысленное звуковое пространство. Иначе говоря, из всего звукового многообразия действительности мышление вычленяет комплекс звуков, охватываемый конкретным ладовым объемом, и затем осознает звуковые связи и смысловую логику внутри него. Для того, чтобы освоить другие звуки, не вошедшие в такой комплекс, необходимо вновь "соразмерять" их с аналогичным ладовым объемом, но уже строящимся на иной высоте. Границы же ладового объема — какими бы они ни были — всегда оцениваются слуховым сознанием как ладово-идентичные, так как крайние звуки ладового объема всегда выполняют одну и ту же роль — служат абсолютными ладовыми устоями.

Но мы оперируем октавным ладовым объемом, а древние греки оперировали квартовым. Мы квалифицируем любые звуки, находящиеся на расстоянии октавы, как "одни и те же" с точки зрения лада, как ладово идентичные, но находящиеся на разном высотном

уровне. В таком же качестве представлялись древним грекам крайние звуки тетрахордов и вообще все звуки, отстоящие друг от друга на кварту. Таково одно из многочисленных отличий их музыкального мышления от нашего. Если все звуковое пространство, используемое в музыкальной практике, мы подразделяем на октавные сегменты, то они дифференцировали его на кварты.

Так вот, наша нотная система приспособлена к фиксации октавного тождества, а древнегреческая — для регистрации квартового тождества. Поэтому в нашем нотном письме одноименными являются звуки, отстоящие друг от друга на октаву, тогда как в древнегреческом одноименные звуки отстоят на кварту. Но при переводе из одной нотации в другую пропадает не только эта особенность нотной записи, но и специфика самого музыкального материала, основанная на закономерностях тетрахордного ладового мышления. А это, в свою очередь, влечет перестройку всех звуковых связей и всего смысла звучания. Ведь при октавном ладе существует одна система организации звуков (устоев — неустоев, притяжений — отталкиваний и т. д.), а при тетрахордном — совершенно иная.

Значит, гимн "Святой Троице" при транскрипции претерпел значительные изменения, нарушившие логику его ладовой организации. А это дает серьезные основания считать, что появившийся перед нами в современной нотной записи фрагмент оказался еще дальше от своего звучащего первоисточника, чем тогда, когда он был зафиксирован в примитивной и очень ограниченной в своих возможностях античной нотации.

Однако и это еще не все.

Если даже когда-нибудь историки и теоретики музыки найдут какой-то хитрый способ, при помощи которого перевод из одной нотации в другую будет проходить не столь болезненно, как сейчас, когда теряется почти вся музыкальная логика произведения, то и в этом случае гимн "Святой Троице" останется для нас недоступным как художественное произведение.

Во-первых, невозможно восстановить то, что не зафиксировала или неточно зафиксировала античная нотация в произведении, которое звучало в далекой древности.

Во-вторых, существует еще одно поистине непреодолимое препятствие для того, чтобы мы могли познать музыкально-художественный замысел древнего создателя гимна. Мы воспитаны в определенной музыкальной среде, сформировавшейся на конкретном историческом этапе музыкального мышления. Это предполагает, что интонации, к которым мы привыкли, несут какую-то понятную нам смысловую и художественную информацию. На них строилось не только наше музыкальное воспитание, но и воспитание наших ближайших предков. Следовательно, мы к ним приспособились даже в какой-то мере генетически. Автор же гимна "Святой Троице" вос-

питывался в совершенно иную эпоху — более семнадцать веков тому назад (примем к сведению: если рукопись гимна датируется III веком, то это не означает, что само произведение было создано тогда же, оно могло быть сочинено и намного раньше). Находившиеся тогда в обиходе интонации утратили теперь свое прежнее содержание. Конечно, мы можем по-своему истолковывать смысл мелодии гимна, но это будет не тот художественный смысл, который вкладывал в него древний автор.

Таким образом, ни о каком музыкально-художественном взаимопонимании между нами и им не может быть и речи. Мы воспринимаем его сочинение приблизительно так, как слушатель, воспитанный на европейских музыкальных традициях, воспринимает национальную музыку Китая, Кореи или Японии. Интонации этих произведений для нас загадочны, ибо они сочинялись по законам совершенно иной музыкальной системы. А ведь это современная нам музыка. Так можно ли говорить об осмысленном восприятии произведений, подобных гимну "Святой Троице", созданных на основе иной музыкальной системы, существовавшей две тысячи лет тому назад?!

Поэтому единственный вывод, который мы должны сделать, таков: чудом сохранившийся до наших дней фрагмент христианского гимна как художественное произведение является для нас тайной за семью печатями и навсегда останется таковой. Когда мы поймем это и осмыслим сложные причины, приведшие к такому положению, то не будем столь строго судить ни музыку древнего автора, ни наше музыкальное восприятие.

Это произошло в первом году 209-й олимпиады, в 810 году от основания Рима, когда в "вечном городе" продолжал править жестокий Нерон. В то время вместе с ним консульские обязанности исполнял Лициний Кальпурний Писон, и именно в этом году Нерон повелел сенаторам и всадникам участвовать в играх, которые устраивались по многочисленным поводам в различных областях громадной империи.

"Не будьте идолопоклонниками..."

В самом начале этого года в Ионии, в приморском городе Эфесе, расположенном близ устья реки Каистр, как раз напротив острова Самоса, уже несколько месяцев жил какой-то приезжий еврей. С точки зрения выдавших виды местных старожилов, он вел себя странно, не так, как все. Обычно когда кто-нибудь приезжал в Эфес, считавшийся одним из двенадцати главных ионийских городов, а ныне — столицей Римской провинции Азия, то сразу же начинал осмотр достопримечательностей и прежде всего отправлялся обозреть величественный храм Дианы. Под этим именем римляне чтит знаменитую Артемиду, дочь Зевса и Лето (переименованных на латинский манер в Юпитера и Латону) и сестру Аполлона. Но незнакомца, неизвестно откуда появившегося в городе, вообще не интересовал знаменитый храм. Конечно, его соплеменники никогда не проявляли внимания к храму Дианы как к дому богини, где ее почитают, приносят ей жертвы и поют в честь нее гимны. При знакомстве с храмом приезжих евреев интересовал его внешний вид и внутреннее устройство, но не более. Этому же еврея ничто не привлекало в храме, что было крайне странно. С ним постоянно находились мужчина и женщина. Он называл их Акила и Прискилла. По особенностям их произношения можно было догадаться, что они долгое время жили в Риме. Но в синагогу незнакомец ходил один. Там он вел долгие беседы с местными евреями, а по возвращении домой долго что-то писал. Потом прекращал это занятие, закрывал

глаза и о чем-то думал. В такие мгновения его мысли витали далеко не только от комнаты, в которой он находился, но и вообще от Эфеса. Затем, прерывая свои думы, он начинал писать.

О чем думал и о чем писал этот человек?

Мысленно он видел себя в другой жизни, когда он еще носил имя Савл и одобрял преследования и даже убийства тех евреев, единственная вина которых состояла в том, что они не так представляли себе веру в единого и всемогущего Бога, как все другие. Он вспомнил, как тогда, в Иерусалиме, почти двадцать три года тому назад, он оправдал убийство Стефана и сам "терзал церковь, входя в дома, и, влача мужчин и женщин, отдавал в темницу" (Деяния 8, 3). Он вспомнил, как вызвался отвезти в Дамаск письма первосвященника Анны, в которых содержалось требование к тамошним синопогам хватать всех иудеев, приверженных новому учению, и, связав их, препровождать в Иерусалим. Он прекрасно помнил, как проделал весь путь от Иерусалима до Дамаска — путь, который так круто изменил всю его жизнь. Ведь именно тогда он услышал голос Господа, наставивший его на путь истины и преобразивший его образ мыслей, поступки и даже имя. Савл ушел в позорное прошлое, о котором стыдно было вспоминать. Вместо него в жизнь пришел Павел и с присущей ему страстностью стал ездить по многочисленным городам и проповедовать идеи тех, кого еще недавно сам преследовал. Он побывал в городе Паф, расположенном на юго-западе острова Кипра и славящемся знаменитым храмом Венеры. Затем он жил в Памфилии, находящейся в Малой Азии, между Ликией и Киликией. Потом он посетил Антиохию Писидийскую, главный город Ликаонии — Иконию, а после преследований переместился в Листру и Дервию, откуда вернулся в Памфилию, а оттуда отплыл в Антиохию. Затем его видели в Листре, Фригии, Галатии, Филиппах, Фессалониках, Афинах, Коринфе. И всюду он проповедовал идеи христианства. Он вещал не только среди иудеев, но и среди язычников, своими проповедями вызывая ненависть одних и восхищение других. Одни его преследовали, а другие становились соратниками.

И вот сейчас он с той же целью находится в Эфесе. Павел радуется, что многие иудеи, римляне, греки, сирийцы, египтяне становятся на сторону истинной веры. Но его радость омрачена сделанным им важным открытием: не так просто изменить мышление и сознание людей. Новая вера требует и нового подхода абсолютно ко всему, начиная от житейских мелочей и кончая важнейшими взглядами, изменяющими мировоззрение, сформировавшееся веками и передававшееся от поколения к поколению.

Послание, которое Павел уже долгое время пишет, вызвано именно этими обстоятельствами. Ему стало известно, что в Коринфской церкви происходят бурные споры. Он не знает, поможет ли его

послание братьям и сестрам, утихомирят ли оно разыгравшиеся страсти. Но он видит свой долг в том, чтобы напомнить коринфянам о взаимной любви и жертвенности, о природе церкви как Божьего Храма и Христова Тела, об евхаристии как средоточии церковной жизни и о многих других вещах. Несмотря на то, что коринфяне хорошо знакомы с идеями христианства, эти идеи нередко забываются и их место занимают старые обычаи и привычки. К несчастью, этот груз веков неотступно следует за всеми христианами, и нужно постоянно быть чутким к своим поступкам и к поступкам ближних, чтобы совместными усилиями вырваться из объятий идолопоклонства.

Разве не ужасно, что у коринфян "появилось блудодеяние... что некто вместо жены имеет жену отца своего" (1 Коринфянам 5, 1)? Павел понимал, что такой грех — результат полного упадка нравов, так как "худые сообщества развращают добрые нравы" (Там же, 15, 33). Ну а общество, в котором приходится жить христианам, бесконечно далеко от идеала. А разве не ужасно, что святая евхаристия у коринфян превратилась чуть ли не в языческий пир, "ибо всякий поспешает прежде других есть свою пищу, так что иной бывает голоден, а иной упивается" (Там же, 11, 21)? Ведь евхаристия — показатель уровня развития человека и степени его приобщения к глубинам веры. Если же этот святой обряд превращается в мерзкую попойку, то не может быть оправдания тем, кто безучастно смотрит на осквернение самых искренних чувств.

Поэтому Павел позволил себе лишний раз напомнить: «Не будьте также идолопоклонниками, как некоторые из них, о которых написано: „народ сел есть и пить, и встал играть“ (Исход 32, 6). Не станем блудодействовать, как некоторые из них блудодействовали...» (1 Коринфянам 10, 7—8). В этих словах порицаются нормы жизни тех, кто думает только о себе, о своем бренном существовании и забыл о вечной жизни. Когда такие люди собираются и начинают пить, то через некоторое время обязательно появляется желание услышать музыку инструментов, а вместе с ней не заставляют себя долго ждать пляски и песни. А какие могут быть пляски и песни после обильных возлияний в такой беззаботной компании — хорошо известно. Неужели у коринфян святой обряд евхаристии превратился в столь неприглядное действо? Неужели они осквернили завет Христа? Неужели сменили псалмы на низменные уличные песенки? Неужели в самом деле люди, видящие их евхаристию, говорят: "Народ сел есть и пить, и встал играть"?

Волнения Павла были вполне оправданны. Новая вера находилась в старом окружении. Малочисленные тогда группки христиан обступала со всех сторон языческая действительность, и с этим нельзя было не считаться. Находясь в церкви, христиане поют и слушают псалмы, а выходя на улицу, попадают в орбиту старой

языческой музыки: песенок, звучащих на площадях и в тавернах, у знакомых и родственников, продолжающих придерживаться традиционных верований, песенок, исполняемых во время языческих праздников и ритуальных шествий. Об этом совершенно откровенно говорит Климент Александрийский, описывая поведение верующих после церковных служб: "После [того, как они] благоговейно внимали беседе о Боге, они забывают то, что услышали внутри [церкви], потому что вне [ее] они развлекаются безбожными занятиями — бряцанием по струнам и эротическим завыванием авлоса, оскверняя себя топотом [то есть танцем], пьянством и всякого рода вздором. Те, кто поют таким образом... прежде пели гимн бессмертию, но теперь, так как [они сами] безнравственны, безнравственно распевают порочный напев:

Будем есть и пить,
Ибо завтра мы умрем".

(Наставник III 11)

Можно только догадываться, каков был дальнейший текст этой песенки и к чему он призывал, если в нем отрицается вечная жизнь и будущее наказание за земные грехи (мы, живущие на рубеже XX и XXI веков, на себе испытали, к чему привела подобная "песенка", возведенная в ранг государственной идеологии). Нетрудно представить себе и музыкальный уровень этого древнего "шлягера", ведь он должен был распеваться в совершенно определенной среде, а следовательно, его интонации не могли выходить за рамки принятых там звуковых "идиом". В такой же среде, на всяких пирушках бытовала и песня "Завещание свиньи", которую знающие ее определяли как "непотребную" (см.: Иероним. Апология против Руфина I 17).

Сразу возникает мысль: все эти примеры связаны с "музыкой улицы", но было бы несправедливо считать, что другой музыки тогда не существовало. А как же знаменитая древнегреческая музыка, о которой так много написано и античными, и новыми авторами? Разве это высокое искусство не звучало во времена раннего христианства? А чем отличались церковные песнопения от тех, которые распевали люди, еще не принявшие христианства?

Здесь мы сталкиваемся с важнейшими и сложнейшими проблемами эпохи, и они нуждаются в пояснении.

От нравов к музыке

Было бы неверно утверждать, что тогдашняя христианская музыка совершенно отличалась от всего того, что звучало вокруг. С

точки зрения самой музыки все выглядело как раз наоборот. Вряд ли напевы иудейских, языческих и христианских песнопений, звучащих тогда в какой-либо одной области Средиземноморья, серьезно отличались друг от друга. Люди, живущие в одном обществе и в одну эпоху, несмотря на всю разницу воззрений, чаще всего поют одни и те же напевы. Это обусловлено тем, что музыкальное мышление не изменяется в результате идеологических перемен. Звуки, особенности их взаимодействия, интонации, способы организации и развития музыкального материала живут и изменяются по своим собственным законам, которые непосредственно не связаны с изменениями в вероисповедовании. Уверен, не найдется музыковеда, берущегося доказать, что католик Лист и православный Чайковский, верующий Мессиаи и атеист Шостакович использовали разные средства музыкальной выразительности только потому, что отличалось их мирозерцание.

Так и в раннехристианский период музыкальное своеобразие песнопений зависело скорее от времени и места их создания, нежели от идей, заложенных в их текстах. Языческие и иудейские песнопения могли отличаться от христианских, прежде всего, тем, что многие из них были созданы намного раньше. Христианские же были сочинены сравнительно недавно. А время — важнейший фактор для музыкального мышления, ибо именно с течением времени одни интонации устаревают и на смену им приходят новые.

Кроме того, нужно иметь в виду, что любые языческие, иудейские и христианские песнопения создавались на основе тех или иных национальных музыкальных традиций. Каждый народ издавна был привержен к особым интонациям, характерным для его песнопений. Приобщаясь к христианству, он не мог и не должен был отрешаться от своего музыкального прошлого, и во вновь создаваемых христианских гимнах, естественно, продолжали использоваться привычные средства музыкальной выразительности. Что же касается иудеев, то при рассеянии еврейского населения по всему Средиземноморью музыкальные традиции, бытовавшие в древнем Израиле, не могли не войти в контакт с искусством тех народов, среди которых селились евреи. Такая ситуация лишь усложняла конечный художественный результат, но не способна была изменить основной тенденции.

Итак, причина различий христианских и нехристианских песнопений лежала не в конфессиональной противоположности, а в явлениях совершенно иного порядка. Зачастую даже образы, содержащиеся в христианских песнопениях, существенно ничем не отличались от нехристианских. В обоих случаях это были гимны Богу. И там, и здесь характер музыки должен был выражать глубочайшее преклонение и почтение. Достигалось это особыми средствами, зависящими опять-таки как от времени создания песнопения, так и от национальной среды.

Правда, существуют некоторые отличия, которые и являются музыкальным показателем для противопоставления языческой и христианской музыки.

Среди языческого пантеона находились важные и грозные боги, требовавшие и соответственного "музыкального приношения": Зевс-Юпитер, Аполлон, Артемида-Диана, Гера-Юнона, Афина-Минерва, Деметра-Церера, Персефона-Прозерпина, Арес-Марс и другие. Однако наряду с ними существовали и Дионис-Бахус, и Флора, и Фавн. Празднества в их честь превращались в многодневные оргии, во время которых пьянство и безнравственность разрастались до неопишемых масштабов. Лучшие из язычников выступали против разгула этой безнравственности, сопровождаемой низкопробной музыкой.

Так, ритор конца II — начала III века Филострат, написавший "Жизнь Аполлония Тианского" — роман о философе-пифагорейце, жившем во второй половине I века, — ярко показывает отрицательную реакцию своего героя на Дионисийские оргии. Даже если многие черты образа Аполлония Тианского — плод творческой фантазии Филострата, то и тогда это весьма показательно, так как отражает отношение мыслящей части языческого общества к бытующим порокам. Филострат пишет, что Аполлоний корил афинян за Дионисии, ибо, предполагая, что во время празднеств они собираются в театр, чтобы послушать хорошую музыку, к своему ужасу увидел, что там пляшут под мелодии авлосов, а под звуки древних песен Орфея мужчины неприлично изображают нимф и вакханок. Естественно, что на таких праздниках звучала и подобающая им музыка — скабрзные песенки и инструментальные пьесы, сопровождавшие разнузданные и неприличные танцы.

Таково следствие безнравственности языческой религии, существовавшей в безнравственных обществах. Да, необъятная Римская империя, ставшая олицетворением античного мира в его последние столетия, начала свое шествие к полному краху. И среди множества причин, свидетельствовавших о близости неминуемого фиаско, — абсолютная деградация нравов и человеческих взаимоотношений. При такой катастрофической ситуации невозможно было сохранить и некогда значительные успехи в области музыкального искусства.

Действительно, если окинуть взором музыкальную историю, например, Древней Греции, то можно отметить характерную черту: чем древнее эпоха, тем больше выдающихся музыкантов. Так, VII—VI века до н. э. дали древнему миру творчество создателя кифародических номов Терпандра, выдающегося аэда Фалета, элегического поэта и музыканта Тиртея, создателя многочисленных песен Полимнеста, знаменитого инструменталиста Эпигона, положившего начало целой школе. В V—IV веках до н. э. трудилась плеяда композиторов-новаторов, творцов так называемого нового дифирамба — Ме-

ланиппид, Тимофей, Филоксен, Кинесий, а также мастера высшего класса, оставившие неизгладимый след в инструментальной музыке авлеты Исмений, Проним и Телефан, кифарод Стратоник. Но чем дальше от древности и чем ближе к новой эре, тем реже до нас доносятся сведения о выдающихся свершениях в области музыкального искусства.

И здесь дело не в том, что эти сведения оказались утраченными. Известно: чем позднее эпоха, тем больше возможностей донести до потомков известия о тех или иных событиях. Однако все попытки обнаружить имена музыкантов, живших после II века до н. э., творческое наследие которых можно было бы, по оценке современников, поставить в один ряд с мастерами VII—IV веков до н. э., оказываются безрезультатными. Наблюдается удивительная тенденция: когда речь заходит о каком-то выдающемся создателе музыки, то оказывается, что он жил до III века до н. э. Даже если принять во внимание глубочайшее преклонение древних греков перед музыкальным искусством далекого прошлого, то и тогда это кажется более чем странным. Получается, что древнегреческая историческая мысль перестала фиксировать новые выдающиеся художественные явления. Единственный вывод, который сам напрашивается после обзора соответствующих свидетельств, кратко можно сформулировать так: судя по общественной реакции, с III века до н. э. музыкальное искусство Древней Греции начинает постепенно клониться к упадку.

Я отдаю себе полный отчет во всей парадоксальности такого заключения. Ведь если оно верно, то, значит, на протяжении нескольких столетий древнегреческое музыкальное искусство находилось в полном упадке. Вместе с тем я не вижу другой серьезной причины для объяснения столь единодушного молчания источников о крупных достижениях в музыкальном искусстве. Конечно, можно допустить, что такие художественные успехи были, но они несколько не интересовали общество. Однако подобное допущение вряд ли можно считать убедительным. Представляется, что даже несмотря на полное отсутствие интереса общества к подлинным музыкально-художественным свершениям в области высокого искусства, существующая информационная блокада где-нибудь, да оказалась бы прорванной и мы бы все-таки слышали о музыкантах высокого ранга. Но, как приходится судить по разрозненным и отрывочным сообщениям, все упоминаемые музыканты, жившие после так называемого классического периода, — ремесленники средней руки.

Иными словами, единственным правдоподобным объяснением описанной ситуации следует признать, что древнегреческая музыка как высокое искусство находилась на рубеже старой и новой эры в состоянии глубокого упадка.

Это подтверждает и свидетельство анонимного трактата "О музыке", написанного, судя по всему, где-то в конце I века. Здесь

автор, которого принято условно называть Псевдо-Плутархом, общая о современной ему музыке, с горечью констатирует, что "ныне... те, кто отвращает ее от серьезности, вместо той [древней] мужественной, прекрасной и любезной богам [музыки], вводят в театрах уличную и порочную". И это утверждает не христианин, которого можно было бы обвинить в необъективности и пристрастии. Приведенные слова написаны язычником, и потому они служат убедительным доказательством деградации музыкального искусства. Что уж тогда говорить о христианских авторах, которые единодушно признавали современную им музыку плохой и безнравственной!

Действительно, все имеющиеся в нашем распоряжении сообщения свидетельствуют о том, что на рубеже эр культивировалась только низкопробная музыка улицы, звучавшая в притонах, тавернах, в театрах и прочих увеселительных заведениях (вспомним, что античный театр в этот период уже не был тем искусством, каким он нам известен по произведениям Эсхила, Софокла, Еврипида, Аристофана). Так, Василий Кесарийский, обращаясь к христианам, пишет, что в современном ему мире существует "разница в наполнении слуха благодетельными и безнравственными мелодиями. И поскольку ныне господствует последний тип, вы должны иметь с ним меньше дела..." (Увещевание к юношам о том, как лучше воспользоваться сочинениями языческих авторов, 7). Признание того, что господствует плохая музыка ("последний тип"), соответствует всему тому, что сейчас известно о музыке той эпохи.

Следовательно, вместе с деградацией общества, с угасанием его нравственных устоев снижаются духовные потребности, мельчают вкусы и наступает время, когда от музыки ожидают удовлетворения лишь самых примитивных, а порой и низменных запросов.

Долой предметы нечестивых обрядов!

Главной заботой апостолов, христианских проповедников и отцов церкви стало стремление всеми силами уберечь свою паству от тлетворного, разлагающего влияния языческого порока, а вместе с тем и от языческой музыки. Как можно судить по источникам, это влияние было слишком велико, ибо низкопробные песенки оказались очень популярными. Их распространению не могли помешать никакие преграды. Несмотря на всяческие запреты (см. далее), они проникали даже в христианские общины и становились достоянием не только взрослых, но и детей. Иоанн Златоуст, обращаясь к христианам, с ужасом констатирует: "Ныне ваши дети избирают сатанинские песни и танцы, будто бы они повара, поставщики провизии и хоревты [то есть участники театральных хоров]..." (На [послание] к Колоссянам. Беседа IX 2). Не противостоять такому тлетворному влиянию церковь не могла.

Борьба шла по нескольким направлениям. Прежде всего, христианам необходимо было постоянно напоминать, что языческая музыка неотделима от языческого культа. Общение с ней равносильно участию в языческих обрядах, а для истинного христианина поклонение идолам недопустимо. "Апостольские постановления" утверждали: "...христианин... не должен петь языческой песни, ни непристойной песни, поскольку в той песне он должен будет упомянуть демонические имена идолов и вместо Святого Духа в него войдет злой дух" (V 10, 2).

Особенно часто христианские писатели выступают против музыкальных инструментов. Для них авлос и тибия, кифара и лира являются олицетворением ритуала языческого богослужения, а потому — омерзительными предметами. Например, латинский автор Юлий Фирмик Матерн (умер после 360 г.), описывая, как языческие жрецы богини воздуха пророчествуют под аккомпанемент тибии, пишет, что жрицы, "наполненные музыкой тибий, призывают свою богиню для того, чтобы... они могли якобы предсказать будущее глупым людям" (Об ошибке нечестивых обрядов IV 2). В сознании автора звучание тибий неразрывно связано и с обликом языческих жриц, и с их нечестивым обрядом.

Неистовый Тертуллиан среди многих риторических вопросов задает своим читателям такой: "...когда играет женственный тибист, то разве придет кому-нибудь на память псалом?" (О зрелищах 25, 3). Само собой разумеется, что автор подразумевал только отрицательный ответ, и никакой другой. Музыка тибий не только противопоставляется псалму, но и толкуется как средство, уводящее человека прочь от духовной музыки.

Во всех культурах известна практика, когда напев песнопения исполняется инструментом. Инструментальное освоение песни — прежде всего показатель ее популярности. Несомненно, что и в первые пять столетий христианской эры некоторые псалмы были особенно распространены. Так вот, было бы крайне любопытно узнать, привлекали ли они внимание инструменталистов и как на это реагировали наиболее рьяные противники инструментов из христианской элиты. Ведь в подобных случаях "языческий" инструмент выступал бы как средство воспроизведения христианского песнопения. Однако, к сожалению, подобных свидетельств не удалось обнаружить.

В патристической литературе тибия, авлос и другие инструменты нередко ассоциируются с дьяволом. Для современников в этом не было ничего странного: согласно принятым нормам мышления, то, что вводило от псалма, обязательно приводило к дьяволу. А как мы видели, Юлий Матерн, выражая мнение определенных христианских кругов, считал, что именно инструменты отвлекают людей от псалмов. Значит, инструменты — сподвижники дьявола, причем их "дьявольская суть" проявляется в разных ипостасях.

Так, например, епископ Саламина Епифаний (ок. 315—403 гг.) в своем сочинении "Панарион" (Πανόριον буквально: "домашняя аптечка"), призванном "излечить" людей от ересей, пишет, что и сам авлос, и авлет — это воплощение дьявола: "Действительно, сам авлос — подражание змее, посредством которой дьявол говорил с Евой и обманул [ее]... А понаблюдай за типом, который играет на авлосе, [и увидишь] кого он изображает с этим инструментом. Исполнитель отбрасывает голову назад, затем изгибается вперед; он наклоняется вправо, потом таким же образом влево. Дьявол использовал те же телодвижения... чиня направо и налево гибель тем, кто очарован его вероломством как обманчивыми звуками музыкального инструмента" (Панарион 25, 4). Движения авлета во время игры обязательно должны напомнить христианину змееподобный облик дьявола, пробудить его бдительность и оградить от порочного воздействия, которое оказывают на человека звуки музыкального инструмента.

Иоанн Златоуст идет еще дальше. Не только авлос, но и все инструменты и даже песни, поющиеся в их сопровождении, кажутся ему порождением демонов: "...песни, сопровождаемые пектидой, — не что иное, как [песни] демонов" (На [послание] к Колоссянам. Беседа I 5). Римлянин Новациан, замученный во время гонений Валериана (257 или 258 гг.), был убежден, что "греческие соревнования в поэзии, игре на кифаре, в пении и авлетике имеют своими покровителями различных демонов" (О зрелищах IV 5). Получается, что демонической является не только языческая культовая музыка, но и вообще все, что так или иначе связано с языческой культурой.

В самом начале казалось, что, несмотря на многовековое распространение языческой религиозной и бытовой музыки, христианство быстро справится с этим наследием прошлого. Приверженцы новой веры были убеждены, что на их стороне истина и Бог, а перед силой этих двух факторов все должно капитулировать. Поэтому один из неизвестных авторов "Пророчества Сивиллы" даже нарисовал столь желаемую для христианских проповедников картину, в которой уже полностью отсутствует все, что связано с ненавистными инструментами, этими безбожными аксессуарами языческих культов:

Тимпан не звучит, и [не слышно] кимвалов,
И многопросверленного авлоса с его взбешенным голосом,
И сиринги, имеющей облик изогнутой змеи,
И трубы — варварски звучащего глашатая войны;
Нет больше здесь пьяниц на необузданных пирушках или
плясках
И нечистого изобретения звука кифары.

(Пророчества Сивиллы VIII, 114—121)

Но эта идиллическая картина — не более чем иллюзия. Слишком рано хоронили языческую музыку. Еще долго христианству придется бороться против нее, просочившейся буквально во все сферы частной и общественной жизни.

Основной удар новой религии был направлен против тех, кто играл на инструментах. Такая тактика, по мнению христианских стратегов, должна была дать положительные результаты. Ведь сами по себе инструменты — "бездушные вещи". Они оживают только в руках людей. Не будь музыкантов, инструменты оказались бы бесполезны и неопасны. Поэтому церковь делала все возможное и невозможное, чтобы оградить верующих от контактов с музыкантами. Вспомним, как ревностно она следила за тем, чтобы музыканты не посещали церковь. Так как наибольшую привлекательность для простого люда приобрел театр, то задача состояла в том, чтобы дискредитировать тех, кто подвизается на сцене. А в те времена невозможно было дифференцировать "комедиантов" на актеров, танцоров, певцов и музыкантов. Почти все они умели петь, танцевать и играть на каком-либо музыкальном инструменте. Таково было требование профессии.

Но театр — это лишь один из объектов сокрушительной критики. Другой, столь же важный, — пиры и всяческие попойки, где музыка занимала большое место. Известно, что застольная музыка имеет давнюю историю, уходящую своими корнями в бесконечно далекую древность. Подобная музыка была неодинаковой у различных народов. Более того, даже в одной и той же местности специфика музыки застолья зависела и от материального достатка хозяина, и от уровня культуры его и его гостей. Очевидно, что пиры нередко превращались в апогей пьянства и разврата, сопровождаемый музыкой. Именно таким было представление многих христиан о пирах, что очень точно обрисовал Гауденций из Брешии (умер после 406 г.), когда характеризовал "постыдные пиры, где змеинные движения распутных женщин побуждают к недозволенному желанию, где звучат лира и тибия и где всяческие музыканты шумят среди кимвалов и танцоров" (Беседа 8). Поэтому борьба христиан с пьянством и развратом не могла не коснуться и музыки: слишком крепко она была связана с пороками и слишком часто сопутствовала им. Из-за этого нередко даже сам инструмент ассоциировался с попойкой: "Попойка, мой дорогой друг, — это возбуждающий авлос, который вместе с длительным воздействием воскрешает чувственность и превращает пир в позорный театр, который околдовывает гостей при помощи кимвал и других инструментов обмана". Так писал Исидор Пелусиот (Послания I 456), игумен одного из монастырей, расположенных в восточной части устья Нила, живший на рубеже IV и V веков.

Знакомясь с такими страницами, мы часто наталкиваемся на уже неоднократно встречавшийся аргумент, согласно которому пир с му-

зыккой — порождение дьявола. Даже свадьба, являющаяся обязательным атрибутом бракосочетания, — причем бракосочетания, освященного церковью, — и та может стать объектом критики. Иоанн Златоуст в одном своем сочинении пишет о том, что в свадьбах, на которых звучит инструментальная музыка, "много дьявольской пышности — кимвалы, авлосы и песни, полные блуда и прелюбодеяния" (На "Деяния Апостолов". Беседа XLII 3), а в другом он сожалеет, что на свадьбах "вводят танец, кимвалы, авлосы, постыдные слова и песни, опьянение и обжорство и много другого дьявольского вздора" (На 1 [послание] к Коринфянам. Беседа XII 5).

Для того чтобы глубже понять отношение проповедников христианства к застольной музыке, необходимо ознакомиться с одним весьма талантливым текстом, который в рукописях приписывается Василию Кесарийскому, хотя большинство исследователей отрицают его принадлежность главе каппадокийского кружка. В нем яркое и образное описание музыки, звучащей на пирах, передано через ощущения человека, который сам на себе испытал опасность, подстерегающую верующего христианина в водовороте сладострастия и чувственности, где музыка и блуд неразделимы. Размышления и переживания автора послужили поводом для теоретического обоснования ненужности музыкального искусства в человеческой жизни. Никакой, даже самый подробный пересказ этого фрагмента не в состоянии передать все его особенности, насыщенность и писательское мастерство автора. Поэтому я позволю себе привести его полностью, несмотря на значительные размеры.

"Вы помещаете на высокий пьедестал лиру, украшенную золотом и слоновой костью, будто она статуя или дьявольский идол, и некую жалкую женщину, обученную держать свои руки не на веретене, а... обученную вами протягивать их к лире. Возможно, вы платите ей жалованье или, быть может, передаете ее какой-нибудь своднице, которая, исчерпав распутную возможность собственного тела, руководит молодой женщиной как учитель подобных деяний. Из-за нее в судный день вы подвергнетесь двойному наказанию, так как вы аморальны сами и так как вы отвратили эту бедную душу от Бога посредством дурного учения. Итак, она стоит с лирой и кладет свои руки на струны, с обнаженными руками и бесстыдным выражением. [И] тогда преображается весь пир, ибо все глаза устремлены к ней и все уши — к ее бряцанию; гул толпы замирает, так как утихает смех и шум неприличного разговора. Все в доме замолкают, очарованные сладострастной песней... Какое грустное зрелище для трезвых глаз, что женщина не тклет, а играет на лире... Значит, среди искусств, которые необходимы для жизни [и] чей результат мы ясно видим, [находится] плотничье дело, [создающее] стул, архитектура — дом, кораблестроение — лодку, ткачество — плащ, кузнечное дело — клинок. Среди же искусств бесполезных — игра на

кифаре, танец, игра на авлосе и все другие [искусства], чьи плоды исчезают, когда прекращается [их] деятельность" (Псевдо-Василий. Комментарий к Исае V 158).

Итак, музыка не нужна, ибо, когда музыкант перестает играть, а певец — петь, ничего не остается. Вряд ли в этом утверждении следует искать логику и рассматривать его как научную аргументацию. Христиане прекрасно знали особенности воздействия музыки на человека и отлично понимали, что даже после того, как замолкают ее звуки, она продолжает оказывать свое влияние. Хорошее же оно или плохое — зависит от многих других обстоятельств, и это совершенно иной вопрос. Однако чего не скажешь в пылу противостояния "языческим пережиткам!" Если речь идет о борьбе за паству, то иногда приходится жертвовать логикой, а иногда утрировать явления и преувеличивать их результат. Главное — достигнуть поставленной цели, а уж потом все станет на свои места.

Возможно, таков был ход рассуждений того же Псевдо-Василия и других христианских проповедников. Их можно понять: борьба шла за нравственное и духовное здоровье людей, против пьянства и разврата. При этом нужно отдавать себе полный отчет в том, что пиры и попойки, о которых писали отцы церкви, не могли сопровождаться достойной музыкой. Факты показывают, что низменные инстинкты всегда возбуждались низменной музыкой. Так происходит и в наше время, да и в описываемую эпоху не могло быть иначе. Значит, борьба церкви с застольной музыкой являлась также — и на это нужно обратить особое внимание — стремлением оградить христиан от влияния низкопробной музыки. Отрицание такой музыки полностью соответствовало главной задаче — утверждению духовного здоровья христианских общин.

Здесь же нужно напомнить, что часто встречающееся в патристической литературе отождествление актеров и музыкантов с развратниками и блудницами не является каким-либо недоразумением, искажением или преувеличением. Свидетельства говорят о том, что именно в актерской среде нравственные устои либо находились на самом низком уровне, либо вообще отсутствовали. Это было следствием многих причин: и социальных условий жизни, и особенностей контактов между актером-музыкантом и обществом. Даже вне театра музыканты, работавшие в тавернах и притонах, приглашавшиеся за плату на пиры, всегда зависели от прихоти плативших деньги богачей. Последние же часто напивались до потери человеческого облика, после чего во всей полноте проявляли свои низменные наклонности. Поэтому повсюду было хорошо известно, что мужчины и женщины из актерской среды очень далеки от соблюдения целомудрия. Фрагмент из текста Афиней отражает общеантичные представления на этот счет: "...Мнесина была авлетисткой, Пофина была

авлетисткой, а Миртия была одной из самых известных и доступных актеров" (XIII 576с—577с).

Для Григория Назианзина желание услышать инструментальную музыку моментально ассоциируется с чувственностью и сладострастием:

Желаешь ли ты бряцания барбитонов
И того, что оно возбуждает?
Хочешь ли ты призывных голосов
Женственно двигающихся прелестных отроков
И непристойных изгибов нагих девушек?

(Песни II, I, LXXXVIII: Анакреонтическая песнь для моей души 87—92).

Совершенно очевидно, что такое поэтическое видение основывается на бытовавших представлениях, сформировавшихся под воздействием конкретных жизненных реалий.

Ученик Иустина Татиан также не сомневается, что люди, постоянно занимающиеся игрой на инструментах и пением, — развратники. Даже древнюю Сафо он может представить себе только как развратницу. Ей он противопоставляет скромность христианских женщин: "И эта непристойная Сафо, томящаяся от любви женщина, воспевает лишь собственную безнравственность, тогда как все наши женщины целомудренны, а девушки за своими прялками воспевают божественное более искренне чем эта ваша девица" (Речь против греков 33). Такие слова полностью отвечают строгому духу ригоризма, характерного для Татиана, который заставил его свернуть с дороги ортодоксального христианства и основать свою собственную секту.

Но аналогичной точки зрения придерживались не только столь суровые ригористы. Например, автор рубежа III—IV веков Арнобий, в мышлении которого смешались и христианские и языческие представления (так как он был крещен уже в зрелом возрасте), связывает танец, пение и игру на инструментах с половой распущенностью (Против язычников II 95). В том же смысле высказывается и Иоанн Златоуст, когда утверждает, что "тот, кто приводит на пиры актеров, танцоров и блудниц, тот призывает туда демонов и дьяволов..." (На псалом XLI 2).

Все это — отражение жизни, и не следует здесь искать проявлений ханжества и лицемерия.

Мы видим, что картины, рисовавшиеся в сочинениях и проповедях отцов церкви, должны были вызвать отвращение и к пирам с музыкой, и к театрам, и к непристойным уличным песенкам, и, в конечном счете, даже к самим музыкантам. Каждому христианину постоянно внушалось, что музыкант — носитель порока, дьяволь-

ских козней, демонических происков и идолопоклонства. Не мудрено, что после такой обработки отношение к музыкантам было пренебрежительным, презрительным, а порой и просто враждебным.

И все же этого было слишком мало, ведь предстояло переломить многовековые обычаи. Известно, что убеждение повышает свою плодотворность в союзе с запретами. Поэтому церковь сформулировала целую серию запретов, которые излагались как в официальных документах, так и в сочинениях и проповедях отцов церкви.

Так, 53-й канон Лаодикийского Собора провозглашает, что никто из христиан не должен танцевать на свадьбах:

"Христиане, посещающие свадьбы, не должны скакать и танцевать, а почтительно вкушать от завтрака или обеда, как подобает христианам".

Еще более строгие запреты адресуются лицам духовного звания. Согласно 24-му канону того же Лаодикийского Собора, никто из них не может посещать таверны:

"Священнические чины от пресвитеров до диаконов и, в свою очередь, те, [кто принадлежит] церковному сану [вплоть] до гиподиаконов, чтецов, певчих, изгонителей бесов, служителей и аскетов, не должны входить в таверну".

А в 54-м каноне изложено еще более строгое правило:

"Священники или духовные лица любого звания не должны взирать на зрелища, [имеющие место] на свадьбах и пирах, а должны подняться и уйти оттуда до прихода музыкантов".

Особый интерес представляет 74-й канон Василия. В нем идет речь о чтеце, который осмелился обучаться игре на кифаре. Мы уже выяснили (см. беседу "Песнопения над пустыней"), что до официального введения должности певчего (псалта или кантора) его функции нередко выполнял чтец, имевший голос, музыкальные данные и знавший соответствующий репертуар. Вполне естественно, что среди таких чтецов могло быть немало искренних любителей музыки. И нет ничего удивительного в том, что эти люди нередко тянулись к инструментам — конечно, не к таким "грубым" и "идолопоклонническим", как авлос и тибия, а к более "благородным" — кифаре или лире. Те из них, кто умел играть, вопреки всем запретам на "общение" с инструментами музицировали в домашнем кругу и, возможно, даже пели псалмы в сопровождении этих струнных инстру-

ментов. Ради успокоения своей религиозной совести они могли найти массу оправданий. Те же, кто не умел играть, стремился научиться. Так вот, согласно упомянутому канону Василия, если чтец начнет учиться играть на кифаре, то он подлежит наказанию:

"Если он не возвращается к ней [то есть к кифаре], то будет наказываться в течение семи недель. Если же он упорствует в этом, то должен быть отстранен и изгнан из церкви".

Хотя мы не знаем точно, какое наказание полагалось за такой поступок, нетрудно догадаться, что оно было не из легких, поскольку повторное нарушение запрета вело к изгнанию из церкви.

Совершенно очевидно, что такой канон не мог возникнуть в результате одного-двух случаев. Как видно, среди чтецов стала распространяться тяга к музицированию, и нужно было положить ей конец.

Наряду с подобными запретами существовал целый набор наставлений и рекомендаций, с которыми христианин мог ознакомиться, слушая проповеди или читая соответствующую литературу. Наиболее пространное наставление можно найти у Климента Александрийского: «Пусть из нашего родного хора удалятся вожделение, опьянение и неразумные страсти... распущенные движения авлосов, псалтерионов, хоров, танцев, египетских трещоток и других подобных игрушек, становящихся совершенно непристойными и странными, особенно в соединении с ударяемыми кимвалами и тимпанами и в сопровождении шумных инструментов обмана. Такой пир становится, [как] представляется мне, не чем иным, как театром пьянства... Пусть сиринга будет отдана пастухам, а авлос — суеверным людям, которые одержимы идолопоклонничеством. Истинно, эти инструменты должны быть изгнаны с трезвого пира; они менее подобают людям, чем зверям в звериноподобной части человечества. Ибо нам рассказывали, что, когда охотники подкрадываются [к дичи], то они завлекают оленей сирингой и с помощью ее мелодии ведут их в западню. Когда же кобылы сходятся с жеребцами, то на авлосе играют нечто вроде свадебной песни; музыканты называли ее „гипоторон“» (Наставник II 4).

Итак, долой с христианской трапезы пьянство и страсти! Долой любые музыкальные инструменты: авлосы, сиринги, трещотки, кимвалы и тимпаны!

Особый интерес представляет заключительный раздел приведенного фрагмента, где излагаются причины, на основании которых не следует допускать инструменты в христианские общины: древний обычай их использования во время охоты и при случке лошадей. Нетрудно понять, что такой "аргумент" столь же малоубедителен, как и процитированное выше утверждение Псевдо-Василия о бессмысленности инструментальной музыки, так как после ее исполне-

ния якобы исчезают ее "плоды". Чтобы продемонстрировать примитивность инструментов, Климент Александрийский выбрал их разновидности с крайне ограниченными музыкально-техническими возможностями, которые именно поэтому использовались большей частью не в музыкальном быту (хотя нельзя забывать, что на пастбищах на таких инструментах игралась музыка и для людей). Однако инструментальный арсенал тех времен имел уже достаточно развитые формы. "Доказательство" Климента Александрийского — также издержки азарта борьбы с язычеством.

Возвращаясь к тем наставлениям, которые распространялись среди христиан для того, чтобы противостоять языческой музыке, нужно упомянуть несколько рекомендаций, предложенных Иеронимом. Давая совет вдове Фурии, он призывает ее избегать музыкантов: "Пусть певец будет изгнан, как отравя; прогони из своего дома кифаристок и сирен-арфисток..." (Послание LIV: К Фурии о сохранении вдовства, 13). В письме, адресованном Лете и посвященном воспитанию ее дочери Павлы, он категорически требует: "Пусть она будет глуха к музыкальным инструментам; пусть не знает она, почему созданы тибия, лира и кифара" (Послание CVII: К Лете о наставлении дочери, 8).

За столетие до Иеронима такой же совет всем христианам дал Новациан. Правда, его наставление более интересно, так как в нем присутствует попытка пусть критического, но все же описания собственного впечатления от звучания музыкальных инструментов: "Один [музыкант] подражает хриплому, воинственному скрежету трубы, другой затакивает свое дыхание в тибию, дабы управлять ее скорбными звуками. Следующий конкурирует с танцем и звучным голосом человека, играя на отверстиях тибии своим дыханием, с усилием поднимаемым изнутри к верхним областям его тела, останавливая звук и задерживая его, затем изливая его в воздух, пропуская его через некоторые отверстия, затем разбивая его на фразы, он, неблагодарный к Творцу, давшему ему язык, стремится говорить своими пальцами. Но зачем говорить о бесполезных делах комедии? Зачем — о тех великих пустословиях трагического голоса? Зачем — о шумно вибрирующих струнах? Даже если бы эти вещи не были посвящены идолам, верующим христианам не следовало бы посещать и наблюдать их, ибо даже если в них и не было бы ничего преступного, они заключают в себе крайнюю никчемность, едва ли подходящую верующим". Его вывод совершенно ясен: если бы даже инструментальная музыка не использовалась в языческих культах, то и тогда она не представляла бы собой ничего достойного внимания, так как "никчемна" сама по себе.

С таким заключением внутренне должны были согласиться все те, кто стоял на страже духовного здоровья христиан. К этому их

обязывала не только борьба с идолопоклонством, но и забота о том, чтобы низкопробная музыка умирающего язычества и растленной Римской империи не распространилась в христианской среде.

Труба судьбы

В пылу противостояния, отрицая вообще любую инструментальную музыку, христианские иерархи волей-неволей вступали в противоречие с боговдохновенным Ветхим Заветом, с тем признанным утверждением, что вся история человечества, изложенная в Библии, является непрерывным и неукоснительным исполнением предсказания Святого Духа. Ведь в той Священной Истории было отведено место и музыкальным инструментам и инструментальной музыке.

Разве Давид не играл на кинноре, чтобы излечить Саула (1 Царств 16, 23)? Разве Давид и все сыны Израилевы не "играли пред Господом на всяких музыкальных инструментах", когда переносили ковчег завета (2 Царств 6, 5)? Разве ковчег завета не устанавливался в храме "при звуке шофара, труб и кимвалов", когда играли "на наблах и киннорах" (1 Паралипоменон 15, 28)? Разве "под руководством отца своего" не пели дети Емана "в доме Господнем с кимвалами, наблами и киннорами" (1 Паралипоменон 25, 6)? Разве во время богослужения не стояли в храме "левиты с музыкальными инструментами Господа, которые сделал царь Давид для прославления Господа...", и разве священники не трубили тогда в трубы (2 Паралипоменон 7, 6)? А разве при воцарении царя Иоаса во всенародном веселии не участвовали трубачи и "певцы с музыкальными инструментами" (2 Паралипоменон 23, 13)? Разве при обновлении храма после бесчинств Ахаза не было "пения Господу, при звуке труб и инструментов Давида..." (2 Паралипоменон 29, 27)?

А как быть с призывами знаменитых псалмов, отражающих жизнь библейских времен и вошедших в плоть и кровь христиан: "Хвалите Его со звуком трубным, хвалите Его на псалтири и кифаре. Хвалите Его с тимпаном и хором, хвалите Его на струнах и инструментах. Хвалите Его на звучных кимвалах, хвалите Его на кимвалах громогласных" (Псалом 150, 3—5; см. также Псалом 149, 3); "Боже! новую песнь воспою Тебе, на десятиструнной псалтири воспою Тебе" (Псалом 143, 9); "Славьте Господа на кифаре, пойте Ему на десятиструнной псалтири" (Псалом 32, 2); "...и на кифаре буду славить Тебя, Боже, Боже мой!" (Псалом 42, 4)?

Всего этого невозможно было не учитывать, ибо тогда игнорировалась бы Священная История. Но в то же время нельзя было ослаблять борьбу с низкопробной инструментальной музыкой, рас-

пространившейся повсюду. Возникла сложная ситуация: с одной стороны, важность инструментальной музыки в религии и древней жизни богоизбранного народа, а с другой — стремление во что бы то ни стало изгнать ее из обихода христиан. В этой сложной ситуации стали появляться отдельные толкования "инструментальных отрывков" Библии, призванные хоть как-то согласовать тогдашнюю непримиримую позицию по отношению к инструментальной музыке и ветхозаветные свидетельства. Насколько они были удачны и основательны, пусть судит сам читатель.

Климент Александрийский предложил трактовку, согласно которой царь и кифарист Давид посредством своей музыки "побуждал людей к [осознанию] истины и отвращал их от идолопоклонства; в самом деле, он был столь далек от прославления демонов, что его музыка даже обратила их в бегство, когда простым пением он исцелил Саула, который был мучим ими" (Увещание I 5, 6—7). Здесь нетрудно обнаружить маленькую, еле заметную хитрость, благодаря которой столь "неудобное" для всех инструментальное искусство Давида просто исключается и знаменитая история с излечением Саула выглядит совершенно в ином свете. Для этого Клименту Александрийскому нужно было лишь сказать, что Давид исцелял Саула не игрой на инструменте, а пением. Но в Библии ясно и неоднократно указывается, что основным "лекарством" для больного Саула была музыка, исполняемая на кинноре. Остается загадкой, каким образом сам Климент Александрийский совмещал преклонение перед боговдохновенным текстом со столь явным отступлением от него.

Неоднократно к этой нелегкой для христианских проповедников проблеме обращался и Иоанн Златоуст. Один раз он высказался в том смысле, что точно так же, как Господь "позволил [евреям] жертвы, Он разрешил и инструменты, делая уступку их слабости" (На псалом CXLIX 2). Второй же раз он связывал активное использование инструментов в древнееврейской жизни с ленью и легкомыслием людей: "Следовательно, Он позволил [евреям] инструменты по такой причине... зная их безрассудство, лень и легкомысленность, Бог пожелал возвысить их с помощью такой уловки, сочетая благозвучие мелодии с усилием по сосредоточению внимания" (На псалом CL). Другими словами, в обоих случаях позиция автора такова: древние евреи пели религиозные песнопения в сопровождении музыкальных инструментов потому, что Бог хотел посредством мелодии превозмочь недостатки людей и приобщить их к смыслу тех слов, которые они пели. Как мы знаем, такое объяснение было принято в первые столетия христианской эры не только Иоанном Златоустом, и к тому же для толкования роли музыки не только в культе древних евреев, но и в религии христиан.

Однако Иоанн Златоуст не ограничился такой трактовкой. Комментируя свадьбу Иакова и Лии (На главу XXIX Бытия. Беседа LVI 1), он пишет: "Разве ты не видишь, с каким достоинством праздновались свадьбы в древности?.. Были ли там авлосы? Были ли кимвалы или дьявольские танцы?" Ставя эти вопросы и призывая тем самым своих слушателей и читателей дать отрицательный ответ, автор, возможно, полагал, что он выдвинул новое доказательство против применения инструментов в танце. Удобство такого аргумента заключается в том, что его невозможно ни отвергнуть, ни принять. Дело в том, что в соответствующем стихе Библии (Бытие 29, 22) сообщается только о том, что отец Лии "Лаван созвал всех людей того места и сделал пир". Какой же это был пир, звучала ли на нем музыка и какая музыка — остается только догадываться.

Не менее любопытна и трактовка библейских "инструментальных событий", изложенная Новацианом: "То, что Давид руководил танцем перед Богом, не является оправданием для верующих христиан, чтобы сидеть в театре, ибо он не искривлял своих конечностей в непристойных жестах... Набласы, кинноры, тибии, тимпаны играли для Бога, а не для идола... [Ныне же] хитростью дьявола священные вещи превратились в недозволенные" (О зрелищах III 2—3). Значит, если танец лишен неприличных движений и непристойных жестов, то он допустим. Если инструменты играют во славу Бога, а не для языческого культа, то инструментальная музыка не несет в себе никакого порока. Как бы ни относиться к такому заявлению, нужно признать, что в нем откровенно высказано то, о чем многие только думали или догадывались, но не говорили вслух.

Однако, несмотря на все усилия, подобные трактовки не могли достаточно убедительно объяснить, почему в ветхозаветные времена музыкальные инструменты и инструментальная музыка не несли в себе ничего предосудительного, а начиная с новозаветного периода стали олицетворять все самое низменное и непристойное. Такое противоречие следовало ликвидировать, так как нарушались естественные связи древнего с новым, прошлого с настоящим. Поиски решения этой сложнейшей проблемы ни на минуту не приостанавливались, ибо любые комментарии и проповеди, если они не хотели превратиться в схоластику (в худшем смысле) и оказаться совершенно оторванными от жизни, должны были выдвигать приемлемые объяснения.

Тогда возникла спасительная идея. Скорее всего, она появилась не сразу, не внезапно, а стала результатом некоторого естественного процесса, начавшегося еще в Древнем Израиле, продолженного христианскими апостолами и в дальнейшем подхваченного отцами церкви. Чтобы понять истоки этой мысли и причины ее последующего распространения, нам нужно обратиться к ипостаси того библейского инструмента, который в переводах Ветхого Завета име-

нуется трубой (если в беседе "Задолго до евангелистов" приводились различные еврейские наименования для конкретных разновидностей трубы, то сейчас нас больше будет интересовать сам образ этого инструмента — каким он запечатлелся в Ветхом Завете).

Вспомним, что труба участвовала в иудейских богослужениях не столько как музыкальный инструмент, сколько в качестве особого атрибута священника, признака его священнического сана и вспомогательной, но обязательной детали обрядового действия. Конечно, во времена глубокой архаики и добиблейской дикости труба являлась обязательным музыкальным участником религиозных ритуалов. Но впоследствии, с развитием культуры и музыкальных традиций человеческого общества, она "потеряла" свои музыкальные качества, так как возникли инструменты, больше отвечавшие музыкальным запросам.

Дело в том, что все трубы, использовавшиеся в древнем мире, обладали резким и очень неприятным звуком. Их применение одновременно с пением представляется сейчас чем-то варварским и несуразным, так как поистине дикая, ничем не облагороженная, открыто-гнусавая окраска их звука с визгливым и пронзительным дребезжанием немыслима в сочетании с многокрасочными тембрами человеческих голосов.

Поллукс — единственный из древних авторов, который оставил нам более или менее конкретные данные о характере звучания трубы (Ономастикон IV 85—89). Будучи уроженцем Египта (его родина — город Навкратис), а затем долго прожив в Афинах, он в своих "показаниях" засвидетельствовал характерные особенности трубы, распространенной в Средиземноморье. Вот, например, какие эпитеты он предлагает для описания звука трубы (σάλλιξ): "жужжащий, шумящий, грохочущий, громкий, мощный, сильный, суровый, величавый, неистовый, страшный, плотный, массивный, жестокий, необузданный, ужасный, вносящий смятение, боевой, воинственный". Такой перечень прилагательных создает достаточно определенное представление об особенностях тембра. Поэтому естественным было стремление соединить пение с инструментами иного звучания.

К тому же звук трубы обладал такой мощью, что никакая хорватая масса не в состоянии была состязаться в громкости даже с одним инструментом. Это все равно что сочетать пение с грубыми звуками, издаваемыми каким-то работающим механизмом. Тот же Поллукс (там же) пишет о трубе как об инструменте, "лишенном приятности", и рассказывает такой случай.

Однажды некий актер Гермон решил участвовать в соревнованиях. Вытянув соответствующий жребий, определивший, за кем он будет выступать в соревновании, Гермон, чтобы не терять напрасно времени в ожидании своей очереди, отправился в театр "поупражнять голос". Получилось так, что те, кто должен был выступать

до него, не явились, и глашатай вызвал Гермона. Но так как даже звучный и сильный голос глашатая не мог достичь театра, Гермон его не слышал и не явился на соревнования. По словам Поллукса, именно после этого инцидента было установлено, что "соревнующиеся вызываются трубой, [и теперь для этой цели] специально выставляется трубач, покрывающий [звучащей] трубой до 50 стадиев". Стадий равняется почти 185 метрам. Следовательно, звук трубы разносился чуть ли не на километр вокруг. Поллукс сообщает также, что, когда некий Геродор Мегарец играл на трубе, "к нему было нелегко подойти тем, кто пугался громадной силы звучания..."

Все это говорит о том, что с развитием цивилизации труба как настоящий музыкальный инструмент уже не годилась. Кроме того, ее музыкально-интонационные возможности были до предела ограниченными: на ней извлекались лишь звуки, соответствующие первым обертонам так называемого натурального звукоряда, что могло удовлетворить только самые примитивные музыкальные потребности.

Не случайно в Древнем Израиле труба использовалась больше всего в тех областях культа и общественной жизни, где могли пригодиться ее немusикальные свойства. Сам Господь дал указание Моисею приобрести трубы "для созывания общества и для снятия станов" (Числа 10, 2). Давая евреям законы, Бог повелел трубить в праздничные дни: во время праздника труб, совершавшегося в первый день седьмого месяца (Левит 23, 24), в день очищения (там же, 25, 9), в новолуние (Псалом 80, 4) и т. д. Господь также приказал: "...когда надобно собрать собрание, трубите, но не тревогу" (Числа 10, 7). Все повеления Господа выполнялись евреями.

Когда пророк Исаия предсказывал сбор Ираиля, он не мыслил его без трубы: "...вострубит великая труба, и придут затерявшиеся в Ассирийской земле и изгнанные в землю Египетскую..." (Исаия 27, 13). Таким же образом представлял всенародный сбор и пророк Иеремия: "...трубите трубою по земле; взывайте громко и говорите: соберитесь, и пойдем в укрепленные города" (Иеремия 4, 5). Пророк Иоиль следовал тому же обычаю: "Вострубите трубою на Сионе, назначьте пост и объявите торжественное собрание" (Иоиль 2, 15).

Конечно, трубы постоянно использовались в военном деле, и не только в лагерной жизни или при передвижении войск, но и во время сражений. Звук этого инструмента был в состоянии "перекрыть" многоголосный рев битвы — адскую симфонию, создающуюся из крика сражающихся, стонов раненых, ржания и топота лошадей, стука оружия. Поэтому полководцы с успехом использовали трубу для подачи сигналов. При штурме Иерихона воины Иисуса Навина шесть дней обходили не сдававшийся город с ковчегом и трубами. На седьмой день его атака началась с грозных звучаний труб, и под те же звуки рухнули стены города (Иисус Навин 6, 4—20). Трубы

подбадривали воинов Гедсона в сражении с мадианитянами и навели страх на врагов (Судей 7, 16—22). Свою победу над отрядом филистимлян царь Саул провозгласил трубой (1 Царств 13, 3).

Но в Ветхом Завете труба зачастую используется и в наиболее драматические моменты жизни еврейского народа. Так, она становится важным элементом грандиозной вселенской мистерии, которая разыгрывается на горе Синай, когда Бог обращается к своему народу. Вспомним, что великий и всемогущий Яхве появляется там перед Моисеем одновременно с громогласным звуком трубы. Этот знаменательный день в истории еврейского народа начался также с трубного зова: "...при наступлении утра, были громы, и молнии, и густое облако над горою, и трубный звук весьма сильный" (Исход 19, 16). Он стал неким звуковым прологом, знаменующим начало великого события. От трубного звука встрепенулся весь народ, уже ожидавший явления Бога. Моисей вывел людей из стана и подвел к Синайской горе. Она покрылась густым слоем тумана, вся дымилась и содрагалась подобно огромному действующему вулкану. Наконец величественно-драматическую тишину прорезал сильный звук трубы. Затем "звук трубный становился сильнее и сильнее" (Там же, 19, 19). И после этого началась знаменитая беседа Бога с Моисеем.

С тех пор в сознании народа явления Господа, важнейшие пророчества или вещие слова либо сопровождалась трубным звуком, либо воплощались в нем: "Восшел Бог при восклицаниях, Господь при звуке трубном" (Псалом 46, 6). Бог возвещает Исаие, чтобы он предрекал евреям столь же внушительно и убедительно, как труба: "Взывай громко, не удерживайся; возвысь голос твой, подобно трубе, и укажи народу Моему на беззакония его, и дому Иаковлеву — на грехи его" (Исаия 58, 1).

Предсказание о "дне Господа" также подкрепляется звуком трубы, который придает предсказанию весомость и важность, сообщая ему оттенок трагизма: "Трубите трубою на Сионе и бейте тревогу на святой горе Моей; да трепещут все жители земли, ибо наступает день Господен..." (Иоиль 2, 1).

И уж, конечно, явление Саваофа должно было быть возвещено звуком вселенской трубы: "И явится над нами Господь, и как молния вылетит стрела Его, и возгремит Господь Бог трубою..." (Захария 9, 14).

Так в сознании многих поколений иудеев формировался образ трубы, неразрывно связанный с деяниями Бога, с драматическими событиями истории, с вещими предсказаниями пророков. Постепенно труба и издаваемый ею звук превратились в некий символ. Этот звук заставлял оставить все мелкие житейские заботы, прекратить повседневные хлопоты и приготовиться внимать важному сообщению, ибо всегда оповещение, сопровождаемое трубным звуком, знаменовало серьезные изменения в судьбе людей.

Такая ипостась трубы естественно была перенята и христианами, воспитанными на Ветхом Завете. Поэтому когда Христос пророчествовал на горе Елеонской и предрекал новое пришествие Сына Человеческого, то он не мог обойтись без упоминания "Ангелов Своих с трубою громогласною" (Матфей 24, 31). Без этой трубы картина была бы менее убедительной и не столь впечатляющей. Труба придавала ей тот звуковой эффект, без которого не обходились судьбоносные события.

У христианских проповедников, вещавших о кончине мира, труба стала символом, олицетворяющим это величайшее из человеческих ожиданий. Апостол Павел возглашал, что день Страшного Суда ознаменуется трубным звуком: "Говорю вам тайну: не все мы умрем, но все изменимся вдруг, во мгновение ока, при последней трубе; ибо вострубит, и мертвые воскреснут нетленными, а мы изменимся" (1 Коринфянам 15, 51—52). Эта последняя труба, несущая свой звук с заоблачных высот, — та же самая вселенская труба, которая всегда звучала над землей, когда нужно было сосредоточить внимание людей, когда требовалось заставить их слушать голос судьбы и Всевышнего. Апостол Павел даже называл ее "трубою Божией": "...потому что Сам Господь при возведении, при гласе Архангела и трубе Божией, сойдет с неба..." (1 Фессалоникийцам 4, 16). Для христиан она была все той же трубой, звучащей в глубокой древности в ушах еврейского народа, стоявшего у подножия Синайской горы и внимавшего словам Бога. И здесь, и там она олицетворяла один из символов, сопутствующих явлению Господа.

Разве мог не вспомнить о трубе апостол Иоанн Богослов, писавший на острове Патмос свое великое пророческое сочинение, где прошедшее, настоящее и будущее сведены в единое созерцание? Наряду с семью печатями, лежащими на вечных загадках мира, с семью громами, звучащими над вселенскими просторами, с семью чашами гнева Господня в "Апокалипсисе" (8—9) присутствует и семь трубящих ангелов. Труба первого ангела возвестит о гибели земной растительности, второго ангела — о гибели части животного мира, третьего — о смерти многих людей, четвертого — о том, что меркнет свет дневной. Но это только начало апокалиптического пейзажа, лишь первое действие мировой трагедии. Ее продолжение еще ужаснее.

Вот по небу летит ангел и пророчествует, что от трубных звуков остальных трех ангелов живущим на земле следует ждать еще больших испытаний. И действительно, по трубному зову пятого ангела земля наполняется полчищами железной саранчи и скорпионов с лицами людей, с волосами женщин и с зубами львов. От такого ужаса даже смерть становится желанной, но она оказывается недостижимым счастьем. По трубному зову шестого ангела начинается по-

вальный мор людей. И только трубный зов седьмого ангела знаменует царство Господа, пришедшего судить живых и мертвых.

В сознании христиан, как и иудеев, труба стала неотделима от великих мировых катаклизмов. Она превратилась в символ некоего грандиозного рупора, вещающего всему живому о событиях космической важности. Поэтому приход на землю Спасителя не мог быть провозглашен без трубы. Благая весть, облетевшая весь мир и возвестившая о божественных деяниях Христа, — это и есть труба, призывавшая людей приобщиться к идеям христианства. Кажется, первым сравнил Евангелие с трубой Климент Александрийский: "Труба Христа — его Евангелие; он сыграл на ней, и мы услышали" (Увещевание XI 116, 3). Даже если Климент Александрийский не был творцом образа Евангелия как трубы христианства, его сочинение — самое раннее из тех, которые утверждают эту мысль. Впоследствии приведенное сравнение подхватили и другие.

Ориген считает всех евангелистов и апостолов трубочниками новой религии. Для первых трубами стали евангелия, а для вторых — их послания: "Сперва Матфей протрубил в священническую трубу своего евангелия; и Марк также, и Лука, и Иоанн сыграли на своих собственных священнических трубах. Петр также играет на двух трубах своих посланий, равно как и Иаков, и Иуда. И еще Иоанн вновь играет на трубе своих посланий и Апокалипсиса, как то делает Лука, повествуя о деяниях апостолов. И наконец приходит тот, кто... подув в трубы своих четырнадцати посланий, опрокинул стены Иерихона до самых оснований, и все происки идолопоклонничества, и доктрины философов" (Беседа о книге Иисуса Навина VII 1). Так Павел, подобно другим апостолам, превратился в трубочника, разрушившего стены языческого Иерихона. Здесь нетрудно увидеть отзвук упоминавшегося выше ветхозаветного фрагмента из книги Иисуса Навина (6, 4—20). В обоих случаях труба возвещала победу дела Господа.

Афанасий Александрийский в "Изложении на псалмы" (XXX 4) приводит другую "трубную" параллель с ветхозаветными событиями. Он считает, что подобно тому, как Господь повелевал евреям трубить в трубы во время новолуния в знак освобождения из египетского плена, так и Евангелие — труба, возвещающая об исходе из язычества, то есть из духовного плена и мрака заблуждений. "Апостольские установления" (II 6) также именуют Евангелие трубой.

Итак, труба превратилась в особый символ, уже давно не имеющий ничего общего с музыкой. Им стали пользоваться как неким художественным средством для того, чтобы излагать свои идеи на "библейский манер", отчего они приобретали большую весомость и значимость. Причем можно предполагать, что такое отношение к трубе культивировалось не только в проповеднической и писатель-

ской деятельности, но иногда и в быту. Например, по тексту Пахомия допустимо думать, что в руководимом им монастыре звуком трубы монахи созывались на собрания: "Лишь только заслышит кто-либо звук трубы [в тексте — "туба"], созывающий [монахов] на сбор, тотчас же оставляет он келью, размышляя на пути своем к двери собрания над неким местом из Писания" (Наставление 3). Такой обычай вполне соответствовал духу библейской традиции, а тот, кто ввел его в монастырский обиход, волей-неволей способствовал появлению в сознании людей аналогий с ветхозаветной жизнью, когда народ Израиля призывался на свои сборы звуками труб.

Возможно, когда конфликт между христианством и язычеством разгорелся до всеобщего пожара, когда законы борьбы потребовали полного отрицания всего того, что было связано с языческой культурой, — тогда очень пригодилось осмысление метаморфозы, происшедшей с трубой. Стремясь оградить паству от влияния "языческих" инструментов и инструментальной музыки и одновременно оправдать существование этих же инструментов в библейские времена, проповедники христианства не могли пройти мимо символа, воплощенного в образе трубы. В самом деле, труба — такой же инструмент, как авлос и тибия, как кифара и лира. Если в Ветхом Завете труба приведена не как собственно музыкальный инструмент, а в качестве символа, олицетворяющего рупор судьбы, то не следует ли видеть во всех стихах Ветхого Завета, упоминающих об инструментах, также некие символы, которые вообще не имеют никакого отношения к музыке?

Для примирения прошлого и настоящего

Это была та спасительная идея, при помощи которой можно было снять многие противоречия в сознании христиан, постоянно вслух или про себя сопоставляющих своих духовных предков, живших на страницах Ветхого Завета, с собой: могли же они пользоваться инструментами, а почему мы не можем? Если удастся доказать, что библейские упоминания инструментов являются просто символами, воплощающими некие религиозные представления, даже не относящиеся к музыке, то многие противоречия отпадут сами собой, ибо всякий символ — это лишь условное обозначение какого-либо образа, понятия, идеи. При этом возникают неограниченные возможности для толкователя, так как теперь все зависит от фантазии и изобретательности интерпретатора, от его мастерства и умения вести за собой мысль слушателя или читателя.

Такой аллегорический метод толкования получил значительное распространение еще при Клименте Александрийском. В его основе

лежит вера в то, что вне зависимости от того, имеют ли буквальный смысл те или иные свидетельства Священного Писания, самое важное их значение — религиозное. Ведь не только каждый стих, но и каждое слово Библии содержит скрытый смысл, познание которого — важнейшая задача при ее изучении.

Основным следствием подобного подхода к Ветхому Завету стала убежденность в том, что упомянутые там музыкальные инструменты якобы не являются инструментами в буквальном смысле, а представляют собой аллерию и, как любое иносказание, вещают о явлениях более сложного порядка, для познания которых требуются активный разум и искренняя вера.

Больше всего высказываний с аллегорическим толкованием музыкальных инструментов можно найти у Климента Александрийского и у последователей Оригена. Вот один из наиболее важных таких фрагментов из сочинения Климента Александрийского.

Толкуя вышеприведенные цитаты из Книги Псалмов с призывами хвалить Господа на различных инструментах, он пишет: «„Хвалите Его звуком трубным“, и действительно, звуком трубы он поднимает мертвого. „Хвалите Его на псалтири“, ибо язык есть псалтырь Господа. „И хвалите Его на кифаре“ — да будет кифара понята как уста, [на которых] Дух играет как бы с помощью плектра. „Хвалите Его с тимпаном и хором“ относится к Церкви, размышляющей о воскресении плоти и звучащей оболочке. „Хвалите Его на струнах и инструментах“ относится к нашему телу как инструменту и к его жилам как струнам, от которых оно получает свое гармоничное натяжение, а когда на них бряцает Дух, оно издает человеческие звуки. „Хвалите Его на звучных кимвалах“ говорит о языке как о кимвале уст, который звучит при движении губ» (Наставник II 4).

Если настроить себя на круг образов этого отрывка, то почти все приведенные здесь аналогии достаточно хорошо укладываются в сознание и их нетрудно понять. Несколько сложнее обстоит дело с утверждением, что восклицание "Хвалите Его с тимпаном и хором" относится к Церкви, размышляющей о воскресении плоти в звучащей оболочке. К сожалению, столь бурная аллегорическая фантазия Климента Александрийского выходит за доступные нам границы. Можно лишь допустить, что слово "хор", подразумевающее поющий и танцующий коллектив музыкальных единомышленников, дало автору импульс для ассоциации с другим "коллективом единомышленников" — Церковью. Но почему появилась идея о воскресении плоти, а не мысль, связанная с каким-либо иным церковным догматом, остается непонятно.

Аналогичный отрывок с аллегорическим содержанием можно обнаружить и в другом сочинении Климента Александрийского: "Кифара, будучи понята псалмистом аллегорически, являлась бы,

согласно своему первому значению, Господом и, согласно второму [значению], — теми, кто постоянно бряцает на своих душах под музыкальным руководством Господа. И если людей, которые спасены, называют кифарой, то это потому, что слышали, как они музыкально благоговеют перед вдохновением Слова и знанием Бога, когда их веру укрепляет Слово. Ты мог бы также пожелать понять музыку иным образом, как церковное созвучие Закона и Пророков и Апостолов вместе с Евангелием..." (Строматы VI II, 88).

Так же проста аллегория Климента Александрийского, представляющая десятиструнную псалтырь как символ Иисуса, потому что первая буква Его имени — греческая "иота" — является одновременно и греческим обозначением цифры 10. Именно поэтому он восклицает: "И разве псалтырь с десятью струнами не подразумевает Иисуса?.." (Наставник II 4). Предлагались и другие аллегорические толкования десятиструнной псалтыри. О них упоминает Августин: "...и среди ученых уместно задается вопрос, подчиняется ли десятиструнная псалтырь некому музыкальному закону, требующему [именно] этого числа струн, а если это не так, то следует ли считать, что это число происходит от чего-то более священного, например от десяти заповедей" (О христианском учении II 16, 26).

Достаточно активно продолжали развивать тему инструментальных аллегорий и последователи Оригена. Особенно наглядно она проводится в так называемых "Избранных [комментариях] на псалмы", которые приписываются самому Оригену, но, по мнению ученых, являются произведением его религиозного последователя Евагрия из Понта (346—399 г. не путать с Евагрием Схоластиком, автором "Церковной истории", жившим в VI веке). Вот один из фрагментов такого рода: "Кифара — подлинная душа, приведенная в движение заповедями Бога; псалтырь — чистый разум, приведенный в движение религиозными познаниями. Музыкальные инструменты Ветхого Завета не являются для нас непригодными, если их понимать в духовном смысле: иносказательно тело может быть названо кифарой и душа — псалтырью, которые музыкально уподобляются мудрецу, надлежащим образом использующему члены тела и в качестве струн — силы душевные... Десять струн означают десять жил, ибо струна — это жила. И тело также можно назвать псалтырью с десятью струнами, так как оно имеет пять чувств и пять сил душевных, причем каждая сила проистекает от соответствующего чувства" (Избранные [комментарии] на псалмы XXXII 2—3).

А вот другой аналогичный по содержанию отрывок из того же источника: "Кифара — фактическая душа, активизируемая заповедями Христовыми. Тимпан — это смерть алчности через само великодушие..., струны — гармония уравновешенного звука добродете-

лей и инструментов. Инструмент — это Церковь Божия, составленная душами созерцательными и активными. Благозвучный кимвал — это активная душа... соответствующая желанию Христа, громкий кимвал — это чистый разум, вызванный к жизни спасением Христа... Множество струн, сведенных вместе в гармонии, каждой [из которых] в музыкальном отношении предписано надлежащее место, — это множество заповедей и доктрин, касающихся многих вещей, не проявляющих между собой разлада. Инструмент, охватывающий все это, есть душа человека, умудренного в Христе... Тот, кто говорит языками людей и ангелов, но не обладает милосердием, не является благозвучным кимвалом" (Там же, 3—5).

Я специально привел подряд несколько аллегорических отрывков, не сопровождая их никакими комментариями, чтобы читатель мог самостоятельно, без посторонних "инструкций" поразмыслить над ними.

Самый главный вывод, который можно сделать после знакомства с этими фрагментами, заключается в том, что в них не следует искать какой-то определенной и постоянной системы символов. Каждый автор в зависимости от собственных воззрений и индивидуальных способностей к иносказательному мышлению создавал особые символические параллели. Но чаще всего инструмент трактуют либо как душу, либо как тело — то есть в качестве важнейших категорий христианского религиозного мировоззрения. Все остальные параллели представляют собой более или менее значительные отступления от этой основной линии.

Достигали ли такие аллегорические толкования своей цели? Способны ли они были убедить в том, что ветхозаветная музыкальная жизнь обходилась без инструментов и инструментальной музыки? Вряд ли. Стремление доказать невозможное вылилось лишь в некую литературно-богословскую игру, правила которой были приняты большинством ее участников и с неодинаковым успехом использовались различными авторами. Более того, иногда аллегорическое толкование инструмента становилось литературно-поэтической метафорой, не имеющей ничего общего ни с инструментарием, ни с богословием. Чтобы привести один из таких образцов, нам нужно на некоторое время оставить разговор об инструментах и об их трактовках и обратиться к эпохе царствования Антиоха IV Епифана (175 — ок. 164 г. до н. э.), когда происходило великое гонение на иудеев.

Стремясь их эллинизировать, Антиох потребовал, чтобы иудеи отступили от отечественных религиозных законов. Сам же он совершил такое святотатство, о котором правоверным иудеям даже страшно вспомнить: великий Иерусалимский храм, дом Господа завоеватель Антиох превратил в храм Юпитера Олимпийского. Жителям города жутко было смотреть на все бесчинства, вытворявшиеся в

храме. Здесь совершались неслыханные кощунства: и языческие жертвоприношения, и общение язычников с блудницами в священных притворах храма, и многие другие непотребства. Иудеев силой заставляли приносить жертвы идолам и не разрешали соблюдать никаких национальных религиозных обрядов. Когда, согласно еврейскому закону, две женщины сделали обрезание своим младенцам, то их подвергли страшной казни: младенцев привесили к их сосцам, и в таком виде они были проведены через весь Иерусалим, после чего женщин вместе с детьми сбросили с высокой отвесной стены. Некого старца Елезара насильно заставляли есть свиное мясо, запрещенное законом. Но он предпочел смерть отступлению от заветов отцов. Однажды были схвачены семь братьев с их матерью. Антиох опять-таки велел им есть свинину, но они также отказались. Тогда царь в диком озлоблении приказал накалить на огне громадные сковороды и котлы. После этого он распорядился отрезать язык одному из юношей и на виду у остальных братьев и матери сдирать с него кожу и отсекал члены тела. Затем полумертвого, но еще дышащего, его кинули на сковородку и стали жарить. Такой же страшной смертью были умерщвлены и все остальные братья. Их мать, присутствовавшая при муках своих детей, с нечеловеческим мужеством подбадривала их на родном языке. Она выдержала до конца это жуткое зрелище, а потом скончалась и сама.

Так повествует эту историю 2-я книга Маккавейская (6, 1—7, 42). Пять столетий спустя Амвросий Медиоланский писал о несчастной еврейке и семи ее сыновьях следующее: "Какая кифара могла бы испустить звуки более благозвучные, чем ее умирающие сыновья в их последней агонии? Ибо внезапное стенание исторгалось из их уст, несмотря на их нежелание. Взглянули бы вы на их искалеченные тела, расположенные в ряд, как струны инструмента, и вы бы услышали в их победоносных вдохах звучание семиструнной псалтыри. И те соблазнительные песни легендарных сирен не могли бы так привлечь слушателя, ибо они приводили к кораблекрушению, тогда как эти привели к торжествующей жертве. И песнь лебедя не смогла бы так успокоить уши и душу, ибо лебеди умирают по воле природы, тогда как они умерли от любви и преданности [к Богу]. И тихое воркование голубей в уединенной роще не звучит так нежно, как последние слова их, когда они умирали. И не сияет луна столь ярко, как эта мать среди своих сыновей, и когда она вела их к мученичеству, будто освещая им путь, и когда она лежала среди них, обнимая их, как победителей" (О Иакове и блаженной жизни II 12, 56).

К этому же образу Амвросий обращается и в другом своем сочинении: "Что я скажу о матери, радостно взиравшей на трупы своих сыновей как на столь многие трофеи, наслаждавшейся их предсмертными криками как пением псалмов и видевшей в своем по-

томстве прекраснейшую кифару своего чрева и гармонию благочестия, превосходящую по благозвучию гармонию любой лиры?" (Об обязанностях I 12, 202).

Конечно, нам, читающим сейчас такие, по сути своей эстетствующие, строки о нечеловеческих муках, становится не по себе. Что может быть общего между прекрасными звуками кифары и душераздирающими криками, вылетающими из уст несчастных, подвергнувшихся ужасным истязаниям? Скорее, здесь требуются ассоциации с некой адской машиной, издающей звуки, от которых должно содрогаться все живое. Как можно сравнивать лежащие рядом трупы безвинно замученных юношей со струнами псалтыри? Такая мрачно-трагическая картина явно не соответствует прекрасной форме любого музыкального инструмента. Неужели крики умирающих сыновей способны были вызвать у их несчастной матери ассоциации с благозвучным псалмом?

Однако эти и подобные им вопросы могут возникнуть только у современных читателей Амвросия, ибо наше мышление серьезно отличается от мышления его современников. Мы должны помнить, что мученическая смерть за религиозные убеждения воспринималась тогда (если судить по литературным источникам) как торжественный и радостный акт во славу Бога, как величественная песнь во славу Человека, способного благодаря глубочайшей искренности своей веры пренебречь земными страданиями ради вечной жизни и ради своей любви к Богу. Именно такие христианские идеалы позволили Амвросию сказать то, что нам представляется по меньшей мере странным.

Во всяком случае, приведенные фрагменты из Амвросия показывают, что богословские иносказания переродились в литературно-художественные метафоры. А цель, ради которой начали создаваться аллегории, — вычеркнуть из ветхозаветных времен и инструменты, и инструментальную музыку, — оказалась недостижимой. Поэтому не оставалось ничего другого, как искать иные пути примирения свидетельств Ветхого Завета и новозаветной реальности.

Тот же Климент Александрийский, столь активно пользовавшийся инструментальными аллегориями, в конце концов вынужден был сказать: "...если бы вы пожелали петь и играть на кифаре и лире наше благодарственное приношение [Богу], то это не заслуживало бы порицания..." (Наставник II 4).

Наконец-то! Вот она, та долгожданная мысль, поиски которой шли через выдумывание различных аллегорических методов и прочих ухищрений: не столь важно, на чем играть, сколько — что играть. Конечно, все эти многочисленные инструменты осквернили себя многовековым участием в языческих церемониях. Но ведь они — реальности древнейшей жизни. Освободиться от них так же невозможно, как изгнать из человеческой культуры тысячи других дости-

жений прошлого — сочинения Гомера и Гесиода, Платона и Аристотеля, творения Фидия и Поликлета. Да и нужно ли новой религии разрушать абсолютно все, что было возведено до пришествия Спасителя на землю? Когда азарт борьбы с язычеством остывает, когда утихомириваются бурные страсти, становится ясно, что далеко не все в прошлом служило пороку и низменным наклонностям. Так, может быть, не следует столь категорично отрицать абсолютно все, в том числе и эти многочисленные инструменты, прочно вошедшие в жизнь людей? Они тоже могут оказаться полезными для новой религии. Ведь главное состоит в том, чтобы на них не играли тех сочинений, которые исполнялись в языческом культе, чтобы они не использовались для "инструментального воплощения" песенок о демонах и непристойных куплетов, распевающихся гуляками в непотребных местах.

Это удивительно точно подметил Тертуллиан, обращаясь к язычникам: "Даже развлекаясь, вы все же присуждаете венец в качестве награды не тибии или кифаре, а мастеру, который с завораживающим искусством владеет тибией и кифарой" (К язычникам II 5, 9). Действительно, инструменты — только послушные орудия в руках человека, и от него зависит, играть ли на них языческие мелодии или божественные псалмы. Такая мысль появилась не только у Тертуллиана. Она с трудом, но все же постепенно овладела сознанием многих. В свое время ее высказал и афинянин Афинагор (2-я половина II в.): "...если космос — гармонический инструмент, находящийся в согласном движении, то я почитаю того, кто его настроил, кто извлекает из него звуки и поет его созвучную мелодию, а не [сам] инструмент. Таким же образом и судьи на состязаниях увенчивают кифаристов, а не их кифары" (Мольба к христианам 16).

Итак, если все зависит от музыкантов, то пусть их инструменты забудут языческое прошлое и играют во славу Господа.

Это произошло в первый год 204-й Олимпиады или в 790 году от основания Рима, когда умер император Тиберий Цезарь Август и его место занял император Гай Цезарь Август Германский, более известный под именем Калигулы (37—41 гг.). В том же году произошло освящение храма Божественного Августа, а Агриппе I было пожаловано царство в Сирии. Но, несмотря на это, полноправным правителем всего Римского Востока оставался легат Сирии Луций Вителлий, отец будущего императора Вителлия (69—70 гг.). Это он отослал Понтия Пилата в Рим, чтобы бывший прокуратор Иудеи оправдался там за свои деяния, слухи о которых докатились и до столицы. Это Луций Вителлий во время своего посещения Иерусалима отстранил от служения первосвященника Ионафана и назначил на его место Феофила, брата Ионафана.

К этому году многие иудеи, бежавшие несколько лет тому назад из Иерусалима, собрались в сирийском городе Антиохии. Из Иерусалима их выгнали религиозные распри, так как они "всякий день в храме и по домам не переставали учить и благовествовать об Иисусе Христе" (Деяния 5, 42). В результате росло число Его последователей. Этого не стерпели те, кто противостоял им, и донесли на дьякона Стефана, "мужа, исполненного веры и Духа Святого" (Там же, 6, 5), будто тот "говорил хульные слова на Моисея и на Бога" (Там же, 6, 11). Не имея возможности одолеть Стефана в богословском споре, они побили его камнями. И, как сказано, "в те дни произошло великое гонение на церковь в Иерусалиме, и все... рассеялись по разным местам Иудеи и Самарии" (Там же, 8, 1).

Некоторые из иерусалимцев пришли в Антиохию и также стали благовествовать об Иисусе Христе, "и великое число, уверовав, обратилось к Господу" (Там же, 11, 21). Потом здесь появился и апостол Варнава из Иерусалима. "Целый год собирались они в церкви и учили немалое число людей, и ученики в Антиохии первый раз стали называться Христианами" (Там же, 11, 26). Так было положено основание Антиохийской церкви.

Несколько позже один из иерусалимских беглецов, некий Филипп, оказавшись в Самарии, благовествовал "о Царствии Божиим и

о имени Иисуса Христа" (Там же, 8, 12). И многие, уверовав в Него, крестились и стали первыми прихожанами Самарийской церкви.

Затем появились церкви в Антиохии Писидийской и в городах Ликаонии — Листре и Дервии. Потом они возникли в Македонии — в городах Филиппы и Фессалоники, в Греции — в Афинах и Коринфе и, наконец, в знаменитом Эфесе, раскинувшемся на западном побережье Малой Азии.

Это были первые христианские собрания единоверцев, уверовавших в то, что на земле побывал Спаситель, открывший людям истину, призывавший их к преображению и, самое главное, к изменению человеческих отношений.

Как мы знаем, все началось с агап — вечерь любви, где христиане выполняли один из важнейших заветов Христа и, совершая евхаристию, причащались Телу и Крови Спасителя. Это был начальный этап истории христианского богослужения, и просуществовал он сравнительно недолго. Уже апостол Павел (1 Коринфянам 11, 20—29) с горечью писал о том, что иногда вечера любви превращались в обычные трапезы с обильной едой и не менее обильными возлияниями. Кроме того, развитие христианства требовало других, более расширенных и более серьезных форм богослужения и не могло удовлетвориться агапами. В конце I — начале II веков началось постепенное отделение евхаристии от агап. Это был длительный процесс, который в разных регионах протекал с неодинаковой активностью и завершился только к началу IV века. Евхаристия была отделена от вечера и присоединена к утренним богослужениям, где она заняла достойное место, а агапы как таковые постепенно прекратили свое существование.

Диалог с Богом

Богослужение — диалог человека с Богом, в котором исходный импульс всегда исходит от Бога, поскольку само богослужение порождено верой в Бога. Этот диалог всегда открывается Словом Божиим, то есть чтением Священного Писания. Потом человек обращается к Всевышнему с мольбой, просьбой, за советом, поверяет Ему сокровенные мысли и чувства, а Тот — воспринимает их. Человек может произносить свой монолог в полный голос, шепотом или даже мысленно. Каждый глубоко верующий хорошо знает, что Бог способен не только слышать, как люди, но и воспринимать даже невысказанные думы и чаяния, существующие в сознании. Это создает постоянный поток импульсов от человека к Богу. Их абсолютная искренность обеспечивается тем, что при мысленном общении с Богом христианину нет надобности считаться с реакцией окру-

жающих. Такая "речь" подобна разговору с самим собой и потому наиболее благоприятна для откровенности.

Но человек — существо общественное и его вера не ограничивается лишь интимными личными обращениями к Богу. Люди издавна жили объединениями, и сама жизнь вынуждала их соединять свои призывы к Всевышнему. Ведь участь каждого отдельного человека тесными узами была связана с судьбой окружающих его людей. В результате постепенно возникло единое по содержанию обращение к Богу, возносившееся многочисленными устами. Здесь уже не было места для молчаливых и мысленных призывов. Нормы коллективной жизни вынуждали к совместному громкому и открытому произнесению слов, обращенных к Всевышнему. Такое публичное богослужение, совершаемое христианами, именуют литургией.

В языческой Греции термином *leitourgia* (буквально: общественное дело) обозначалась всякая общественная повинность, которая чаще всего выполнялась зажиточными гражданами с помощью их материальных средств. Допустим, построить и снарядить на свои деньги корабль или организовать театральное представление называлось *leitourgia*. Христиане переосмыслили это слово (см.: Лука 1, 23; Евреям 9, 21; 10, 11), так как для них важнейшим общественным делом являлось всенародное богослужение. Значит, и публичное совершение евхаристии — также литургия. Начавшись с простых форм евхаристии, христианская литургия постепенно превратилась в сложную и развернутую форму богослужения.

К сожалению, сохранилось очень мало материалов о литургии первых четырех столетий. Это связано со многими обстоятельствами. В те времена, когда еще не было строго установленных обрядов, в различных местностях литургию совершали по-разному. Когда же произошла канонизация нескольких типов богослужений, то все, что было связано с вышедшими из употребления разновидностями литургии, уже не представляло практического интереса и постепенно выпадало из поля зрения последующих поколений. В результате литургические памятники хранились без прежней заботы и внимания и нередко в таких условиях, которые не способствовали их сохранности. А безжалостное время, стихии, пожары и человеческие страсти (войны, религиозные конфликты и т. д.), бесцеремонные в обращении со столь хрупким материалом, как рукописи, довершили их уничтожение. Что же касается литургий, дошедших до нас в рукописях, приписывающих их создание Иоанну Златоусту и Василию Кесарийскому, жившим в интересующий нас период, то сейчас уже нет никакой возможности установить, что в них сохранилось в неприкосновенности с IV века, а что оказалось измененным, что было добавлено, а что удалено. Поэтому единственное, чем мы располагаем в настоящее время, это отрывочные свидетельства современников.

Одно из самых ранних таких свидетельств принадлежит апостолу Павлу, рекомендовавшему "совершать молитвы, прошения, моления, благодарения за всех человеков..." (1 Тимофею 2, 1—4). К сожалению, ничего конкретного из такого сообщения нельзя почерпнуть.

Не более информативно и свидетельство Иустина, где дается предельно краткое описание воскресной утренней евхаристии: «...насколько позволяет время, читаются творения апостолов и писания пророков. Затем, когда заканчивает чтение, говорит предстоятель, увещевая и проповедуя в подражание тем благородным деяниям. Затем мы все стоим вместе и возносим молитвы. И когда... мы заканчиваем молитвы, приносят хлеб, вино и воду, и предстоятель также возносит молитвы и благодарения в соответствии со своим умением, а люди выражают свое согласие, восклицая „Аминь“. И там происходит раздача каждому и вкушение того, над чем произошло благодарение...» (Апология I 67).

Итак, согласно Иустину, богослужение состояло из четырех основных этапов. Вначале прихожане слушали чтение отрывков из Святого Писания, скорее всего, выбранных так, чтобы ясно продемонстрировать величие конкретной нравственной идеи, религиозного догмата либо события, послужившего основой для церковного праздника. Благодаря чтению в памяти прихожан восстанавливались отдельные события из жизни основателя христианства. Затем епископ или священник произносил проповедь, содержание которой было связано с только что прослушанным фрагментом Библии. Она могла относиться к современным событиям жизни общины, к поминовению мучеников или исповедников, церковному празднику и т. д. Потом все участники молились и наконец совершалась евхаристия, служившая кульминацией литургии.

Нетрудно увидеть, что в этих сообщениях ни словом не упоминается о песнопениях, звучавших во время литургии. Однако из разрозненных сведений, почерпнутых в других источниках, мы узнаем об отдельных псалмах, использовавшихся в богослужениях. Так, согласно Иоанну Златоусту (На псалом CXL 1), Евсевию Кесарийскому (На псалом CXLII 8) и "Апостольским установлениям" (II 59, 1—3), псалом 62 пелся на утренней службе, а псалом 140 — на вечерней. Не вызывает сомнений, что такой выбор псалмов был обусловлен их текстами, так как в псалме 62 упоминается утро (стих 2: "Ты Бог мой, Тебя от ранней зари ищу я"), а в псалме 140 — вечер (стих 2: "...воздеяния рук моих — как жертва вечерняя"). Вместе с тем имеются известия, противоречащие таким сообщениям. Например, Амвросий (Послания XX 20) утверждает, что на утреннем богослужении пелся псалом 78, где отсутствует даже какой-либо намек на утро. А согласно Иоанну Златоусту (К Евреям. Беседа XV 4), ежедневно исполнялся псалом 6 (стих 7:

"Утомлен я воздыханиями моими..."). Сюда следует добавить, что, по сведениям того же Иоанна Хризостома (На псалом CXLIV 1), в Антиохии во время причастия звучал псалом 144 (стих 15: "...Ты даешь им пищу их в свое время"). А если учесть и уже приводившиеся сообщения о том, что самым популярным песнопением для причащения считался псалом 33 (стих 9: "Вкусите, и увидите..."), то станет ясно, что ни о каком едином музыкальном репертуаре для литургии не может быть и речи. В каждой местности, в каждой церкви во время богослужений звучали свои песнопения, зависящие от тамошних традиций и вкусов.

Очевидно, в то время существовало достаточно много местных "литургических певческих уставов". Об одном из авторов подобного "устава" сообщает Геннадий (О славных мужах, 80), писавший в конце V века. Он рассказывает о некоем Мусее, священнике Марсельской церкви, "человеке образованном в Божественном Писании", который с позволения своего епископа сам выбирал псалмы, "приличествующие праздничным дням всего года". А в течение первых пяти веков христианства существовало бесчисленное множество таких священников.

Христиане подобно иудеям искренне верили, что земное богослужение — отражение и точная копия небесного (см.: Беседа I: "Небесные гимны на земле"). Вся природа и все живое славит своего Единого Творца и обращается к Нему с мольбой. Поэтому вне зависимости от того, где совершается богослужение — на земле или на небесах, оно имеет одну общую цель, а потому едино. Следовательно, и песнопения, звучащие во время литургии, являются общими и для земных, и для небесных жителей: "Наверху хвалу [Богу] поет воинство ангелов; внизу люди образуют хоры в церквях и подражают им в пении той же благодарственной молитвы. Наверху серафимы поют Трисвятой гимн, внизу — человеческая толпа возносит ту же самую мольбу. Жители небес и земли сведены вместе в общем торжественном собрании, где одно благодарение, один возглас восторга, один радостный хор" (Иоанн Златоуст. Беседа I: На [книгу пророка] Осии, или О серафимах 1).

Ориген, описывая богослужение, также совершенно искренне вторит Иоанну Златоусту: "Я не сомневаюсь, что в нашем собрании присутствуют ангелы" (О молитве II). Климент Александрийский, рассказывая, какую роль играли религиозные песнопения в жизни христиан-гностиков, отмечает, что "гностик молится не один, а с хором ангелов, стоящих с ним" (Строматы VII 12). Аналогичные высказывания встречаются в раннехристианской литературе сплошь и рядом.

Следовательно, все эти авторы лишь запечатлели мнение, бытовавшее среди христиан и перенятое ими по традиции у иудеев. Воодушевленные своим пониманием великих свершений Творца и энту-

знаком, вызванным величием и красотой Его деяний, а также своей причастностью к истине, христиане не могли не верить, что весь существующий макрокосмос действует, как и они, заодно с ними.

"Апостольские установления", вобравшие в себя христианские воззрения и религиозный опыт довольно длительного периода, повторяют эту знаменательную идею, призывая верующих во время богослужения возносить хвалу Всевышнему вместе с небесными херувимами и серафимами:

Пусть все люди поют вместе с ними:
«Свят, свят, свят, Господь Саваоф,
Небеса и земля полны славы Его.
Пусть же будет благословен Он навеки.
Аминь».

(VIII 12, 27).

Нетрудно увидеть, что "Серафимская песнь", рекомендуемая "Апостольскими установлениями" для литургии, представляет собой отрывок из Книги Исаии (6, 3) с добавлением небольшого заключения, отсутствующего у еврейского пророка. Это известный прием, когда за основу песнопения брался фрагмент библейского текста или отдельная фраза, а затем к нему присоединялось нечто новое, созданное поэтической фантазией тех, кто заботился о земном богослужении. Благодаря такому "сцеплению" в песнопении оказывались совмещенными и Святое Писание, и творчество многих тысяч неизвестных поэтов и музыкантов, отдавших свой талант христианской литургии. Правда, нередко в литературных источниках при упоминании того или иного песнопения приводится только начальная канонизированная часть текста. Это создает трудности, так как невозможно установить, насколько широко было распространено в литургической практике конкретное песнопение.

Если в процитированном только что параграфе "Апостольских установлений" дается обширный фрагмент текста "Серафимской песни", включающего и канонизированную и "свободную" части, то в сочинении "О небесной иерархии" (VII 4), приписываемом загадочному Дионисию Ареопагиту, упоминается только начальная библейская фраза и остается неясно, имел ли в виду Дионисий то же самое песнопение, о котором сообщается в "Апостольских установлениях", или другое.

Нужно предполагать, что на ранних стадиях исторического развития литургии использовалось достаточно много песнопений с частыми повторениями одних и тех же слов или однотипных фраз (наподобие только что приведенной из "Серафимской песни": "Свят, свят, свят..."). Такой способ подачи распеваемого текста словно помогал утверждению важных идей. Так, в "Апокалипсисе" (4, 8),

отражающем литургические реалии, связанные со становлением раннехристианского богослужения, также засвидетельствовано песнопение с аналогичным приемом:

Свят, свят, свят Господь Бог Вседержитель,
Который был, есть и грядет.

Если же сюда добавить знаменитый "Трисвятой гимн" с таким же трехразовым утверждением основной идеи —

Святой Боже,
Святой Крепкий,
Святой Бессмертный,
помилуй нас —

то станет ясно, насколько была популярна в литургии форма "певческого скандирования", соответствовавшая настроениям, культивировавшимся в раннехристианских общинах.

Подобные свидетельства лишней раз подтверждают, что в музыкальном репертуаре литургии существовало немалое разнообразие, хотя основные ее разделы почти всегда оставались неизменными.

Можно с уверенностью предполагать, что стабильными и общепринятыми ее частями являлись чтение, проповедь, молитва, псалмодия, причащение. Форма же и способы их претворения в конкретной литургической практике оставались самыми разнообразными. Особенно это касалось певческого репертуара и его распределения в богослужении. Ведь песнопения звучали буквально во всех частях. Так, когда чтения Священного Писания стали включать фрагменты из Ветхого Завета, Апостолов и Евангелия, то песнопения зачастую исполнялись между ними. Песнопения также чередовались с молитвами и сопровождали обряд причащения. Но как это осуществлялось практически? В какой последовательности песнопения сменяли молитвы? Сколько псалмов звучало во время евхаристии? Какие это были песнопения? На все эти вопросы нельзя дать однозначных ответов.

Мы располагаем, например, изложением литургии, приписываемой апостолу Иакову (так называемому "брату Господа"), первому епископу Иерусалимской церкви (причем существуют греческий и сирийский тексты этой литургии, достаточно серьезно отличающиеся друг от друга). Но, естественно, никто не станет утверждать, что записанная литургия полностью соответствует тому богослужению, которое совершалось в Иерусалиме во времена Иакова (58—62 г.). Ведь служба тогда постоянно изменялась. Уже давно доказано, например, что песнопения, упоминающиеся в тексте литургии и якобы звучавшие тогда, были введены в церковный обиход несколько позже (так называемая "Анафора Иакова" датируется

рубежом IV—V вв.). Следовательно, название "литургия Иакова" может означать только, что традиции этого богослужения идут от Иерусалимской церкви, но не более. То же самое можно сказать и относительно так называемой "литургии апостола Марка" (согласно церковному преданию, умер в 63 г.).

В "Апостольских установлениях" (VIII 5—15) также излагается литургия от имени апостолов Петра, его брата Андрея и Иакова, сына Зеведея. Однако было бы величайшей наивностью верить, что "чин богослужения", описывающийся здесь, использовался в I веке. Все говорит о том, что это одна из разновидностей литургии, применявшихся не ранее второй половины IV века. Причем вполне вероятно, что она рассматривалась только в качестве некоего образца-схемы, который можно было достаточно свободно наполнять различным "певческим содержанием". Например, в тексте литургии "Апостольских установлений" упоминаются три конкретных песнопения, хотя в действительности они могли заменяться другими. Не исключено, что в том же богослужении наряду с указанными нередко использовались и иные песнопения и, таким образом, его музыкальная часть видоизменялась не только по содержанию, но и по продолжительности.

Вообще же этот вопрос крайне сложный, труднодоступный для изучения, и вряд ли при его обсуждении можно найти достаточно устойчивую точку опоры, которая не вызывала бы серьезных сомнений. Поэтому, когда несколько ниже читатель будет знакомиться с описанием литургии, он должен воспринимать его не как некий исторически точный канонизированный образец, а только как один из возможных вариантов "музыкального решения" богослужения в раннехристианские времена, хотя в его основе лежит литургия, засвидетельствованная "Апостольскими установлениями" (VIII 5—15). Если же эти страницы покажутся монотонными и скучными, то пусть каждый попытается увидеть за сухими и порой однообразными словами сосредоточенные и одухотворенные лица тех, кто тогда, на заре новой эры, ежедневно совершал литургию.

Между молитвами

Люди собирались не спеша, но в 3 часа уже все оказались на месте. Небольшой двор, где они находились, был наполнен приглушенным гулом, не прекращающимся ни на мгновение. Со стороны казалось, что гудит пчелиный рой, причем жужжание то усиливается, то затухает. Такой шум бывает, когда собираются люди, давно знающие друг о друге все или почти все и при каждой новой встрече занимающиеся одним и тем же обычным для них делом, когда отсутствуют какие-либо особые события или новости, могущие нарушить повседневный размеренный ход жизни. Собравшиеся о чем-

224

то негромко рассказывали друг другу, что-то узнавали, о чем-то спрашивали. Здесь царил согласие и сопутствующее ему спокойствие. Человеку постороннему, попавшему сюда случайно, показалось бы, что этот гул будет продолжаться бесконечно долго. Однако вдруг, словно по мановению невидимой руки, шум начал быстро затухать и через некоторое время словно растворился в воздушном пространстве. До наступления полной тишины было еще далеко, но уже чувствовалось, что это мгновение приближается.

Все повернулись лицом в одну сторону и стали смотреть, как из небольшого дома, находившегося напротив церкви, появился священник с несколькими служителями. Через весь двор, заполненный людьми, они шли по направлению к церкви. Толпа расступилась, пропуская их сквозь себя. Шедшие двигались медленно и важно, словно сознавая всю торжественность того, что им сейчас предстоит совершить. Здесь не могло быть никакой спешки, нужно было как следует сосредоточиться. Подойдя к закрытым дверям храма, священник и сопровождавшие его люди осенили себя крестным знамением, сделали подобающие поклоны и замерли.

Вот тогда-то и наступила абсолютная тишина, в которой раздался голос священника, поющего 92-й псалом:

Престол Твой утверждён искони;
Ты — от века.
Возвышают реки, Господи,
возвышают реки голос свой,
возвышают реки волны свои.
Но паче шума вод многих,
сильных волн морских,
силен в вышних Господь.
Откровения Твои несомненно верны.
Дому Твоему, Господи, принадлежит
святость на долгие дни.

На словах "Дому Твоему" двери храма стали медленно открываться и отворились полностью только к завершению псалма.

Неторопливо, как бы повинувшись темпу только что отзвучавшего песнопения, люди, заполнявшие двор, под предводительством священника стали входить в храм. Это всеобщее шествие было похоже на бесконечно широкий поток (возможно, поток рек, упоминавшихся в отзвучавшем только что псалме), вливающийся в некое очень узкое ущелье.

Постепенно люди заполнили храм.

Они стояли, обратившись лицами туда, где на небольшом возвышении появился священник. Он только что снял с себя повсе-

дневную одежду, переделся в особый наряд, предназначенный для богослужения, и, обратив взор вверх, громко произнес:

«Господи, забери от меня нечистые одежды и одень меня в одежды, соответствующие достоинству служения Тебе. Господи, научи нас, как предстать перед Твоим Святым жертвенником благообразными и чистыми принести Тебе чистую и прекрасную жертву».

Затем другие священнослужители стали подходить к нему и приветствовать его братским христианским целованием. Когда же все вновь оказались на своих прежних местах, раздался громкий голос дьякона: «Будем внимать!»

Наступившая тишина казалась невыносимой при таком количестве людей в сравнительно небольшом помещении. Все последовали призыву дьякона и стояли, не проронив ни слова. И в этой удивительной тишине зазвучал молодой задорный голос подростка лет двенадцати-тринадцати.

Каждый проговариваемый им слог был отчетливо и ясно слышен. Когда звучание голоса повышалось, в нем появлялись какие-то особые «переливы», напоминающие звук, исходивший от громадных полых стеклянных сосудов, если по ним слегка ударять металлическим стержнем: он был звонким, ясным, открытым. В низком регистре голос приобретал некую твердость, и его тембр становился гуще. Это была мужественность или, вернее, строгость, окрашенная добротой и сердечностью. Поэтому голос и здесь не терял свою ясность и четкость. В среднем же его регистре звучала гамма самых различных оттенков: чем ближе был звук к самому высокому пределу, тем светлее и звонче он «отпечатывал» в воздухе произносимые слоги, а чем ближе к низкому — тем уверенней и крепче.

О чем же рассказывал этот подросток-чтец?

Он читал, как в далекой древности Салимский царь правды и справедливости Мелхиседек, священник Бога Всевышнего, увидев Авраама, только что возвратившего силой оружия имущество своего племянника Лота и многих жителей Содомы, вынес ему хлеб и вино. Мелхиседек благословил Авраама и сказал: «Благословен Авраам от Бога Всевышнего» (Бытие 14, 19). Так хлебом и вином было отмечено богоугодное дело.

Затем мальчик читал известный всем эпизод Священной Истории, когда Моисей вел свой народ по пустыне из Египетского плена и люди, страдавшие от голода, начали роптать. Самые слабые и неразумные из них с радостью вспоминали свою недавнюю жизнь в Египте, где было сытное рабство и где бесправные, закабаленные израильтяне ели досыта. А здесь, на свободе, им грозила голодная смерть. Ропот и негодование усиливались. Они уже были готовы вылиться в открытый бунт. Но Господь сказал Моисею: «Я одождю вам хлеб с неба» (Исход 16, 4). И все произошло так, как Он обещал. Хлебом Бог спас людей от верной смерти и от возвращения в рабство.

Потом чтец вещал, как пророк Илия бежал в пустыню от гнева Иезавели, жены израильского царя Ахава. Одиноким, забытым людьми, обессиленный и голодный, он не хотел ничего, кроме смерти. Илия просил Господа, чтобы Тот взял его душу и избавил от мучений голодной смерти. Моля так Бога, он в изнеможении лег и заснул под можжевелевым кустом. Во сне к нему явился Ангел и сказал: «Встань, ешь и пей». Когда Илия проснулся, он действительно увидел у своего изголовья лепешку и кувшин воды (3 Царств 19, 4—6). Так хлебом и водой Господь спас пророка Илию.

Все эти истории были хорошо знакомы прихожанам. Но, слушая юного чтеца, они переживали их заново, осмысливая каждый вспоминаемый эпизод не в последовательности всей Священной Истории, а в единой цепи событий, связанных с хлебом и водой, которые по воле Бога оказались спасительными для многих людей, живших в различные времена и даже не знавших друг друга. Здесь хлеб и вода, хлеб и вино — символы спасения и символы проявления могущества Всевышнего и Его любви к людям.

Но на этом голос чтеца не замолк. Покончив с чтением отрывков из Ветхого Завета, он перешел к сравнительно недавней истории и к поучениям, заветным апостолами.

Прежде всего он напомнил присутствующим знакомый всем текст апостола Павла о том, что все христиане — одно тело, ибо они причащаются от одного хлеба (1 Коринфянам 10, 16—17). Затем были зачитаны соответствующие выдержки из Евангелий, повествующие о знаменитой Тайной Вечере, где Иисус Христос дал своим ученикам заповедь приобщаться к хлебу и вину как к Его Телу и Крови (Марк 14, 22—26; Лука 22, 19—20). Не был забыт и эпизод из земной жизни Спасителя, когда Он пятью хлебами и двумя рыбами накормил весь народ (Лука 9, 16—17; Иоанн 6, 5—13). Затем прозвучало знаменитое поучение Христа о хлебе небесном, всегда спасавшем людей, и Его предсказание: «Тот, кто будет есть Мою Плоть и пить Мою Кровь, будет иметь жизнь вечную; и Я воскрешу его в последний день» (Иоанн 6, 54).

Наконец чтец замолк. В наступившей паузе послышалось легкое движение — кто-то кашлял, кто-то вздыхал. Но пауза продолжалась недолго. Ее нарушил голос священника, начавшего свою проповедь.

Он призывал людей задуматься над только что услышанным. Ветхозаветная и новозаветная истории — единое целое, где каждый факт свидетельствует о том, что прошлое, настоящее и будущее людей невысказанно без Тела и Крови Господа. Это один из величайших законов жизни, освященных и старым, и новым союзом народа с Богом. В связи с этим священник вспомнил некоторые детали того, как Моисей и старейшины исполнили обряд всежжения и осветили древний завет. Когда заклали тельцов, то одной половиной их крови Моисей окропил жертвенник, а другой — народ и сказал: «Вот

кровь завета, который Господь заключил с вами" (Исход 24, 8), то есть уже тогда союз Бога с народом был скреплен кровью. Затем священник напомнил о том, как пришел Христос и Своей Кровью, а не кровью козлов и тельцов, очистил нашу совесть от мертвых дел. Над людьми, внимательно слушавшими проповедь, прозвучали слова апостола Павла, сказавшего о Христе: "И потому Он есть ходатай нового завета, дабы вследствие смерти Его, бывшей для искупления от преступлений, сделанных в первом завете, призванные к вечному наследию получили обетование" (Евреям 9, 15).

"Итак, братья, — говорил священник, — причащение к Телу и Крови Христа — залог нашего спасения".

Завершив поучение, он уступил место дьякону, который, обращаясь к тем, кто только еще готовился вступить в братство христиан, провозгласил: "Помолитесь, оглашенные". Хотя призыв адресовался только оглашенным, все присутствующие начали молиться вместе с ними.

Словно по общему уговору, они доверили слова молитвы дьякону, повторяя ее вместе с ним "про себя", и только иногда, в определенные моменты молитвы, громко раздавался возглас всех присутствующих: "Господи, помилуй". Эта фраза звучала по-особенному. Она начиналась с некой вершины — не то с самого высокого, не то с самого громкого звука, перед которым делался большой общий вздох. Вся остальная часть фразы представляла собой одновременно быстрое понижение звучания, его ослабление и ускорение. Она произносилась на выдохе и чем-то напоминала шум стремительно катящихся в пропасть камней: чем дальше они, тем тише отголосок от их падения и тем быстрее удаляется их шум.

Дьякон же произносил молитву своим могучим голосом отчетливо и членораздельно. В молитве содержалась просьба к Богу о том, чтобы Он открыл оглашенным Свое Евангелие, просветил и вразумил их, утвердил в благочестии истинной веры, очистил от скверны, а затем присоединил к Своему стаду.

Оглашенные наклонили головы, и священник, благословляя их, обратился с молитвой к Богу, чтобы Тот сделал всех оглашенных причастными Божественных Тайн через Христа. Завершил он свою мольбу громким "Аминь!".

Как только священник произнес это слово, все прихожане запели псалом:

Сердце чистое сотвори во мне, Боже,
и дух правый обнови внутри меня.
Не отвергни меня от лица Твоего,
и Духа Твоего Святого не отними от меня.

(Псалом 50, 12—13).

Песнопение знаменовало собой, с одной стороны, более высокую и более торжественную ступень мольбы за оглашенных, а с другой — завершение небольшого раздела литургии, посвященного им. Люди обратились к Господу мысленно, словами и пением. И когда эти средства оказались исчерпанными и звуки псалма замолкли, все услышали голос дьякона, повелевавший: "Выйдите, оглашенные, в мире". После этих слов все оглашенные стали выходить из моленной комнаты. Они выходили не спеша, словно не желая расставаться с богослужением и окружающими их людьми. Но строгие правила разрешали оглашенным присутствовать только на вступительной части литургии и на молитве, произносимой за них. Все дальнейшее пока было для них недоступно.

Наконец затворилась дверь за последним из оглашенных, и дьякон провозгласил: "Помолитесь те, кто одержим духами и нечистыми". Он опять обратился от имени всех присутствующих к Всевышнему и попросил Его запретить бесам и злым духам мучить души этих людей. Подобно предыдущей, эта молитва также произносилась всеми "про себя" вслед за дьяконом. Из многих уст раздавалась только одна, изредка повторяемая фраза: "Господи, помилуй". И произносилась она так же, как и прежде, — на едином дыхании.

Затем одержимые нечистыми духами тоже получили благословение священника: "Ты, взор которого иссушает бездны, а угрозы расправляют горы; Ты, которого воспевают Ангелы и который иссушает моря, избавь народ Твой от действия враждебного духа, ибо Тебе Слава, во веки веков, Аминь!".

Как только священник произнес "Аминь", люди запели новый псалом о могуществе Господа, продемонстрированном израильскому народу во время его исхода из Египта, когда по повелению Бога море превратилось в сушу:

Грозно рек морю Черному,
и оно иссохло;
и провел их по безднам,
как по суше.

(Псалом 105, 9).

Если Всевышний мог за мгновение осушить многоводное и бурное море, то после прозвучавших только что здесь молитв Он, конечно же, изгонит всю нечисть, мучающую людей. Эта часть литургии призвана была вселить надежду на исцеление. Каждый из одержимых духами верил в помощь Господа. Но, не освободившись от их воздействия, одержимые не могли присутствовать при дальнейшем богослужении и, услышав призыв дьякона "Выйдите, одержимые!", уходили.

Затем началась следующая ступень литургического действия, связанная с "просвещаемыми", то есть с теми, кто уже прошел почти весь путь подготовки для вступления в христианскую общину и которым предстояло в ближайшее же время принять крещение. Обращаясь к ним, дьякон возгласил: "Помолитесь, просвещаемые". Вознося молитву, он просил Господа, чтобы после полного и окончательного вхождения в общину ныне просвещаемые воскресли вместе со всеми праведными христианами в новой жизни.

Как и в двух предыдущих случаях, прихожане проговаривали эту молитву одновременно с дьяконом, но "про себя", а из их уст раздавалась только одинокая фраза: "Господи, помилуй".

Просвещаемые наклонили головы, и священник, обращаясь к Господу, просил благословить их и сделать достойными дара Бога и духовных Тайн. Вслед за заключительным "Аминь" все прихожане сразу же начали песнопение на текст пророка Исаии (1, 16—17):

Омойтесь, очиститесь;
удалите злые деяния ваши
от очей Моих;
перестаньте делать зло;
научитесь делать добро;
ищите правды;
спасайте угнетенного;
защищайте сироту;
вступайтесь за вдову.

Благодаря этому песнопению просвещаемые получили еще одно наставление к праведной жизни, еще один совет для братской любви, еще одно песенное воплощение основных принципов христианской морали. Но пока просвещаемые еще не приняли обряд крещения, их участие в литургии было ограничено, и теперь они должны были покинуть общину. Раздался призыв дьякона: "Выйдите, просвещаемые", и они, послушные установленному обычаю, вышли.

Теперь, вслед за оглашенными, одержимыми и просвещаемыми, наступил черед кающихся — тех христиан, которые сознательно или несознательно совершили прегрешения в своих поступках или даже только в недостойных мыслях.

Дьякон вознес молитву о том, чтобы Бог принял их раскаяние за совершенные дела и за дурные помыслы и чтобы впредь Он оградил их от всего непристойного и недостойного, а очистив от скверны, даровал им жизнь вечную — эту прекрасную надежду, вселяющую в людей радость и избавляющую их от страха перед тленом тела.

Вновь вслед за словами дьякона пронесся тихий шепот, а громко прозвучало только "Господи, помилуй". Кающиеся наклонили головы

и приняли благословение священника к Вседержителю и Владыке мира: "Призри на приклонивших к Тебе свою душу и тело. Прими раскаяние рабов Твоих, ибо нет человека, который бы не согрешил пред Тобою, и возврати их святой Твоей церкви в прежнем достоинстве и чести. Аминь".

Заключительное слово послужило сигналом для прихожан, которые начали петь псалом:

Если Ты, Господи, будешь замечать беззакония,
— Господи! кто устоит?
Но у тебя прощение,
да благоговеют пред Тобою.

(Псалом 129, 3—4)

Слова псалма напоминают о том, что любое прегрешение, большое и малое, сразу же становится известно Всевышнему. Если перед совершением проступка человека не в силах остановить ничто земное, то пусть преградой на пути к грехопадению станет любовь к Господу или страх перед Ним. И в таком случае псалом также был не просто песнопением, а назиданием, высказанным в форме песнопения.

После его завершения дьякон провозгласил: "Отпуст вам, кающиеся".

На этом окончилась первая большая часть литургии, имеющая свою собственную композицию, согласно которой после вступительных чтений Библии и проповеди в центре внимания попеременно находятся какие-либо группы людей: оглашенные, одержимые духами, просвещаемые, кающиеся. Для каждой из них звучит молитва дьякона и народа, благословение священника и песнопение всех прихожан. Это — три ступени каждого литургического действия, связанные единым замыслом и придающие стройность всему богослужению.

Теперь, когда в храме остались только "верные", дьякон провозглашает: "Пусть никто из не могущих присутствовать на литургии верных да не входит". Он продолжает, и все внимают его словам: "Верные, преклоним колени и помолимся Богу через Христа Его".

В полной тишине все становятся на колени, а дьякон, обращаясь к Господу, просит Его о мире, о благополучии всех церквей, о собственной церкви, о всех священнослужителях и о всей пастве, просит, чтобы Он даровал им доброе настоящее и светлое будущее на земле и на небе. Дьякон молит о страждущих и больных братьях, о плавающих и находящихся в пути, мучающихся в изгнании и в темницах, изнуренных тяжким рабством и даже о врагах, "ненавидящих

нас", дабы Господь укротил их ярость. Возносится мольба о всех заблудших и о всякой душе христианской.

Молитву дьякона подхватывает священник, просящий Бога быть заступником и взять всех христиан, живущих праведно, в вечную жизнь. После слова "Аминь" он обращается ко всем присутствующим с пожеланием: "Мир Божий со всеми вами". А народ отвечает ему: "И с духом Твоим".

Люди с просветленными лицами встают с колен и начинают величественную песнь. Ее поют все, кто участвует богослужению:

Бог явился во плоти,
оправдал Себя в Духе,
показал Себя Ангелам,
проповедан в народах,
принят верою в мире,
вознесен во славе.

(1 Тимофею 3, 16)

Люди поют так восторженно и самозабвенно, как будто вот-вот должно произойти явление Самого Господа, как будто они уже наверняка знают, что будут спасены для вечной жизни. Они поют и одновременно приветствуют друг друга братским целованием. Псалом звучит как гимн великому единению всего христианского братства, как хоровая прелюдия какого-то великого и знаменательного события.

И в этой напряженно-торжественной обстановке священник и дьяконы омывают руки, кладут на жертвенник священный хлеб и чашу благословения. Священник, облачившись в светлые одежды, становится перед жертвенником и, освятив себя крестным знаменем, после завершения песнопения говорит: "Будем благодарить Господа". А народ добавляет: "Достойно и справедливо".

Затем священник произносит длинную речь во славу Господа, подателя всех благ, дарующего благосостояние бытия, сотворившего сей видимый мир — небо и землю, ночь и день, солнце и луну, живых существ, горы и равнины — и человека, гражданина мира, создав его по Своему образу и подобию и дав ему тело и бессмертную душу. Священник напоминает, как Господь ввел человека в сладостный рай и разрешил пользоваться всем, запретив только одно — вкушать от запретного плода. Но человек был соблазнен, нарушил запрет и справедливо оказался изгнанным из рая. Однако Бог милостиво не дал ему погибнуть и призвал его к возрождению, увеличив потомство человека.

Далее всем присутствующим напоминались основные вехи Священной Истории, начиная от жертвы Авеля и кончая победой Иису-

са Навина над ханаанскими народами. Желая показать, что вся эта история человечества прошла под водительством Бога, священник, обращаясь к Нему, рассказывает о том, как Ему поклоняется не только человечество и все живое, находящееся на земле, но и бесчисленное воинство ангелов, архангелов и серафимов, которые неустанно возглашают (и здесь речь священника переходит в пение, подхватываемое всей общиной):

Свят, Свят, Свят Господь Саваоф!
Вся земля полна славы Его.

(Исаия 6, 3)

Благословен во веки.
Аминь.

Этот гимн, звучавший еще в ветхозаветные времена и провозглашающийся сейчас, уже после пришествия Спасителя на землю, служит певческим звеном, соединяющим две громадные исторические эпохи — ветхозаветную и новозаветную. Поэтому вполне естественно, что после исполнения песнопения священник переходит к новозаветной истории и вкратце освещает важнейшие ее события. Он говорит о том, как Сам Создатель человека, сделавшись человеком, пришел в мир, и пострадал от лжеименных священников, от предательства, и был замучен на кресте, а затем, погребенный, воскрес на третий день. Воспоминания не могли не коснуться и той знаменитой пасхальной ночи, когда Спаситель дал Своим ученикам важнейший завет, передав им таинство Нового Завета и заведя повторять обряд с хлебом и вином в память о Его страданиях. Священник призывает всех вспомнить Его страдания и смерть, воскресение из мертвых и восшествие на небеса, а также подумать о том, что будет, когда осуществится Его второе пришествие:

"Христос явил нам хлеб Телом Своим и чашу — Кровью Своей, чтобы те, кто причастился к ним, сделались достойны Его и сподобились жизни вечной".

И вот наступает самая торжественная минута литургии. Обращаясь к народу, дьякон говорит: "Будем внимательны!". Затем священник медленно и громогласно возглашает: "Святые — святым!". Это означает: "Причащение к святым дарам доступно лишь святым людям". Народ произносит: "Один свят — один Господь Иисус Христос!". После этого начинается песнопение:

Слава в вышних Богу,
и на земле мир,
в человеках благоволение!

(Лука 2, 14)

Все знают, что песнь на те же слова когда-то пели ангелы, возвестившие миру о том, что в Вифлееме родился Спаситель. Сейчас люди находятся в радостном ожидании важного действия — приобщения к Телу и Крови Христа, поэтому нет ничего удивительного в том, что они поют песнь на те же слова. Они полны восторга. А как лучше выразить свой восторг, если не песней? Но одного песнопения им кажется мало: слишком уж велика радость, волнение переполняет всех. И, завершив предыдущее песнопение, люди сразу начинают новое:

Осанна Сыну Давидову!
благословен Грядущий во имя Господне!
осанна в вышних!

(Матфей 21, 9)

Под песнопение с этими словами Христос когда-то входил в Иерусалим. Сейчас же наступает момент, когда Он вновь войдет — и в который раз! — в общину Его верных последователей, в сердце и душу каждого из них. Поэтому здесь вновь должен прозвучать этот величественный гимн.

Два таких подряд следующих друг за другом песнопения служат хорovým предвестником причащения. Люди поют и готовятся к самому торжественному акту.

И он наступает. Окончив предыдущий гимн, все затягивают псалом 33 со стиха 9, и во время его пения совершается обряд евхаристии:

Вкусите, и увидите,
как благ Господь!
Блажен человек,
который уповает на него.

Этот псалом звучал во время причащения на ранних христианских агапах (см. беседу "Агапы"). Он слышен и сейчас, когда агапы ушли в прошлое и их место заняло развернутое богослужение, где обряд причащения Святых Тайн является кульминационной точкой.

Правда, есть свидетельства, что нередко при евхаристии пели и псалом 145, который также очень подходит для этого обряда:

Хвали, душа моя, Господа.
Буду восхвалять Господа,
доколе жив;
буду петь Богу моему,
доколе есмь.

Причащающийся счастлив, ибо обряд евхаристии — это приобщение через Тело и Кровь Христа ко всему, что связано с широким и возвышенным понятием христианства. А это столь величественная и не охватываемая сознанием бесконечность, что приобщение даже к мельчайшей ее частице не может проходить без прославления Творца.

Звучит гимн, и на его фоне происходит обряд причащения. Священник преподносит каждому освященный хлеб, говоря: "Тело Христово". Вкушающий же его возглашает: "Амины!".

Дьякон держит в руках чашу и подносит ее со словами: "Кровь Христова! Чаша жизни!". Пьющий же из нее повторяет: "Амины!".

После того как все присутствующие совершат обряд, дьякон от имени общины возносит благодарность за доставленную возможность причаститься во спасение души и тела, ради будущей жизни.

Завершается литургия благодарственной молитвой священника, где вновь высказывается благодарение за возможность причаститься к Святым Тайнам, а через посредство них — соединиться со всеми теми, кто утвердился в истинной вере. Высказывается надежда на спасение в будущей жизни.

Как доброе напутствие все воспринимают слова дьякона: "Расходитесь с миром".

Музыка и слово

При знакомстве со свидетельствами, посвященными музыке древней литургии, нужно учитывать многие важные обстоятельства, и в том числе самое главное: музыка в литургии — не самостоятельное искусство. Это — важнейший тезис, требующий ясного осмысления, без чего логика дальнейшего изложения материала может остаться недоступной. Всякий читатель достаточно просто уяснит себе, в чем выражается подчиненность литургической музыки, если вспомнит особенности хотя бы такого жанра, как музыка к драматическому спектаклю или к кинофильму, цель которой состоит в том, чтобы соответствовать каждой конкретной драматургической ситуации и художественному замыслу всего произведения. Другими словами, музыка здесь должна усиливать впечатление, изначально заложенное в тексте пьесы или сценария, и действовать в согласии с иными средствами художественной выразительности. Все они самым решительным образом влияют на музыку — на ее характер, форму и даже продолжительность звучания.

Пусть приведенное сопоставление литургической музыки с музыкальным оформлением спектакля и кинофильма не покажется ко-

щественным. Оно достаточно наглядно иллюстрирует подчиненную роль музыки и способно дать верное представление о зависимости и соподчиненности различных искусств в едином художественном целом.

В литургии же музыка зависима от самой идеи богослужения и обусловлена смыслом конкретного священнодействия. В общем плане задачи музыки можно сформулировать как содействие в создании особой духовной атмосферы, способствующей раскрытию души и сердца каждого прихожанина для искреннего обращения к Богу и для более динамичного сопереживания всего содержания данного литургического действия. "Программу" музыке также задает это содержание. Не понимать этого — значит не понимать важнейшего принципа литургии и ее отличия от всех дохристианских видов богослужений. Действительно, в языческом культе возникавшее при объединении слова с музыкой песнопение служило лишь неким музыкально-поэтическим фоном, сопровождавшим ритуал. Его участники, слушая песнопение, не старались глубоко прочувствовать и осознать смысл поющего текста. Он рассматривался как такой же акустический материал, как и сама музыка. Более того, песнопение нередко являлось аккомпанементом для ритуального танца или шествия.

Вот одно из кратких описаний языческого религиозного обряда, сделанное христианином и потому особенно интересное для нас. Ведь если бы там было замечено внимание к поющему тексту, характерное для христианского богослужения, то автор обязательно отметил бы это.

Дело происходит в Александрии, в храме Коры — дочери богини Деметры, названной Персефоной: «Они [то есть язычники] бодрствуют всю ночь, а с петухами, закончив свое бдение, со светильниками в руке спускаются в некую подземную гробницу и приносят нагого деревянного идола, сидящего на носилках и имеющего на лбу своем нечто вроде крестообразной печати, и на каждой руке другую такую же печать, и на двух коленях — другие две: всего пять печатей, сделанных из золота. И они обносят идола кругом, обходя сокровенный храм семь раз в сопровождении звуков авлосов, тимпанов и гимнов; и после своего веселья они относят его обратно в подземное место. Когда [их] спросишь: „Что это за таинство“, они отвечают: „Сегодня в этот час Кора... родила Эона“» (Елифангий. Панарион 1, 22).

В христианской литургии все иначе. Здесь музыка должна быть "сработана" так, чтобы поющий текст самым быстрым и прямым путем достиг сознания прихожанина. Ничто не должно мешать богослужебному тексту выполнять эту главную его функцию: ни скверная дикция священнослужителей или слабые их голоса, ни плохая акустика храма, ни даже яркая и эмоциональная мелодия песнопения, способная так сильно приковать к себе внимание прихожан, что они

могут забыть о поющемся тексте. Именно по этой последней причине некоторые деятели христианской церкви были даже убеждены в пагубности пения в литургии.

В одной из предыдущих бесед ("Песнопения над пустыней") уже упоминался аббат Памва и его последователи. А Никита из Ремезианы пишет о том, что "не только в нашей области, но и в областях Востока есть некоторые [люди], считающие пение псалмов и гимнов излишним и мало подходящим божественной религии. Они полагают достаточным, если псалом произносится сердцем, и легкомысленным, если он производится звучанием чьих-то уст" (Об использовании гимнов 2). По словам Никиты, эти ярые противники богослужебного пения создали целую систему аргументации, чтобы доказать всему миру абсолютную ненужность пения. В своих доказательствах они опирались среди прочего и на отрывок из Послания к Ефессянам (5, 18—19), где апостол Павел призывает христиан назидать себя "псалмами, гимнами и духовными песнями, поя и воспевая в сердцах ваших Господу". Особенно они акцентировали внимание на заключительной фразе этого стиха, делая такое заключение: «Смотрите... апостол указывает, что необходимо создавать мелодию в сердце, а не лепетать в театральной манере с пением вслух, ибо для Бога, „испытующего сердца“ (Римлянам 8, 27), достаточно, чтобы [верующие] пели в тайне своего сердца» (Никита из Ремезианы. Об использовании гимнов, 2).

Можно предполагать, что существовало довольно много сторонников полного изгнания пения из богослужебной практики. Они были в Египте (Памва и его последователи), они обнаруживаются и с другой стороны Средиземного моря (епископ Ремезианы, располагавшейся на территории нынешней Югославии, находит их в своей области). А сколько их имен было зарегистрировано в недошедших до нас документах?

Но, к счастью, это направление не одержало победы. Решающую роль сыграло понимание того, что музыка может оказать неоценимую услугу в деле распространения идей христианства, так как хорошее пение оказывает на слушателя несравненно большее воздействие, чем обычная речь. При этом выигрывает не столько эстетическое чувство (хотя и оно получает полное удовлетворение), сколько религиозное, ибо более выпуклые и яркие озвученные образы облегчают вчерашним язычникам приобщение к христианским истинам, а остальных христиан еще более утверждают в этих истинах.

Безусловно, не последнее значение в победе здравого смысла имело и то обстоятельство, что подлинное христианство, как и всякая гуманистическая религия, неотделимо от настоящей культуры, ибо они благотворно влияют друг на друга. Объединяющим их фактором является высокая нравственность. Поэтому изгнание музыки из

христианского обихода оказалось бы так же пагубно, как и ограждение музыки от высоко нравственных религиозных идеалов. Вся дальнейшая история блестяще подтвердила это.

Однако деятели христианской церкви всегда зорко следили за музыкой, звучащей под сводами храмов. Основная их забота — взаимоотношения музыки и богослужебного текста. Музыка должна служить драгоценным обрамлением Божьего Слова. Она — лишь золотой оклад на иконе, но не сам Божественный Лик, она — только позолоченная чаша, содержащая в себе благотворный напиток. Главная и единственная задача музыки — служить крыльями для полета и распространения религиозной мысли. Здесь не может быть никаких уступок.

Афанасий Александрийский был глубоко убежден в том, что те, кто поют священные песнопения ради красоты, "не поют с пониманием, а скорее тешат себя... Но исполнение псалмов с мелодией происходит не от желания приятного звучания, а в результате проявления гармонии помыслов души" (Послание Маркеллу об истолковании псалмов 29). Если глава Александрийской Катехизисной школы дискутирует со сторонниками "приятного пения", значит, в некоторых христианских общинах они имели своих приверженцев. Очевидно, кое-где появились условия для возникновения песнопений, чей высокий художественный уровень и красота музыкального материала требовали и должного исполнительского мастерства, и достаточно высокого слушательского уровня. Тем самым подрывалась гегемония богослужебного текста и музыка, сломав установленные для нее ограничительные преграды, прорывалась "на волю" и широкими волнами заливала все вокруг, заполняя слух и сознание прихожан. Подобные тенденции нельзя было оставлять без внимания. Как видно, именно такие общины подразумевал Афанасий Александрийский, когда писал: "Некоторые думают, будто псалмы поются ради благозвучия и удовольствия слуха. Однако это не так. Ибо Писание не требовало приятности и привлекательности, но оно было так организовано, чтобы во всем [нести] пользу душе" (Послание к Маркеллу, 27).

Когда музыка превращалась в самоцель, она, возможно, оставалась религиозной, ибо воплощала религиозные образы и идеи, но уже не могла быть полезной для литургии, так как нарушала установленный приоритет Божественного Слова.

Именно поэтому отцы церкви не могли допустить, чтобы эстетическое удовольствие затмевало благоговейное и молитвенное настроение, которое всегда должно присутствовать во время литургии, чтобы яркость мелодической линии оказалась более впечатляющей, нежели богослужебный текст.

Очень искренне и подробно рассказывает об этой непростой проблеме Августин в "Исповеди". По его тексту нетрудно увидеть,

какие сомнения возникали в сознании тех, кто мог оказывать влияние на пути развития литургической музыки. Эстетическое удовлетворение от "приятности" мелодии каждый раз сталкивалось с необходимостью "подстроить" ее к произнесению богослужебного текста, сделать так, чтобы она не превалировала над ним. Но вместе с тем было совершенно ясно, что выхолощенная и безликая мелодическая линия также неспособна привлечь внимание к распеваемому тексту. Этими противоречивыми мыслями и пронизан весь отрывок Августина (я даю его в замечательном переводе Марии Ефимовны Сергеевны; единственное изменение, которое я себе позволил, — толковать многозначное латинское слово *modulatio* как "интонация", вместо предложенного переводчиком "модуляция", ибо с музыковедческой точки зрения это просто бессмысленно: хотя в античные времена термин "модуляция" и использовался в современном значении, но то, что сейчас понимается под модуляцией, определялось тогда греческим словом *μεταβολή* как в грекоязычных, так и в латиноязычных специальных источниках):

"Услады слуха крепче меня опутали и поработили, но Ты развязал меня и освободил. Теперь, признаюсь, на песнях, одушевленных изречениями Твоими, исполненных голосом сладостным и обработанным, я несколько отдыхаю, не застывая, однако, на месте: могу встать, когда захочу. Песни эти требуют для себя и для мыслей, их животворящих, некоторого достойного места в моем сердце, вряд ли я предоставляю им соответственное. Иногда, мне кажется, я уделяю им больше почета, чем следует: я чувствую, что сами святые слова зажигают наши души благочестием более жарким, если они хорошо спеты; плохое пение такого действия не оказывает. Каждому из наших душевных движений присущи и только ему одному свойственны определенные интонации в голосе говорящего и поющего, и они, в силу какого-то тайного сродства, эти чувства вызывают. И плотское мое удовольствие, которому нельзя позволить расслаблять душу, часто меня обманывает: чувство, сопровождая разум, не идет смиренно сзади, хотя только благодаря разуму заслужило и это место, но пытается забежать вперед и стать руководителем. Так незаметно грешу я и замечаю это только потом. Иногда, однако, излишне остерегаясь этого обмана, я совершаю ошибку, впадая в чрезмерную строгость: иногда мне сильно хочется, чтобы и в моих ушах и в ушах верующих не звучало тех сладостных напевов, на которые положены псалмы Давида. Мне кажется, правильнее поступал Александрийский епископ Афанасий, который — помню, мне рассказывали — заставлял произносить псалмы с такими незначительными интонациями, что это была скорее декламация, чем пение. И, однако, я вспоминаю слезы, которые проливал под звуки церковного пения, когда только что обрел веру мою; и хотя теперь меня трогает не пение, а то, о чем поется, но вот — это поется чистыми голосами, в напевах

вполне подходящих, и я вновь признаю великую пользу этого установившегося обычая. Так и колеблюсь я: и наслаждение опасно, и спасительное влияние пения доказано опытом. Склоняясь к тому, чтобы не произносить бесповоротного суждения, я все-таки скорее одобряю обычай петь в церкви: пусть душа слабая, упиваясь звуками, восприняет, исполняясь благочестия. Когда же со мной случается, что меня больше трогает пение, чем то, о чем поется, я каюсь в прегрешении; я заслужил наказания и тогда предпочел бы вовсе не слышать пения" (Исповедь X 33, 49—50).

Чтобы правильно понять этот отрывок Августина, нужно учитывать, что в его контексте "плохое пение" означает не плохое исполнение, а пение примитивного музыкального материала. Его антиподом является звучание "в напевах вполне подходящих". Таким образом, речь здесь ведется не о плохом и хорошем исполнении, а о развитой и примитивной мелодических линиях. Именно поэтому возникает ссылка на Афанасия Александрийского, стремящегося заменить развитые формы распевов речитативами.

Мы видим, как в Августине борются два чувства. С одной стороны, он откровенно пишет о том, что "святые слова" воспаляют душу только тогда, когда они поются "хорошо", то есть "кладутся" на яркую и распевную музыку. Он уверен в спасительном влиянии такой музыки на эмоциональное состояние человека. С другой стороны, Августина беспокоит, что при развитой музыке "руководство" переходит от разума к чувству и появляется опасное наслаждение, способное "заглушить" смысла поющего религиозного текста.

Итак, литургическое пение скрашивает однообразие и монотонность чтения богослужебных текстов, оно вливает эмоциональный заряд в сухие параграфы поучений, оно раскрашивает их различными красками. Благодаря песне христианские идеи становятся привлекательными даже для тех, кто еще не проник в их глубину, а ограничивается лишь поверхностным знакомством. Для таких песня выполняет роль притягивающего магнита, благодаря которому более часто и более радостно происходит общение с христианским учением, а со временем — и его глубокое постижение. Следовательно, приобщение к идеям и догматам христианства посредством пения — важнейшая цель литургической и вообще христианской музыки.

Эту мысль замечательно высказал Иоанн Златоуст: "Когда Бог увидел, что большинство людей ленивы и что они обращаются к религиозному чтению с неохотой и покоряются означенному усилию без удовольствия, то, желая сделать [такое] занятие более приятным и облегчить ощущение трудности, Он соединил мелодию с пророчеством, чтобы, соблазненные ритмом и мелодией, все могли возносить Ему священные гимны с великим рвением. Ибо ничто так не поднимает душу, не дает ей крылья, не освобождает ее от земли, не выпускает ее на волю из темницы тела, не учит ее любить муд-

рость... как согласная мелодия и священная песня, сочиненная гармонично" (О псалме XLI).

В этих словах кратко сформулирована эстетика христианской музыки вообще и эстетика литургической музыки в частности.

Так же недвусмысленно пишет об этом и Василий Кесарийский, когда утверждает, что Святой Дух "соединил благозвучие мелодии с учением так, чтобы мы неумышленно впитывали благо, [содержащееся] в словах, через мягкость и непринужденность услышанного, точно так, как искусные врачи часто смазывают чашу медом, давая привередливому [больному] выпить некое горькое лекарство. Так Он придумал для нас эти гармоничные мелодии псалмов, чтобы те, кто является детьми по своему фактическому возрасту, а также те, кто неопытен по поведению, думая, что всего лишь поют, в действительности воспитывали свои души. Ибо никто из этого множества равнодушных людей, покидая церковь, не удержит в памяти высказываний апостолов или пророков, но именно тексты псалмов поют они дома и распространяют на базарной площади" (Беседа о псалме 1).

Вот оно, теоретическое объяснение "феномена Фалета": знание через песнопение.

Таким образом, литургическая музыка, с одной стороны, создает при богослужении особую эмоциональную атмосферу, способствующую полному погружению в литургическое действие, а с другой — облегчает приобщение к христианским идеалам.

Но для того, чтобы это осуществилось, необходимо соблюдать важнейшее условие: музыка должна быть полностью подчинена слову, быть "ниже" его. Таков важнейший закон музыки раннехристианской литургии.

Звуковые потоки

Сохранившиеся источники, прямо или косвенно связанные с древней литургией, подтверждают, что почти после каждой молитвы исполнялось песнопение, а вслед за всяким пропетым гимном следовала молитва. Чередование различных форм звукопроизнесения все время держало участников богослужения в должном напряжении и способствовало тому, что они постоянно следили за литургическим действием.

17-й Лаодикийский канон гласит: "На собраниях псалмы не должны петься один за другим, а после каждого псалма должно вставляться чтение". Еще более основательно описание "звучащей структуры" литургии в "Апостольских установлениях": "По центру, на каком-либо возвышении, должен стоять чтец и читать книги Моисея, Иисуса сына Навина, Судей и Царств, Паралипоменон и те, [что были созданы] после возвращения [из вавилонского плена], и

вдобавок [книги] Иова, Соломона и шестнадцати Пророков. После двух чтений пусть кто-либо поет гимны Давида, а люди пусть отвечают последними стихами. После этого пусть читают наши Деяния и послания собрата нашего Павла, которые он отправил церквям... и после них пусть дьякон или священник читает Евангелия... " (II 57, 5—7).

Таким образом, само содержание литургии и ее форма требовали чередования различных методов "исполнения" богослужебного материала. Основными среди них были речь и пение.

Афанасий Александрийский, объясняя, почему одно поется, а другое читается, пишет: "...Божественному писанию подобает славить Бога не только слитным (τῆ συνεχεῖα) голосом, но и широким (κατὰ πλάτος). Слитным [голосом] произносятся такие слова, [как] Закон, [книги] Пророков и все исторические, вместе с Новым Заветом. Широким [голосом] поются (λέγεται) слова псалмов, од и песен" (Послание Маркеллу об истолковании псалмов 27).

Здесь следует пояснить, что под "слитным голосом", "слитным звучанием" в античности понималась обычная человеческая речь. Она именовалась слитной, потому что при таком произнесении слух не в состоянии точно фиксировать границу каждого высотного уровня. Слух улавливает начальную высоту, а через некоторое время отмечает другую как уже свершившийся факт. Вместе с тем он не может, по мнению античных ученых, зарегистрировать сам момент перехода от одной звуковой высоты к другой. Именно поэтому речевое звучание представлялось "слитным", не дифференцированным на отдельные звуковые высотности. В таком значении греческое прилагательное *συνεχής* (слитный) использовал не только Афанасий Александрийский, но и все греческие и римские теоретики музыки.

Однако при определении звучания, образующегося при пении, терминология александрийского богослова отличается от общепринятой в его время. У древних теоретиков музыки в таких случаях всегда использовалось прилагательное *διαστηματική* (интервальная). Оно указывало, что музыкальный тип звукового движения, в отличие от немзыкального (речевого), всегда интервальный. Слух тогда ясно отмечает не только момент перехода от одного звука к другому, но и интервал, находящийся между ними. Афанасий Александрийский же использует выражение *κατὰ πλάτος* (буквально: по широте), что предполагает некую "широту" звучания, противоположную "узости" звуков обычной речи. Нетрудно догадаться, что здесь подразумевается широта распева, то есть продолжительность звуков пения, а не точные интервальные соотношения между ними.

Интересно отметить удивительный парадокс: Афанасий Александрийский, расходясь в терминологическом определении пения с музыкальными теоретиками, жившими в его время и в ближайшие к нему периоды, странным образом использует то слово, которое было

в ходу у теоретиков музыки, работавших десятью (!) столетиями раньше его. Так, знаменитый древнегреческий теоретик музыки Аристоксен (IV в. до н. э.) в своем трактате "Гармонические элементы" (с. 7, 20—25) сообщает, что музыкант Лас из Гермियोны (IV в. до н. э.) и "некоторые из школы Эпигона" (то есть из учеников и последователей выдающегося древнегреческого музыканта VI в. до н. э.) считали, что музыкальный звук имеет "широту". Следовательно, Афанасий Александрийский пользовался той же терминологией, что и музыканты, жившие еще до так называемого периода древнегреческой классики.

Чем объяснить такое совпадение?

Можно предполагать, что понятие "широты" музыкального звука, бытовавшее одно время в античной науке о музыке, впоследствии было отброшено специалистами, так как стало понятно, что высота каждого звука не бесконечна по "ширине", а имеет свои границы, выход за которые чреват либо фальшивым звучанием, либо попаданием в высотную сферу другого звука. С этой точки зрения понятие "широты" уже не оправдывало себя, и теоретики, наоборот, стали акцентировать внимание на том, что всякий музыкальный звук лишен "широты" (по-гречески *ἀπλατῆς*). Этим как бы подавался сигнал о том, что акустическая высота музыкального звука представляет собой точно зафиксированную точку в звуковом пространстве и о ее "широте" невозможно говорить. В непрофессиональной же среде характеристика музыкального звука как имеющего "широту" сохранилась, ибо она отвечала обычным представлениям о распеваемом звуке, о его продолжительности. К Афанасию Александрийскому термин "*κατὰ πλάτος*" скорее всего попал из лексики этой среды.

Итак, по Афанасию Александрийскому, литургия состоит из речи и пения. Однако при богослужении использовалась (да и сейчас используется) не та речь, которая применялась в обычной жизни. В церкви совершался религиозно-торжественный акт, и потому все действия, связанные с ним, и все сказанное в процессе литургии окрашивалось в особые тона. Подобно тому, как движения и одежда священнослужителя отличались торжественностью, так и его речь во время богослужения характеризовалась приподнятостью и пафосом. Это достигалось частичным изменением тембра голоса, размеренностью и более сдержанным темпом произнесения, особыми акцентами на словах, усилением или ослаблением громкости звучания, многозначительными паузами и т. д. Литургическая речь сильно отличалась как от пения, так и от обычной разговорной речи. Нужно полагать, что под "слитной" речью Афанасий Александрийский понимал не повседневную речь, а литургическую, ведь в приведенном отрывке из его послания Маркеллу говорилось не об обычном разговоре, а о методе чтения книг Библии. Значит, здесь подразумевался

ся особый вид декламации, "подобающий" произнесению слов Священного Писания.

Однако этим звуковое разнообразие древней литургии не ограничивалось. Возвышенная, торжественная речь и пение — лишь два противоположных по качеству звуковых потока. "Между ними" существовал особый способ произнесения, обычно называемый речитированием (от латинского глагола *recitare* — оглашать, зачитывать, произносить вслух). Им пользовались в самых различных случаях: при произнесении молитв, когда речитировались какие-то важные фразы, или при декламации псалмов, когда их заключительные построения приобретали своеобразную "поющуюся форму", или при произнесении особых восклицаний священника или дьякона, звучавших во время литургии, и ответов народа, или при чтении фрагментов из Священного Писания.

Чаще всего с этой целью употреблялись определенные мелодические формулы, простые по своей звуковысотной линии и по ритмической организации. Они были достаточно стабильны, однообразны и повторялись бесконечное количество раз без каких-либо изменений. Если же возникали некоторые, едва заметные "вариации", то их необходимость диктовалась приспособлением мелодической формулы к тексту.

Нетрудно представить себе впечатление, производимое такими речитируемыми фразами на слушателей.

Прихожане стоят и внимательно слушают чтеца, священника или дьякона. Его декламация течет плавно и равномерно. Она сродни эпическому повествованию, спокойно переходящему от одной фразы к другой. Такая монотонность успокаивает и притупляет восприятие слушателя, и он не ожидает никаких изменений ни в движении звукового потока, ни в его качестве, ни в способе произнесения. И вдруг долго длившееся однообразие прерывается и возникает нечто новое, отличающееся от предыдущего. Слоги, слова и фразы становятся почти что певучими, а их ритмическое движение приобретает упругость и четкость. Они словно преображаются, переходя из одной качественной категории в другую. Это еще не пение в полном смысле слова, но уже и не обычная декламация. Новое, неожиданно возникшее звучание как бы просветляет все вокруг и приковывает к себе слуховое внимание. Такая трансформация моментально активизирует слушателя, заставляет его выйти из состояния покоя и побуждает к осмыслению произносимого текста.

Чаще всего для речитатива использовалась простейшая мелодическая формула, состоящая из нескольких звуков. Голос устанавливал слоги на определенных ступенях музыкального звукоряда и тем самым придавал им опору, большую выразительность и красоту.

Впрочем, не следует преувеличивать значение музыкального начала в литургическом речитативе. Оно выполняет подчиненную

функцию и не является самостоятельным, отдельно существующим феноменом. Для пояснения приведу простейший пример. Если слышится мелодия известной оперной арии или романса, но исполняемая без слов, то это не мешает нам сразу узнать ее. Если же раздаются звуки литургического речитатива без текста, то они не вызывают у нас в памяти никаких музыкальных воспоминаний или конкретных ассоциаций, за исключением разве что ощущения, что подобное пение характерно для богослужения. Невозможно установить ни с каким литургическим текстом мы ее слышали, ни вообще при каком богослужении она звучала. Это обусловлено многими причинами: и примитивностью мелодических формул, и их однообразием, и, самое главное, тем, что они не несут в себе индивидуальной музыкальной мысли. Их задача крайне проста — создать несложную "поющуюся оболочку" для текста, разукрасить его, обогатить тембр звучания, разнообразить высотный уровень его слогов и придать им ритмическую стройность, но ни в коем случае не становиться "над" текстом, не подавлять его, не создавать яркую самостоятельную мелодическую линию, способную отвлечь внимание от смысла слов.

Иначе говоря, здесь действует тот же закон, что и во всей литургии: музыка — служанка богослужебного текста. Именно поэтому музыка литургического речитатива не может иметь самостоятельной ценности и не способна существовать отдельно от текста.

Наиболее распространенный тип литургического речитатива имел "двухчленную" схему, состоящую из речитируемого тона и небольшой мелодической каденции (иногда перед речитируемым тоном возникал краткий мелодический "зачин").

Речитируемый тон, как правило, использовался для певческого провозглашения текста. Его повторения следовали либо в определенной ритмической последовательности, либо свободно. Он мог звучать и в течение довольно длительного времени, продолжительность которого зависела от размеров речитируемой фразы. Чаще всего речитируемый тон "распространялся" на обширное текстовое пространство, исключая его заключительное построение или последнее слово. Иногда, если основному речитируемому тону предстояло повторяться очень много раз, во избежание излишней монотонности несколько раз появлялся второстепенный речитируемый тон, чтобы оттенить основной. С той же целью — ради устранения утомительного разнообразия — речитируемый тон мог слегка орнаментироваться, но в согласии с расстановкой ударений в словах.

После речитируемого тона следовала каденция, призванная подчеркнуть завершение отдельного текстового построения или предложения. Здесь все зависело от вкуса и мастерства исполнителя: применялись различные виды постепенных опеваний основного устоя ладонональности, а также их варианты с интервальными скачками, эффектные задержания на неустойчивом звуке, вызывающие томи-

тельное ожидание появления основного, завершающего устойчивого звука и т. д.

Вообще необходимо отметить, что литургический речитатив давал исполнителю (священнику, чтецу, дьякону, а впоследствии и певчому) определенную возможность проявить свои способности к импровизации. Хотя эта возможность была ограничена довольно жесткими рамками скупой природы речитатива, все же создавались некоторые условия, чтобы продемонстрировать индивидуальную "вокализацию" текста.

Нужно думать, что уже в древности в литургии довольно умело использовались все разновидности звуковых потоков: пение, обычное произнесение текста и их чередование. И получалось так, что, несмотря на довольно устойчивые традиции каждой службы, несмотря на неизменный текст, каждый раз можно было как-то обновлять звучание литургического материала и создавать изменения в мире почти сплошной неизменности.

Хор

Вслед за апостолом Павлом христиане, в согласии со своими убеждениями, могли утверждать, что Бог даровал единомыслие всем и всему, дабы все "единодушно, едиными устами славили Бога и Отца Господа нашего Иисуса Христа" (Римлянам 15, 5—6). В этой нелегкой для новой религии обстановке апостольских и даже более поздних времен единение и единомыслие христиан играло громадную роль. Оно являлось материальной и духовной силой, которую можно было противопоставить враждебному окружению. Поэтому все, что способствовало единению, воспринималось как укрепление христианского братства.

Хор являлся формой такого единения единоверцев. Но мы бы погрешили против истины, если бы представляли себе тогдашние хоры христианских общин похожими на известные профессиональные хоровые коллективы. Ведь хористы в них набирались не по музыкальным и не по вокальным данным. Их образовывали по велению сердца и души те, кто становился в ряды приверженцев новой религии. Поэтому в христианских хорах самозабвенно пели все — и те, у кого отсутствовал певческий голос, и люди, лишенные музыкального слуха или имеющие грубые голоса. Звучание такого хора оценивалось не по стройности ансамбля, не по чистоте интонирования, не по тонкости фразировки, не по динамике и яркости исполнения, а по совершенно иным критериям: по образу жизни хористов, по их мыслям, делам и поступкам, по их верности христианским идеалам.

Иоанн Златоуст писал: "И не появится никакого неудовольствия относительно этого пения, даже если кто-либо [из хористов] стар, [или] еще дитя, [или] обладает грубым голосом, или совершенно незнаком с ритмом. Так происходит потому, что то, к чему здесь стремятся, — спокойная душа, деятельный разум, кающееся сердце, здравый рассудок и чистая совесть. Обладая этими [качествами], вы входите в священный хор Божий, вы сами можете стоять рядом с Давидом" (На псалом XLII). Значит, христианин может сравниться в пении даже с самим псалмопевцем Давидом (являвшимся олицетворением высшей степени музыкальности и художественного мастерства), если его поступки и мысли будут соответствовать христианским принципам нравственности. Такой точки зрения придерживался не один Иоанн Златоуст.

Иероним повторяет ту же самую мысль: "Человек может быть, как обычно говорят, какофоническим [*κοκφονος*, то есть обладающий неприятным голосом], но если он сделал добрые дела, он — благозвучный певец перед Богом" (Комментарий на Послание к Ефессянам III 5, 19). Это гимн нравственности и добродетели, возведенный на самый высокий пьедестал, с которым все остальное — умение петь и само музыкальное искусство — не идет ни в какое сравнение.

В те времена, в отличие от нынешних, народ в церкви не делился на умеющих и неумеющих петь. Ничего подобного в древности не было, да и не могло быть.

В первые столетия христианства каждая община представляла хор, олицетворяющий союз помыслов и приверженность к одним и тем же религиозным идеалам. Такой хор являлся выражением союза личности со всей общиной. Голос отдельного прихожанина вливался в общий звуковой поток не "отшлифованным" для профессионального пения, а со всеми своими особыми признаками, вплоть до хриплого тембра и полной неспособности чисто интонировать. Благодаря такой свободе не нарушался "певческий облик" каждой личности, а общинный хор мог служить образцом единения различных индивидуальностей. Не случайно в раннехристианской литературе постоянно встречается сравнение хора с кифарой, имеющей струны различной длины и толщины. Подобно тому, как эти неодинаковые струны, одновременно звуча, образуют единую гармонию, так и хор христиан, руководимый Святым Духом и состоящий из многих непохожих друг на друга людей, приводится к духовной гармонии. Хор служил также опорой для христиан в тяжелую годину и утолял восторг в минуты радости и счастья. Он управлял поступью людей во время религиозных шествий и на дорогах паломников. Он являлся неотъемлемой частью жизни христианского общества.

Поэтому странно иногда читать, что якобы в первые века христианства женщинам было запрещено пение в церкви во время литургии. В подтверждение справедливости такого утверждения чаще всего приводятся две выдержки из посланий апостола Павла: "Жены ваши в церквях да молчат; ибо не позволено им говорить..." (1 Коринфянам 14, 34) и "Жена да учится в безмолвии..." (1 Тимофею 2, 11). Но ведь эти слова относятся не к пению, а к совершенно иным ситуациям — к праздно болтовне в церкви и к молчаливому послушанию перед мужем. Кстати, отзываясь на первую из приведенных фраз Павла, якобы свидетельствующую о запрете женского пения, Исидор Пелусиот считает, что "апостолы Господни, желавшие положить конец праздно беседе в церкви и являвшиеся нашими наставниками во благом поведении, мудро позволили женщинам петь в них псалмы" (Послания I 90). Безусловно, такое толкование больше соответствует истине, так как находится в русле житейских отношений, существовавших в древних христианских общинах.

В новозаветной литературе нет ни одного свидетельства, которое можно было бы понимать как запрещение женщинам петь при богослужении. Такое запрещение противоречило бы самым элементарным нормам жизни христианских общин.

Более того, имеющиеся данные говорят скорее о прямо противоположном. Когда апостол Павел высказывает упрек, что "всякая жена, молящаяся или пророчествуящая с открытой головою, навлекает позор на свою голову..." (1 Коринфянам 11, 5), то не является ли это подтверждением того, что женщины участвовали в богослужении? Так допустимо ли думать, что, участвуя в литургии, они замолкали, когда начинались песнопения? Поэтому можно совершенно однозначно утверждать, что женщины, наряду с мужчинами, постоянно пели во время литургии в смешанном хоре.

Более целесообразен иной вопрос: использовались ли в раннехристианской литургии исключительно женские хоры?

Существуют свидетельства (и они были уже приведены на предыдущих страницах настоящей книги), что такие еретики, как Маркион, Вардесан, Гармоний и Павел Самосатский использовали женские хоры при богослужении. Имеется еще одно показание, что у еретиков, например у пелагиан, во время литургии звучали женские хоры. Так, Иероним в своем "Диалоге против пелагиан" (1, 25) устами положительного героя Аттика обвиняет пелагиан в лице Критобула в том, что им "надо угощаться женскими голосами и песнями", ибо, по их мнению, "женщины такие должны петь псалмы Господу". И "правильный" Аттик добавляет: "Но кто не знает, что женщинам следует петь псалмы в своих комнатах, вне мужского общества и многолюдного собрания? Вы же поистине даруете непопозволяемое..." Значит, пелагиане, подобно другим еретикам, до-

пускали женские хоры при богослужениях. (Здесь нужно заметить: вряд ли процитированные слова можно рассматривать как свидетельство того, что женщинам не позволялось петь в церкви; в приведенном фрагменте речь идет об обычном "мужском обществе" и "многолюдном собрании" вне храма, а вовсе не о литургии.)

Чем могло быть вызвано столь различное отношение к женским хорам в литургии у еретиков и остальных христиан? Так как не сохранилось никаких свидетельств на этот счет, то можно строить только более или менее правдоподобные предположения.

Скорее всего, основную роль здесь сыграли следующие факторы. Во-первых, женские хоры напоминали христианам о женских языческих хорах, участвовавших в религиозных церемониях, связанных с идолопоклонством. Во-вторых, исключительно женское пение могло ассоциироваться с искусством женщины-музыкантов — авлетисток и тибисток, которые зачастую совмещали ремесло музыканта с ремеслом проститутки. Такие, возможно даже неосознанные, параллели вызывали противодействие внедрению исключительно женского пения в богослужение. В-третьих, звучание женских голосов вне ансамбля с мужскими тембрами могло вызывать у некоторых, самых "неустойчивых" членов христианских общин чувственные иллюзии, что было абсолютно недопустимо.

Что же касается еретических литургий, то здесь, возможно, большая свобода отношений между мужчинами и женщинами не вызывала столь негативной реакции на звучание женских хоров. Не исключено также, что такие еретики, как Гармоний, Павел Самосатский и другие, сами сочинявшие песнопения, увидели какие-то особые художественные возможности женского хора, связанные с тембрами и регистрами женских голосов. И самое вероятное предположение связано с тем, что все эти еретические течения имели больше всего сторонников, как правило, на Востоке: не сыграли ли здесь свою роль многовековые фольклорные традиции, где женские хороводные ансамбли были крайне популярны.

Однако все это — не более чем предположения.

Нам же надо принять к сведению тот факт, что с самого начала в христианской литургии участвовал смешанный хор, состоявший из всех членов общины — мужчин, женщин, детей, стариков, старух, юношей и девушек.

"Аллилуия"

Мы уже знаем, что такой выдающийся мыслитель, как Августин, прекрасно сознавал и ощущал подвижность "равновесия" между словесным и музыкальным началом в литургии. Он чутко реагировал даже на малейшие "перепады" во взаимоотношениях богослужебного текста и музыки. Как можно судить по приведенному выше

(в разделе "Музыка и слово") фрагменту (Исповедь X 33, 49—50), в таких случаях он выступал в двух лицах: как человек, облеченный духовным саном, который по должности и по убеждению заботится о главенстве слова, и как слушатель, эмоционально реагирующий на музыку, звучащую во время литургии. Эта двуликость постоянно ощущается в воззрениях Августина, когда дело касается живой музыки (а не теории, так как в его трактате "О музыке" все намного сложнее). Она даже дала ему возможность отметить то, что, на первый взгляд, противоречит общепринятым нормам литургии, но все же является ее неотъемлемой и важной составной частью.

Речь идет о "музыке без слов" — рефрене "аллилуия", который как будто недопустим в богослужении, ибо в литургии все должно основываться на богослужебном тексте, но, несмотря на это, постоянно звучал во время христианских литургий.

Он имеет многовековую историю. Еще во времена царя Давида пение "аллилуия" звучало в Израиле. Именно царь Давид сочинил псалом, завершающийся мощным хоровым "аллилуия" (псалом 105, 48). По указанию Давида этот псалом был исполнен левитами перед ковчегом Господа (1 Паралипоменон 16, 35—36):

Спаси нас, Боже, Спаситель наш!
Собери нас, и избавь нас от народов,
да славим святое имя Твое
и да хвалимся славою Твоею!
Благословен Господь, Бог Израилев,
от века и до века!
Аминь! Аллилуия!

И в 1-й книге Паралипоменон, и в 105-м псалме перед последними двумя словами стоят ремарки: "И сказал весь народ..." или "И да скажет весь народ..." Такими ремарками засвидетельствовано массовое исполнение припева "Хвалите Господа" (по-еврейски: "аллилуия") — наиболее популярного псалмового рефрена. Его обязательно пели с псалмами 112—117, называвшимися по рефрену "халлел" (как уже указывалось, с таким придыханием произносилось "аллилуия" по-еврейски) и звучавшими во время пасхальных торжеств, приуроченных к ежегодным воспоминаниям об исходе евреев из египетского плена. Рефрен был настолько популярен, что он пелся и с другими псалмами, например, с замечательным псалмом 103 "Благослови, душа моя, Господа!", со знаменитым заключительным стихом:

Да исчезнут грешники с земли,
и незаконных да не будет более.
Благослови, душа моя, Господа!
Аллилуия!

При первоначальном становлении христианства тот же рефрен по традиции продолжал использоваться и в богослужениях новой религии. В "Апокалипсисе" (19, 1—6) передаются фрагменты песнопения, которое, возможно, исполнялось в ранних христианских литургиях, и здесь "аллилуия" заняло подобающее место:

Аллилуия!
Спасение и слава,
И честь и сила Господу нашему!

.....
Аллилуия!

....
Хвалите Бога нашего,
все рабы Его и боящиеся Его,
Малые и великие.

....
Аллилуия!
Ибо воцарился Господь Бог Вседержитель.

С течением времени этот рефрен распространился среди христиан всего Средиземноморья: египтян, римлян, греков, сирийцев. Мало кого из них, простых прихожан самых различных национальностей, интересовало, что обозначает древнееврейское выражение "аллилуия". Перейдя в христианскую службу из иудейской жизни, оно осталось в новой религии в качестве некоего фоновое символа и постепенно превратилось в набор слогов, использовавшихся для распева музыкального материала (см. беседу VII, раздел — "В труде"). С таким же успехом вместо "аллилуия" мог звучать любой другой набор слогов, также не воспринимавшийся как фраза, содержащая определенный смысл. Другими словами, пение "аллилуия" переродилось в вокализованную "музыку без слов", и люди, исполнявшие его, следили лишь за мелодией, на которую нанизывались слоги, не задумываясь над их значением.

Но, несмотря на это, "аллилуия" продолжало занимать в песнопениях христианской литургии значительное место. Как можно судить по сохранившимся свидетельствам, оно пелось не всегда, а только в особых случаях. Об этом пишет Августин (На псалом CVI 1): "...мы поем „Аллилуия“ в установленные дни, но думаем о нем каждый день". Согласно Иерониму (Против Вигилантия I 1), еретик Вигилантий ограничил пение "аллилуия" только службой, посвященной Пасхе. Трудно сказать, исполнялось ли оно во время других праздников, но на пасхальной литургии оно звучало всегда. Это неоднократно подтверждает Августин. Так, он сообщает (На псалом CX 1), что его пели после завершения предпасхального великого

поста в течение пятидесяти пасхальных дней: "Пришли для нас дни, чтобы петь аллилуия... Будьте внимательны, вы, знающие, как славить и как петь в сердцах ваших Господу... и хвалите Бога, ибо это — аллилуия". В другом своем сочинении (Беседа ССLII: На пасхальные дни XXIII 9) Августин уточняет, что рефрен исполнялся на утренних службах: "Аллилуия должно петься во все эти пятьдесят дней... оно пелось рано утром..."

Таким образом, "аллилуия" превратилось в очень популярный припев, использовавшийся в песнопениях литургии. Но так как его словесный смысл оказался для большинства христиан-неевреев утраченным, оно стало "музыкой без слов".

Августин обратил внимание на эту особую часть музыки литургии. Комментируя псалом 32, он выделяет латинское существительное *jubilatio* (ликование), появившееся при переводе 3-го стиха:

Пойте Ему новую песнь;
Пойте Ему стройно, с ликованием.

Правда, в этом псалме отсутствует не только припев "аллилуия", но и вообще упоминание о нем. Однако имеются сведения, что "аллилуия" пелась не только с теми псалмами, библейский текст которых предполагал такой рефрен. Нужно думать, что подобных псалмов с внедренным популярным рефреном существовало достаточно много. Поэтому вполне возможно, что и в псалом 32, комментируемый Августином, в его время также было введено "аллилуия", ибо его рассуждения самым непосредственным образом касаются "аллилуия" и прочих подобных слогаобразований: "Пойте с ликованием. Ибо это [означает] хорошо петь Богу — петь с ликованием. Что же это такое — петь с ликованием? Быть неспособным выразить в словах то, что поется сердцем. Ведь те, кто поют при сборе урожая, на винограднике или во время какого-либо другого тяжелого труда, начав проявлять свою радость в словах песен, наполняются такой радостью, что не могут выразить ее в словах и отказываются от слогов слов, переходя к звучанию ликования. Ликование есть нечто, означающее, что сердце мучается тем, чего оно не может произнести. И кому подходит ликование, как не невыразимому Богу? Ибо невыразим тот, с кем не можешь говорить. И если ты не можешь говорить с ним [и] все же не должен молчать, тебе остается лишь ликовать; так что сердце ликует без слов, и громадный простор радости не имеет границ слов" (На псалом XXXII 2, 1, 8).

По Августину, ликование — это особое состояние души, высшая степень восхищения и упоения, когда никакие слова не в состоянии передать весь восторг и радость, бушующие в человеке, когда невозможно выразить нахлынувшие чувства, особенно при

созерцании величия Бога. Но чувства, переполняющие верующего, не дают ему покоя и заставляют сбросить путы молчания. И тут появляется ликование — бессловесное звукоизвержение из уст. Если бы Августин не привел параллели с пением, возникающим во время работы, то можно было бы по-разному толковать его понимание ликования. Но это сопоставление сразу же аннулирует все допустимые разночтения, и становится ясно, что он ведет речь об "аллилуия" — единственном ликующем слогосочетании, использовавшемся в литургии.

Конечно, даже самое большое удовлетворение от работы вряд ли способно вызвать тот же восторг, который возникал у современников Августина при осознании величия Бога. Такие ощущения находятся в неодинаковых эмоциональных плоскостях и подлежат различным измерениям. Да епископ Гиппонийский даже и не стремился проводить какую-то аналогию между ними. Эта параллель была ему нужна для того, чтобы подвести читателя к мысли о "музыке без слов", связанной не только с состоянием неопишуемого восторга, но и с другими случаями, например, когда человек помогает себе музыкой, облегчая утомительный труд, или, возможно бессознательно, создает вокруг себя некую музыкальную сферу, способствующую более сосредоточенному углублению в занятия. Значит, параллель между "аллилуия" и трудовыми бессловесными напевами потребовались Августину, чтобы показать, каким образом наполняется смыслом "музыка без слов".

Ту же самую идею и в том же аспекте он налагает и в другом своем комментарии: "Тот, кто ликует, поет не слова, он [издает] какое-то веселое звучание без слов: это голос веселья разливающейся души, так что кажется, что в самом деле он радуется своим собственным голосом... но не может объяснить, чему он радуется. Вы замечаете это даже у тех, кто поет непристойно. Наше же ликование не должно быть таким, как их, ибо нам следует ликовать в истине, тогда как они ликуют в прегрешении... Если вы смогли понять, о чем я говорю, призовите на ум то, что хорошо знаете, то есть, допустим, тех, кто выполняет какую-либо работу в полях [и] кто ликует. Жнецы, сборщики винограда и те, кто собирает другие продукты, будучи счастливы обилием урожая, обрадованные самим богатством и плодородием земли, поют в радости. И в песни, выражаемые ими в словах, они вставляют некоторые звуки без слов в величии ликующей души, и это называется ликованием" (На псалом XCIX 4).

Таким образом, "музыка без слов", используемая в литургии в виде распева "аллилуия", необходима для того, чтобы человек, восхваляя Бога, мог в полной мере выразить весь свой восторг, несмотря на ограниченные возможности языка.

Не следует думать, что подобное отношение к "аллилуия" характерно только для Августина. В подтверждение этого приведу лишь одно высказывание: "Оно называется ликованием (jubilus), поскольку ни словами, ни буквами, ни голосом невозможно выразить или понять, как много нужно человеку хвалить Бога" (Псевдо-Иероним. Краткий комментарий на псалмы XXXII).

Не вдаваясь в подлинные исторические причины проникновения "аллилуия" в христианскую литургию, деятели церкви стремились объяснить, почему, несмотря на неоспоримую гегемонию текста, в богослужении была допущена бессловесная музыка. Такое объяснение было необходимо, чтобы не подорвать установившихся представлений о главенстве текста над музыкой. Но, как мы видим, даже в литургии, где, казалось бы, смысловая первостепенность слова не вызывала ни у кого сомнений, приходилось прибегать к помощи "чистой музыки", способной выражать то, что невыразимо в словах. Подобный временный выход музыки "на первые роли" ни в коей мере не подрывал приоритета богослужебного текста. В этих исключительно музыкальных "оазисах" литургии люди получали сильнейшие импульсы, адресующиеся не столько разуму, сколько сердцу и душе, отчего эмоциональное воздействие литургии увеличивалось.

"Ломаные мелоды"

К музыке, которая озвучивала Божественное Слово, в отличие от "чистой музыки" применялись совершенно иные критерии: эта музыка должна была лишь помочь проникнуть в глубокий смысл поющего текста.

В связи с этим Василий Кесарийский писал: "В то время, как ваш язык поет, пусть разум ваш отыскивает смысл слов, чтобы вы могли петь душой, а также разумом" (Беседа на псалом XXVIII 7). Переводя эти слова на язык психологии, нужно говорить о совместном взаимодействии эмоционального и рационального начал. Текст, несущий в себе глубокие религиозные мысли, должен быть подан музыкой в таком эмоциональном ракурсе, чтобы эти идеи четко запечатлелись в сознании верующих.

Отсюда следует, что для интонирования литургического текста музыка может использовать лишь простые средства, не мешающие, а помогающие его воспринимать.

Не в этом ли лежат истоки приверженности раннего христианства к наиболее простому и естественному воплощению образов посредством человеческого голоса? Если даже не учитывать предубежденного отношения церкви к музыкальным инструментам из-за их многовековой связи с языческими культурами, то и тогда совершенно очевидно, что стремление к простоте и искренности музыкального

начала в литургии должно было обратить взоры прежде всего на человеческий голос.

Что, как не голос, легче всего способно передать самые сокровенные чувства человека? Что, как не голос, проще всего может вызвать ответную эмоциональную реакцию? Что, как не голос, является музыкальным инструментом, доступным абсолютно всем людям? Недаром Климент Александрийский воскликнул, что "человек сам является инструментом" (Увещевание I 5, 3), а по мнению Псевдо-Иустина, Святой Дух извлекает из людей музыкальные звуки, подобно тому, как плектор извлекает их из кифары или лиры (Увещательное послание к грекам, 8). Голос в качестве музыкального инструмента сопровождает человека повсюду — и в церкви, и дома, и на работе, и в монастырской келье, и в пустыне вдали от людей, среди друзей и врагов. Им можно пользоваться всегда, ибо он постоянно находится "под рукой". И, самое главное, каждый человек умеет "играть" на нем. Даже те христианские общины, которые первоначально использовали при богослужении инструменты (были и такие), очень скоро отказались от них и всецело сосредоточились на пении. А там, где инструмент продолжал звучать во время богослужения, его участие в литургии было сведено к "поддержке" голоса (напомню, что мы ведем речь лишь о первых пяти столетиях христианской музыки).

Конечно, голос имеет и другие преимущества: он способен воспроизводить не только мелодию, но и богослужебный текст, и в этом отношении его превосходство над инструментом неоспоримо. Одновременно с этим не будем забывать, что в языческом культе инструментальная музыка использовалась в качестве самостоятельного жанра во многих религиозных обрядах (вспомним хотя бы ритуальные языческие шествия и пляски). Но христиане полностью отказались от этой традиции, исключив инструментальную музыку из литургии. Очевидно, для изгнания инструментальной музыки из церкви существовало много причин, среди которых не последнее место занимала та, что она не выдерживала конкуренции с вокальной музыкой — ни по способности озвучивать богослужебные тексты, ни по естественности и простоте.

С естественностью и простотой связано и другое обязательное для литургической музыки условие.

Способствуя яркому воплощению богослужебного текста, музыка одновременно с этим не должна отвлекать внимания слушателя от его смысла. Здесь недопустимы никакие необычные интонации, никакие яркие звуковые сдвиги, никакие внезапные ритмические отступления от плавного движения. Полностью исключаются оригинальные мелодические обороты, "красота" которых способна отвлечь внимание от смысла текста и перевести его исключительно на музыку.

Многие деятели церкви заботились о том, чтобы не допустить в литургическую музыку броских и эффектных интонационных оборотов. Никита из Ремезианы призывает: "Нужно петь со звучанием и мелодией, подходящими для священной религии. Не следует показывать театрализованные страдания, а [нужно] демонстрировать христианскую простоту в самой гармонии. Это не должно напоминать ничего театрального, а скорее вызывать раскаяние в слушателях" (Об использовании гимнов, 13).

Ему вторит Иероним, когда утверждает, что в церкви нужно петь не столько голосом, сколько сердцем, "не пачкая рот и глотку неким сладким снадобьем по способу трагиков, чтобы в церкви слышались театральные мелодии и песни... Пусть слуга Христа поет так, чтобы не голос певца, а поющиеся слова доставляли удовольствие..." (Комментарии на послание к ефесянам III 5, 19).

В обеих цитатах под "театральной музыкой" понимаются мелодические обороты, которые благодаря своим ярким интонациям отодвигают восприятие смысла богослужебного текста на второй план. Не исключено, что здесь подразумевались те театральные мелодии, которые в странах эллинизированного Средиземноморья назывались "ломаными" (по-гречески κεκλασμένα μέλη — "ломанные мелосы"). Они стали следствием новаторских тенденций, обусловленных стремлением музыки приобрести художественную самостоятельность и вырваться из рамок архаичной триады "слово — музыка — танец", где музыка выполняла подчиненную роль, овлачивая слова для песни и сопровождая танец. Зародившись в глубокой древности, такая триада искусств оказалась длительным спутником человечества, и ее средствами воплощались лучшие художественные свершения на протяжении громадного исторического времени. Однако наступил час, когда музыка должна была выйти на самостоятельную творческую дорогу. Одним из проявлений этого сложного и длительного процесса стало бурное развитие средств музыкальной выразительности. Особое место среди них заняли так называемые "ломанные мелосы", пришедшие на смену плавным и поступенным мелодиям. Это были новые интонационные конструкции с характерными интервальными скачками и неожиданными оборотами, с яркими мелизматическими "наслоениями". Не удивительно, что по сравнению с традиционными мелодическими линиями они представлялись "изломанными", "переломанными". Наиболее широкое распространение такой музыкальный стиль получил в театральной музыке, где вообще присутствовала полная свобода — не только нравов, но и художественного поиска.

Конечно, приверженцы старых музыкальных вкусов не могли приветствовать введение подобных новшеств, этого музыкального "модернизма" тех времен. Секст Эмпирик считает, что "такими ломаными мелосами и женоподобными ритмами музыка нынче изнеживает разум" (Против ученых VI 15). Большой и последовательный поклонник древней музыки, известный среди специалистов под именем Псевдо-

Плутарха, уверяет своих читателей, что музыканты прошлого, безусловно, знали все профессиональные приемы, ведущие к созданию "ломанных мелосов", но не сочиняли их потому, что это противоречило их эстетическим запросам. Преклонение Псевдо-Плутарха перед мастерами прежних эпох было чрезвычайно велико, и он даже не представлял себе, что могут существовать какие-то средства музыкальной выразительности, которых они не знали или не умели использовать. Его вывод гласил: "...древние [музыканты] сознательно, а не по неведению, избегали использования ломанных мелосов" (О музыке 1138 С, § 21).

Совершенно естественно, что в этом вопросе апологеты христианства были единодушны с языческими борцами против музыкального новаторства. Ведь "ломанные мелосы" неприемлемы в качестве музыкальных построений для литургии, потому что они искажают поющийся богослужебный текст. Невозможность его соединения с "ломанными мелосами" была для отцов церкви очевидна. Таким образом, отрицание "театральной музыки" Никитой из Ремезианы и Иеронимом во имя защиты литургии обусловлено не только нравственными проблемами, но и стремлением оградить от "уродства" текст, лежащий в основе богослужения.

Более того, деятели христианской церкви хорошо понимали, что художественное новаторство неприемлемо для литургической музыки само по себе. Если даже оставить в стороне все преграды, возникающие на пути "состыковки" новаторской музыки и традиционного богослужебного текста, то и тогда музыкальный "модернизм" противоречит основной задаче музыки в литургии. Новый и необычный музыкальный язык создает значительные трудности при восприятии музыки. Их преодоление связано со степенью музыкальной подготовки прихожан, с их музыкальными способностями и, в конечном счете, с уровнем их общей культуры. Нетрудно понять, что такая "авангардистская" музыка в каждой христианской общине наталкивалась бы на неприятие абсолютного большинства верующих. А это, в свою очередь, возводило бы новые барьеры между народом и литургическим действием. В таком случае музыка никак не способствовала бы созданию столь необходимой для литургии атмосферы, без которой богослужение теряет свою одухотворенность.

Следовательно, "ломанные мелосы" были неприемлемы не только из-за их сложных взаимоотношений с текстом, но и потому, что они противоречили демократичности и доступности богослужения.

Минуло почти четыре столетия с того памятного дня, — пятницы, 14 Нисана, — когда Симон Киринаянин случайно встретил на дороге отряд римских солдат с обреченными на казнь. С тех пор на земле произошло много разных событий и сменилось около пятнадцати поколений. Безжалостное время вершило свой суд не только над людьми, но и над материалом куда более крепким, чем немощное человеческое тело: рушилось от ветхости некогда величественные и крепкие дворцы и храмы. От прошлого сохранились лишь воспоминания. Чем дальше оказывались реальные события и живые люди, запечатленные в этих воспоминаниях, тем более нечеткими и расплывчатыми они становились, постепенно превращаясь в смутные и тусклые силуэты.

То же самое происходило и с идеями, провозглашавшимися когда-то в различных областях древнего мира — в кругу учеников и друзей, на площадях и в храмах, на рукописных фолиантах. Многие из них канули в небытие вслед за своими авторами, от других сохранились лишь отдельные фрагменты. Человечество брало с собой в дальнюю дорогу лишь то, что могло пригодиться на его многотрудном пути. Среди этих последних чуть ли не самыми распространенными стали идеи, принесенные в человеческое общество Тем, для кого Симон Киринаянин нес тяжелый крест по дороге на Голгофу.

Провозглашенные впервые в Древней Палестине эти идеи постепенно распространялись по всему Средиземноморью и далее на Север, Запад и Восток. Вначале их несли людям двенадцать верных Его учеников, затем их стало семьдесят, а потом — неисчислимый легион. С идеями Учителя боролись (и, к несчастью, не только при помощи противоположных идей), но ничто не смогло остановить их победное шествие ни в древнем мире, ни позже, ни даже в наше время. Если апостолы должны были оправдываться перед сильными мира сего за свои христианские проповеди, то уже мать императора Константина I Елена едет в Иерусалим, чтобы отыскать там хотя бы остатки знаменитого и трагически прославленного креста, к которому довелось прикоснуться Симону Киринаянину.

Началась новая история христианства, и человечество, имеющее давнюю слабость подводить итоги каждого значительного отрезка своего пути, и на этот раз не изменило себе. Стали появляться пер-

вые "Церковные истории", созданные Евсеем Кесарийским, Сократом, Созоменом, Феодоритом Киррским. Осуществлялись попытки осмыслить все, что было связано со становлением и первоначальным развитием христианства. И здесь невозможно было обойти молчанием музыку, ибо она постоянно сопровождала своим звучанием новую религию буквально с самого зарождения — с хора ангелов, возвестившего миру о чудесном рождении в Вифлееме.

Конечно, эти историки не ставили перед собой задачи рассказать о начальном пути христианской музыки. Их занимали куда более важные свершения, и это не удивительно. Того, что они сохранили для потомства из истории христианской музыки, крайне мало. Если бы они более заинтересованно относились к проблемам музыки и зарегистрировали еще хотя бы несколько фактов, то наши знания были бы несравненно шире. Однако человек не в состоянии объять больше того, что ему позволяет природа и исторические обстоятельства. Поэтому примем с глубочайшей благодарностью даже мельчайшие крупинки сведений о музыке, сохраненные для нас древнейшими церковными историками, не забывая, что они обращали внимание лишь на то, что лежало на самой поверхности музыкальной практики христианских общин, а потому отражало наиболее заметные явления. С этой точки зрения важно и крайне интересно сообщение двух авторов, касающихся одного музыкального жанра, вошедшего в историю под названием "антифон".

Сократ пишет по этому поводу следующее: "Затем необходимо сказать, каким образом в церкви обрел свое начало обычай антифонных гимнов. Игнатию из Антиохии, [той, что] в Сирии, третьему епископу после апостола Петра и знакомому самих апостолов, было видение ангелов, славословивших Святую Троицу антифонными гимнами, и он перенес манеру пения, [которую] видел в видении, в Антиохийскую церковь. А оттуда эта традиция передавалась во все церкви. Таково мнение об антифонных гимнах" (Церковная история VI 8).

Феодорит Киррский был на тринадцать лет моложе Сократа и пережил его на шестнадцать лет. Он сообщает такие сведения об антифонах: "...Флавиан и Диодор, еще не занятые своим священническим служением и еще причисляемые к мирянам, денно и нощно воодушевляли всех в стремлении к благочестию. Они были первыми, разделившими надвое хоры певчих, [исполняющих] псалмы, и научившими их петь Давидову мелодию в чередовании. И то, что было введено в Антиохии, распространилось повсеместно, достигнув [самых] краев земли" (Церковная история II 24, 8—9).

Не вызывает сомнений, что в обоих приведенных отрывках высказывается не авторская точка зрения и тем более не результаты самостоятельных исследований, а мнение, бытовавшее в церковной среде.

Итак, согласно одному преданию, антифонные гимны были введены Игнатием из Антиохии (умер ок. 107 г.), заимствовавшим их у хора ангелов. Такой рассказ естественно вытекает из уже известных нам представлений о земной литургии как отражении небесной. Подобно тому, как "Трисвятой гимн" был взят из небесной литургии, так и антифонное пение могло быть "подслушано" у ангелов.

Второе предание подтверждает, что родиной антифонов действительно была Антиохия, но их создание приписывается уже не Игнатию, а Флавиану и Диодору, еще не вступившим в должности священнослужителей. Такая ситуация довольно правдоподобна. Рассказ Феодорита помогает представить вполне вероятный эпизод из жизни христианской общины Антиохии, когда два прихожанина, активно участвовавшие в делах церкви, способствовали улучшению музыкального оформления богослужений. Не исключено, что они обладали хорошими голосами, умением петь и, конечно, отличным знанием певческого литургического репертуара. Если это действительно так, то Флавиан и Диодор могли "возглавить" каждую из двух хоровых групп, выполняя в них роли ведущих хористов. Известно, что Флавиан в 382—404 годы был патриархом из Антиохии, а Диодор с 378 года — епископом Тарса.

Итак, Сократ относит введение антифонного пения в Антиохийской церкви в рубежу I—II веков, а Феодорит Киррский — к середине IV века. Чем же объяснить столь значительные расхождения?

Позволю себе высказать предположение, что эти два сообщения, основывающиеся на различных, впоследствии утраченных источниках, связаны с учреждением двух "литургических установлений". Вполне возможно, что богослужение, принятое в Антиохийской церкви при епископе Игнатии, впервые использовало антифонное пение. Затем, после его трагической гибели, на смену прежней литургии пришла какая-то другая, где подобное пение уже не применялось. Однако в середине IV века, при новом обновлении богослужения (уже в период жизни Флавиана и Диодора), антифонное исполнение вновь вошло в церковный обиход. Такие события могли оказаться обособленно зафиксированными в различных источниках, один из которых послужил материалом для Сократа, а другой — для Феодорита.

Знакомясь с такими свидетельствами, нельзя не обратить внимания на одну важную деталь. Сократ не связывает антифон ни с пением двух хоров, ни с поочередным пением двух групп одного хора, ни с какой-либо "переключкой" между ними. В самом деле, процитированный фрагмент сочинения Сократа является продолжением уже приводившегося отрывка о пении "антифонных песен" арианами (см. беседу VII, раздел "В спорах с еретиками"), где автор ни словом не обмолвился о каком-либо разделении поющих на группы. Он просто констатирует, что последователи Ария исполняли

"антифонные песни", текст которых отражал их религиозные воззрения. Феодорит же, наоборот, сообщает, что Флавиан и Диодор "разделили надвое" (*διχῆ διελόντες*) певчих и научили их петь "в чередовании" (*ἐκ διαδοχῆς*). Однако он не применяет термин "антифон". Очевидно, для современников в обоих случаях было совершенно ясно, что речь идет о жанре, основная отличительная черта которого состоит в разделении исполняемой музыки между солистом и хором либо между двумя хорами. Впоследствии такое пение будет названо респонсоральным и антифонным.

В связи с этим можно вспомнить, что еще за восемнадцать лет до рождения Феодорита Василий Кесарийский в письме, датированном 375 годом, упоминает чередующееся пение двух хоровых групп, но опять-таки не применяет термин "антифон". Василий Кесарийский так отвечает на критику некоторой части духовенства, выступавшей против двуххоровой псалмодии: "Относительно того недовольства псалмодией, которым наши обвинители напугали особенно души более скромные, я должен сказать следующее: наши обычаи [в том виде], в каком они установлены сейчас, находятся в полном согласии и гармонии со всеми церквями Божьими. У нас люди поднимаются ночью и идут в молитвенный дом; в боли, страдании и мучительных слезах они исповедуются Богу, и наконец, встав с молитвы, они начинают пение псалмов. Сперва они делаются надвое и поют псалмы, чередуясь друг с другом... Затем они вверяют ведение мелоса одному человеку, тогда как остальные поют в ответ. Проведя ночь таким образом, в разнообразной псалмодии, пересыпанной молитвами, теперь, когда явился свет дня, все вместе, будто одними устами и одним сердцем, они возносят исповедальный псалом Господу..." (Письма ССVII 3). Далее Василий Кесарийский утверждает, что подобный способ пения используется не только в его монашеской общине, но широко распространен у ливийцев, фиванцев, палестинцев, арабов, финикийцев, сирийцев и других народов.

Совершенно очевидно, что, хотя в письме отсутствует слово "антифон", для адресата Василия Кесарийского было абсолютно ясно, о каком жанре тот пишет.

Особый интерес с этой точки зрения представляет один документ, еще не упомянутый на страницах настоящей книги.

В 1884 году итальянский археолог и археограф Г. Ф. Гаммурини объявил о важной находке. В библиотеке святой Марии в Арещо он обнаружил рукопись XI века, состоящую из 37 листов и содержащую описание паломничества в Святую Землю. Г. Ф. Гаммурини посчитал автором этого сочинения Сильвию Аквитанскую, невесту римского префекта Руфина, жившего в конце IV века. Однако впоследствии это мнение было пересмотрено и авторство сочинения стало приписываться — и с несравненно более серьезными основаниями — испанской монахини Эгерии, жившей приблизи-

тельно в тот же период. Ученые предполагают, что паломничество Эгерии, скорее всего, состоялось в 381—384 годах.

Путешественница описывает, как она посетила знаменитую Синайскую гору, на которой Бог через Моисея дал закон израильскому народу; как она побывала на вершине Хорив, куда от гнева царя Ахава бежал пророк Илия; посетила она также и родину Илии — город Фесву. Эгерия побывала и в тех краях, где у Чермного моря израильтяне были спасены Богом от преследовавших их египтян, и на месте, где скончался Моисей. Она видела собственными глазами источник, где совершал таинства Иоанн Креститель, и даже колодцы, из которых Иаков напоил овец Рахили и Ревекка поила верблюдов Авраама.

Но для нас самое интересное в свидетельствах Эгерии — страницы, посвященные описанию антифонов. Упоминание о них очень часто встречается в ее дневнике. Она слушает "пение псалмов и антифонов" клириков и отшельников (§ 15), рассказывает, как во время литургии после каждого "гимна и антифона читают молитвы" (§ 24), а по воскресеньям "поют псалмы и антифоны". По словам Эгерии, в Вифлееме отшельники часто по ночам бодрствуют до рассвета, "распевая гимны и антифоны" (§ 25). На знаменитой Елеонской горе звучат "гимны и антифоны, соответствующие дню и месту" (§ 35). Эгерия повествует, как на месте, где когда-то Христос принял мученическую смерть, паломники "всю ночь поют гимны и антифоны, вплоть до утра" (§ 37). Да и на самом Сионе "поются псалмы и антифоны" (§ 43).

Постоянные упоминания в дневнике Эгерии таких пар, как "гимны и антифоны", а также "псалмы и антифоны", наводят на мысль о том, что для автора все эти термины если и не были точными синонимами, то использовались без разбора, без точного понимания смысла каждого из них. То же самое мы уже наблюдали, когда знакомились с применением в новозаветной литературе и в сочинениях отцов церкви таких терминов, как "гимны", "псалмы" и "духовные песни". Они также часто использовались как взаимозаменяемые. И в том и в другом случае все эти слова даются в качестве обозначений одной и той же категории песнопений.

Вместе с тем при ближайшем изучении фрагментов текста Эгерии вырисовывается любопытная закономерность. Так, в них сообщаются, например, такие подробности: "Если кто-нибудь из пресвитеров поет псалом, все отвечают [respondent] ему" (§ 24). Следовательно, соблюдается принцип респонсорияльного пения псалма, когда группа певчих "отвечает" солисту. Однако сразу же после этого Эгерия пишет о службе, во время которой "поются гимны, поются с ответами [responduntur] псалмы и сходным образом [similiter] антифоны" (Там же). То есть путешествующая Эгерия абсолютно не отличает антифонное пение от респонсорияльного. Описывая шествие паломников на Масличной горе, возглавляемое епископом, она замечает: «Весь народ идет перед ним с гимнами и антифонами, постоянно отвечая [respondes] „Благословен грядущий во имя Господне“»

(§ 31). Значит, по мнению Эгерии, гимн поется так же, как антифон, а антифон — как респонсорий.

Все это говорит о том, что во времена Эгерии существенной разницы между этими жанрами еще не было.

Значит, можно смело считать, что слово "антифон" используется в качестве определения некоего способа исполнения гимнов и псалмов. Если же учесть, что в раннехристианской литературе "псалмы" и "гимны" — почти синонимы (в чем мы уже неоднократно убеждались), то, следовательно, Эгерия применяет этот термин к любым религиозным песнопениям, исполнявшимся с подразделением поющих на две группы либо на солиста и хор.

Мы видели, что именно антифонное пение историки церкви определяют не только как основной и главнейший способ исполнения, распространенный в среде ранних христиан, но даже как введенный ими. Если верить Василию Кесарийскому, Сократу и Феодориту, христиане стали пионерами в этом деле. Можно подумать, что не было двойного хора при освящении стен Иерусалима во времена Неемии, что не использовался двойной хор в древнегреческих трагедиях и в других культурах древности, что антифонное пение не звучало на собраниях терапевтов.

Как здесь не вспомнить знаменитое высказывание: "Что было, то и будет; и что делалось, то и будет делаться, и нет ничего нового под солнцем" (Екклесиаст 1, 9)!

Но не будем слишком строги к первым историкам церкви. Их заблуждение объяснимо многими причинами. Самая главная из них заключается в том, что они упустили из вида важнейшую мысль: новая религия продолжила развитие всех лучших достижений человечества дохристианских времен, в том числе и художественно-музыкального опыта. Христианство начинало не с нуля, оно сформировалось в недрах иудаизма и, естественно, взяло с собой лучшие достижения не только древнееврейской культуры, но и языческой. Среди них оказался и тот способ музицирования, который стал именоваться антифонным.

Однако было бы величайшим заблуждением считать, что антифонные построения древнееврейских религиозных песнопений или двуххорные эпизоды в древнегреческих трагедиях аналогичны по музыкальному материалу христианским антифонным "псалмам и гимнам" (если следовать оборотам сочинения Эгерии).

Прежде всего, не будем забывать, что антифонность — лишь средство изложения музыкального материала. Это своеобразный прием разделения песнопения между солистом и хором или двумя хорами. Однако то, что поется, — само песнопение, его мелодика, — многими нитями связано с целым рядом важнейших обстоятельств. Из них необходимо выделить два: национальные традиции художественной культуры и постоянное изменение музыкального языка во времени.

Другими словами, вопрос о раннехристианских антифонных песнопениях невозможно понять без учета того, что новая религия чуть

ли не с самого начала стала интернациональной и распространилась у многих народов. Это не могло не повлиять на раннехристианскую музыку, так как религиозные песнопения евреев, египтян, сирийцев, римлян, ливийцев, греков и других народов Средиземноморья должны были находиться в русле их национальных традиций. В противном случае они не получили бы признания и распространения. Значит, уже по одной этой причине "антифоны", используемые в разных церквях, не могли походить друг на друга.

Что же касается музыкального мышления как феномена, развивающегося во времени, то ни для кого не секрет, что в художественных средствах, используемых в каждую эпоху, присутствует что-то особое, присущее только ей. Более того, чем дальше отстоят друг от друга периоды музыкальной практики, тем эти особенности становятся все более и более значительными. Поэтому мелодии времен Гайдна и Моцарта существенно отличаются и от мелодических построений, популярных в эпоху Возрождения, и от музыкальных новшеств наших дней. Совершенно естественно, что антифоны, певшиеся "под руководством" Неемии в V веке до н. э. в Иерусалиме, не могли иметь ничего общего не только с антифонами Кесарийской церкви во времена Василия Великого, но даже с антифонами Иерусалимской церкви I века н. э. Аналогичным образом двуххорные песни древнегреческого театра периода классики радикально отличались от греческих антифонов начала христианской эпохи, не говоря уже, например, о римских антифонных песнопениях.

Итак, антифонное пение не зародилось у ранних христиан, а лишь продолжило свою жизнь в их общинах. В дальнейшем оно получило свое замечательное развитие, видоизменилось и приобрело совершенно иные черты. Но это уже другой исторический этап христианской музыки, и о нем — отдельный разговор.

Не следует думать, что первые столетия музыкальной жизни христианских общин ознаменовались только антифонным пением, как это можно заключить после знакомства с сообщениями первых историков церкви. Антифонное пение — лишь самая заметная часть, лишь купола величественного храма раннехристианской музыки, уходящего вместе со своей эпохой и потому оказавшегося в поле зрения историков, смотрящих в прошлое. Они уже не слышали всего звучания этого храма, так как находились от него на достаточном удалении и до них долетали лишь отдельные приглушенные звуки. Прошло еще немного времени — и уже весь храм, вместе со своими куполами, скрылся за поворотом. Но на том месте, где он прежде стоял, вырос другой, зазвучавший в полную мощь своего голоса. Когда пробил и его час, он последовал вслед за первым. Его заменил третий храм, потом возник четвертый, пятый и многие другие. Так звучание христианской музыки передавалось от одного певческого храма к другому, от одной эпохи к другой. И каждый из них содержал в себе частицу того песнопения, которое впервые пропето на заре христианской эры.

Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. Канонические (Синодальное издание).

Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. Издательство "Жизнь с Богом". Брюссель, 1988.

Η ΑΓΙΑ ΓΡΑΦΗ. Η ΠΑΛΑΙΑ ΔΙΑΘΗΚΗ ΚΑΙ Η ΚΑΙΝΗ ΔΙΑΘΗΚΗ. ΕΓΚΡΙΣΕΙ ΤΗΣ Δ. ΙΕΡΑΣ ΣΥΝΟΔΟΥ ΤΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ. Έκδοσις Ἀδελφότητος Θεολόγων τῆ "Ζ Ω Η", Ἀθήναι, 1991.

Acta Ioannis// Acta apostolorum apocrypha. Edidit M. Bonnet. Volumen prius. Leipzig, 1898, 151—216.

Acta Thomae//Ibid. Vol. II. Leipzig, 1903, 99—288. См. также: Еще деяние Иуды Фомы Апостола, когда он продал его Хаббану купцу, дабы он пошел учить в Индию//Мещерская Е. Н. Деяния Иуды Фомы. Москва, 1990, 129—196.

Aetheriae itinerarium//Ethere Journal de voyage. Texte latin, introduction de H. Pétré (Sources chretiennes, vol. 21). Paris, 1966, 96—266.

Ambrosii Mediolanensis episcopi Hexaemeron//PL (= Patrologiae cursus completus, series latina, ed. J. P. Migne. T. 1—221. Paris, 1844—1864), XIV, 123—274.

Idem. De Jacob et vita beata//Ibid., 597—638.

Idem. Enarrationes in XII psalmos Davidicos//Ibid., 922—1180.

Idem. Expositio in psalmum David CXVIII//PL, XV, 1197—1526.

Idem. De officiis ministrorum//PL, XVI, 23—184.

Idem. De virginitate//Ibid., 265—302.

Idem. Epistola XXIX//Ibid., 1053—1061.

Ammiani Marcellini Rerum gestarum libri qui supersunt. Edidit V. Gardthausen. T. I—II. Lipsiae, 1874—1875.

Aprophetegmata Patrum//PG (= Patrologiae cursus completus, series graeca, ed. J. P. Migne. T. 1—161. Paris, 1857—1866), LXV, 72—440.

Aristoxeni Elementa harmonica. Rosetta Da Rios recensuit. Romae, 1954.

Arnobii Afri Disputationum adversus gentes//PL, V, 713—1288.

Athenaeus. Deipnosophistae, edited and translated by Ch. B. Gullik. Vol. I—VII. Cambridge: Harvard University Press, 1950.

Athanasii archiepiscopi Alexandrini Vita et conversatio Sancti Patris Nostri Antonii//PG, XXVI, 835—977.

Idem. Epistola ad Marcellinum in interpretationem psalmorum//PG, XXVII, 11—45.

Idem. Expositiones in psalmos//Ibid., 60—545.

Athenagorae Atheniensis philosophi christiani Legatio pro christianis//PG, VI, 889—972.

Aurelii Augustini Hipponensis episcopi Confessionum libri tredecim//PL, XXXII, 659—868 (см. также: Августин Блаженный. Исповедь. Перевод с латинского и комментарии М. Е. Сергеенко. Минск [1992]).

Idem. De doctrina christiana libri quatuor//PL, XXXIV, 15—122.

Idem. Enarrationes in psalmos//PL, XXXVI—XXXVII, 67—1966.

Idem. Sermo CCLII: In diebus Paschalibus//PL, XXXVIII, 1171—1179.

Idem. De opere monachorum liber unus//PL, XL, 547—582.

Idem. De cantico novo//Ibid., 677—686.

Idem. Epistola XXIX//PL, XXXIII, 114—120.

Basilii Caesareae Cappadociae archiepiscopi Epistolae//PG, XXXII, 219—1112.

Idem. Initium moralium//PG, XXXI, 700—869.

Idem. Ad adolescentes//Ibid., 564—589.

Idem. De jejunio//Ibid., 164—218.

Idem. Homilia in psalmum//PG, XXIX, 209—494.

Basilii canones//Die Kirchenrechtsquellen des Patriarchats Alexandrien Zusammengestellt und zum Teil übersetzt von W. Riedel. Leipzig, 1900, 231—283.

Bibliotheca Hagiographica graeca. Ed. F. Halkin. Vol. I—III. Bruxellis, 1957.

Boetii De institutione musica//Boetii Anicii Manlii Torquati Severini De institutione arithmetica libri duo; De institutione musica libri quinque, accedit geometria quae fertur Boetii. Edidit G. Friedlein. Leipzig, 1867, 177—371. (см. также: Боеций. О музыкальном установлении//Герцман Е. Музыкальная боэциана. Санкт-Петербург, 1995, 297—464).

Callinici De vita Sancti Hypatii//Callinicus. Vie d'Hypatios. Introduction, texte critique, traduction et notes par G. J. M. Bartelink (Sources chrétiennes, vol. 177). Paris, 1971.

Canones Laodicensis//Hefele C. J. Histoire de conciles, traduction et notes par H. Leclercq. Vol. I/2. Paris, 1907, 995—1028.

Clementis Alexandrini Paedagogus//PG, VIII, 247—684.

Idem. Stromatum libri//Ibid., 685—1382 (см. также: Климент Александрийский. Строматы. Пер. Н. Корсунского. Ярославль, 1892).

Idem. Cohortatio ad gentes//Ibid., 49—246.

Cypriani [= Novatiani episcopi] De spectaculis//PL, IV, 779—788.

Cyrilli Hierosolymitani archiepiscopi Procatechesis//PG, XXXIII, 332—365.

Idem. Catechesis decima tertia: De Christo crucifixo et sepulto//Ibid., 772—822.

Idem. Mystagogica catechesis//Ibid., 1065—1128.

Didascalia et Constitutiones Apostolorum, ed F. X. Funk. Vol. I—II. Paderborn, 1905.

Dionysii Areopagitae De coelesti hierarchia//PG, III, 128—584.

Ephraemi Syri Hymni//Corpus scriptorum christianorum orientalium. Vol. CCXLVIII. Paris, 1903.

Epiphani Constantiae quae in Cypro est episcopi Adversus octoginta haereses, opus quod inscribitur Panarium sive Arcula//PG, XLI, 173—1200.

Eusebii Pamphili Caesareae Palaestinae episcopi Ecclesiasticae historiae libri decem//PG, XX, 45—906.

Idem. De laudibus Constantini oratio in ejus tricennialibus habitu//Ibid., 1316—1440.

Idem. Commentaria in psalmos//Ibid., 66—1296.

Evagrii monachi Rerum monachalium rationes//PG, XL, 1252—1264.

Idem. Orationes//Ibid., 1105—1206.

Idem. Liber practicus//Evagre le Pontique. Traité pratique, ou Le moine. Introduction ed. critique du texte grec, traduction, commentaire et tables par Antoine et Claire Guillaumont. Paris, 1971.

Idem. Opera//Evagrius Ponticus. Ed. W. Frankenberg (Abhandlungen der königlichen Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen. Philologisch-historische Klasse. Neue Folge. Bd. XIII, 2.) Berlin, 1912.

Gaudentii Brixiae episcopi Sermo III: De evangelii lectione primus//PL, XX, 886—898.

Gaudentii philosophi Harmonica introductio//Jan C. Musici scriptores graeci. Leipzig, 1895, 317—355.

Gennadii Massiliensis Liber de scriptoribus ecclesiasticis//PL, LVIII, 1053—1120.

Gregorii episcopi Nysseni In psalmorum inscriptiones//PG, XLIV, 431—616.

Idem. Vita Sanctae Macrinae virginis//PG, XLVI, 960—1000.

Gregorii Theologi archiepiscopi Constantinopolitani Oratio XVIII: Funebris oratio in patrem//PG, XXXV, 985—1044.

Idem. Oratio IV: Adversus Julianum//Ibid., 532—664.
 Idem. Oratio XL: In sanctum baptista//PG, XXXVI, 360—425.
 Hesychii Lexicon. Edidit M. Schmidt. Jena, 1858—1868.
 Hieronymi presbuteri Epistola XIV: Ad Heliodorum monachum//PL, XXII, 347—355.
 Idem. Dialogus adversus Pelagianos//PL, XXIII, 495—590.
 Idem. Contra Vigilantium//Ibid., 339—352.
 Idem. Commentarium in Isaiam prophetam//PL, XXIV, 17—678.
 Idem. Commentariorum in Epistolam ad Ephesios libri tres//PL, XXVI, 439—554.
 Idem. Apologia adversus libros Rufini//PL, XXXIII, 398—492.
 Idem. De viris illustribus liber//Ibid., 602—726.
 Idem. Vita Sancti Hilarionis//Ibid., 30—54.
 Idem. Commentarioli in psalmos//Corpus christianorum, series latina. Vol. LXXII. Turnholti, 1959, 177—245.
 Idem. Tractatus de psalmo//Ibid. Vol. LXXIII, 3—370.
 Hilarii Pictaviensis episcopi Tractatus super psalmos//PL, IX, 231—908.
 Hippolyti Portinensis episcopi Demonstratio de Christo et Antichristo//PG, X, 725—788.
 Idem. Refutationis omnium haeresium//PG, XVI, 3017—3454.
 Ignatii archiepiscopi Theopoleos Antiochiae Ad Ephesios//PG, V, 729—756.
 Idem. Ad Romanos//PG, V, 801—817.
 Nili Anciriensis Orationes//PG, XL, 1105—1206.
 Isidori Pelusiotae Epistola XC: Apostolicum esse mulieres in ecclesiis canere//PG, LXXVIII, 244—245.
 Jamblichi De vita Pythagorica liber, graece et latine, recognovit Th. Kiesling. Pars I—II. Lipsiae, 1815—1816.
 Joannis Cassiani abbas Massiliensis De coenobiorum institutis libri duodecim//PL, XLIX, 53—476.
 Joannis Chrysostomi archiepiscopi Constantinopolitani Homiliarum in Genesim continuatio//PG, LIV, 386—579.
 Idem. De sanctis martyribus Bernice et Prosdoce virginibus//PG, L, 629—640.
 Idem. Ad homilias in Oziam//PG, LVI, 97—142.
 Idem. Expositio in psalmos//PG, LV, 35—498.
 Idem. Commentarius in Sanctum Matthaeum Evangelistam//PG, LVII—LVIII, 13—794.
 Idem. Commentarius in Acta Apostolorum//PG, LX, 13—384.
 Idem. Argumentum Epistolae primae ad Corinthios//PG, LXI, 9—382.
 Idem. In Epistolam ad Colossenses commentarius//PG, LXII, 299—392.

Idem. In Epistolam primam ad Timotheum commentarius//PG, LXII, 501—600.
 Idem. In Epistolam ad Hebraeos//PG, LXIII, 9—236.
 Idem. II Homilia, dicta postquam reliquiae martyrum//Ibid., 467—472.
 Josephi Flavii Opera omnia, recognovit S. A. Naber. Vol. I—VI. Lipsiae, 1888—1896.
 Julii Firmici Materni De errore profanarum religionum//PL, XII, 981—1050.
 Justini philosophi et martyris Apologia prima//PG, VI, 328—440.
 Idem. Cohortatio ad gentiles//Justini philosophi et martyris Opera quae feruntur omnia. T. II. Jena, 1879, 2—126.
 The Lausaic History of Palladius, ed. Dom C. Butler//Texts and Studies Contributions to Biblical and Patristic Literature. Vol. VI, No 2. Cambridge, 1904, 9—169.
 Ловягин Е. И. Избранные места из греческих писаний святых отцев церкви до IX века. Ч. 1—2. Санкт-Петербург, 1884—1885.
 Melaniae Sanctae senatricis Romae vita//Santa Melania Giuniore senatrice Romana, ed. M. Rampolla. Romae, 1905, 41—85.
 Minutii M. Felicis Octavii. Recensuit et praefatus est H. Boenig. Lipsiae, 1903.
 Nicetii Remesianensis De psalmodiae bono [= De utilitate hymnorum], ed. C. Turner//Journal of Theological Studies 24, 1923, 233—241.
 The Odes of Solomon. Translated and edited by J. Charlesworth. Missoula. Montana, 1977.
 Die Oracula Sibyllina. Ed. J. Geffcken (Die griechischen christlichen Schriftsteller der ersten drei Jahrhunderte). Leipzig, 1902, 1—233.
 Origenis De oratione//PG, XI, 416—561.
 Idem. Contra Celsum//Ibid., 641—1632.
 Idem. In Jesum Nave//PG, XII, 820—948.
 Pachomii Sancti Vitae graecae. Ed. F. Halkin//Subsidia Hagiographica 19. Brussels, 1932.
 Pachomiana latina. Ed. A. Boon//Bibliothèque de la Revue d'histoire ecclésiastique 7. Louvain, 1932.
 Pambonis abbatis Opus//Wessely O. Die Musikanschauung des Abtes Pambo (Anzeiger der Osterreichischen Akademie der Wissenschaften: philosophisch-historische Klasse, 89, 1952, 46—62.
 Philostratus. The Life of Apollonius of Tyana. The Epistles of Apollonius and the Treatise of Eusebius. With an English translation by F. C. Conybeare. Vol. I—II. The Loeb Classical Library, 1912.
 Platonis Legges//Platonis Dialogi, recognovit M. Wohlrab. Vol. V. Lipsiae, 1912, 1—418.

Plinii C. Caecilii Secundi Epistolarum libri. Panegyricus. Recensuit R. C. Kukulka. Lipsiae, 1912.

Plutarchi Chaeronensis De virtute morali//Plutarchi Chaeronensis Moralia. Recognovit Gr. Bernardakis. Vol. III. Lipsiae, 1891.

Idem. Quaestionum convivium libri IX//Ibid. Vol. IV. Lipsiae, 1892.

Idem. Lycurgus//Plutarchi Chaeronensis Vitae parallelae, Recognovit Cl. Lindkog et K. Ziegler, iterum recensuit K. Ziegler. Vol. III, fasc. 2. Lipsiae, 1973, 1—48.

Pollucis Onomasticon. Edidit E. Bethe. Leipzig, 1900 (Lexicographi Graeci, vol. IX).

Procli Chrestomatheia. Edidit Th. Gaisford. Leipzig, 1832.

Pseudo-Aristotelis Problemata//Jan C. Musici scriptores graeci. Leipzig, 1895, 60—111.

Pseudo-Augustini Regula secunda//PL, XXXII, 1447—1452.

Pseudo-Basilii Enarratio in prophetam Isaiam//PG, XXX, 117—668.

Pseudo-Hieronymi Breviarium in psalmis//L, XXVI, 821—1270.

Pseudo-Ignatii Ad Antiochenos//PG, V, 897—910.

Pseudo-Joannis Chrysostomi De poenitentia//PG, LXIV, 11—16.

Pseudo-Origenis Selecta in psalmos//PG, XII, 1053—1686.

Pseudo-Plutarchi De musica//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, 111—132.

Quintiliani M. Fabii Institutiones oratoriae. Recensuit R. Radermacher. Lipsiae, 1907.

Rufini Aquileiensis presbyteri Historia monachorum seu Liber de vitis patrum//PL, XXI, 378—464.

Sexti Empirici Adversos mathematicos, edidit J. Mau. Leipzig, 1954.

Socratis scholastici Historia ecclesiastica//PG, LXVII, 29—841.

Sozomeni Hermiae Ecclesiastica historia//PG, LXVII, 853—1630.

Suetoni C. Tranquilli Quae supersunt omnia, recensuit C. Roth. Lipsiae, 1894.

Synesii Ptolemaidis episcopi Hymni//PG, LXVI, 1587—1616.

Taciti Cornelii Opera quae extant. Ex fide optimorum librorum accurate recensuit C. H. Weise. Vol. I—II. Lipsiae, 1874—1882.

Tatiani Assyrii Oratio adversus graecos//PG, VI, 804—888.

Tertuliani Quinti Septimi Florentis Apologeticus adversus gentes pro christianis//PL, I, 257—534.

Idem. Ad nationes//Ibid., 559—608.

Idem. De spectaculis//Ibid., 627—662.

Idem. Ad uxorem//Ibid., 1275—1304.

Idem. De anima//PL, II, 641—752.

Theodoretus episcopi Cyrensis Interpretatio in psalmos//PG, LXXX, 857—1998.

Idem. Ecclesiasticae historiae libri quinque//PG, LXXXII, 881—1280.

Idem. Religiosa historia seu ascetica vivendi ratio//Ibid., 1283—1496.

Idem. Haereticarum fabularum liber quartus//PG, LXXXIII, 411—556.

Именной указатель*

- Аарон, брат Моисея, первосвященник — 18, 99
 Августин, Аврелий, христианский философ и просветитель — 87, 89, 99, 117, 121, 145, 152, 239, 240, 250, 252—254
 Авель, сын Адама — 174, 233
 Авраам, праотец — 18, 22, 226
 Авраам, монах — 113
 Агриппа I, римский наместник в Иудее и Самарии (41—54 гг.) — 148, 217
 Агриппа II, сын Агриппы I, царь Халкиды, управляющий тетрахиями Северной Палестины и Ливана (53—100 гг.—?) — 148, 149
 Агриппа Постум, сын Марка Випсания Агриппы — 25
 Агриппина Старшая, дочь римского патриция Агриппы и Юлии Старшей (дочери римского императора Октавиана Августа), жена Германика — 49
 Адам, прародитель — 150
 Азазия, исполнитель на кинноре времен царя Давида — 43
 Азариил, иерусалимский священник времен пророка Неемии — 28
 Авиил, исполнитель на навласе времен царя Давида — 43
 Акила, знакомый апостола Павла — 124, 185
 Александр, сын Симона Киринаеянина — 8—10
 Александр, один из сыновей Ирода Великого — 13
 Алипий, соратник Августина — 121
 Альбин, прокуратор Иудеи (62—64 гг.) — 122
 Амвросий Медиоланский, архиепископ — 14, 33, 62, 89, 90, 113, 117, 156, 214, 215, 220
 Аммиан Марцеллин, римский историк (330—400 гг.) — 131
 Амос, древнеизраильский пророк середины VIII в. до н. э. — 64
 Анан, иерусалимский первосвященник, сын первосвященника Анны — 148, 149
 Андрей, апостол — 224
 Анна, иерусалимский первосвященник (6—15 гг.), тесть Иосифа Кайяфы — 148, 186
 Анна, мать Марии (Богородицы) — 21
 Антиох IV Епифан, царь Сирии из династии Селевкидов (175—164 гг. до н. э.) — 213, 214

* Даты приводятся только в тех случаях, если они известны и не упоминаются в тексте книги.

- Антипатр, старший сын Ирода Великого — 13
 Антоний Великий, отшельник, основатель монашества — 98, 100—102, 108, 111
 Антония Младшая, дочь Марка Антония — 25
 Анхус, царь Гефский — 58
 Аойда, в древнегреческой мифологии муза-прорицательница — 23
 Аполлон, в древнегреческой мифологии бог пророчества, музыкального искусства, поэзии, врачевания, сын Зевса и Латоны — 19, 185, 190
 Аполлоний, монах, христианский мученик — 134—136
 Арес, в древнегреческой мифологии бог войны (в римской — Марс) — 190
 Арий, александрийский пресвитер — 160, 261
 Аристовул, один из сыновей Ирода Великого — 13
 Аристоксен, древнегреческий теоретик музыки — 243
 Аристотель, древнегреческий философ (384—322 гг. до н. э.) — 216
 Аристофан, древнегреческий комедиограф (446—387 гг. до н. э.) — 192
 Аркадий, император Восточной Римской империи — 32
 Арнобий, раннехристианский писатель — 198
 Артаксеркс I, царь из династии Ахеменидов (464—423 гг. до н. э.) — 27, 46
 Артемида, в древнегреческой мифологии богиня охоты, дочь Зевса и Латоны (в римской мифологии — Диана) — 185, 190
 Архелай, царь Каппадокии (36—17 гг. до н. э.) — 25
 Асаф, певец и инструменталист времен царей Давида и Соломона — 43—46
 Астарта, финикийско-сирийская богиня — 123
 Аттик, христианин, упоминаемый Иеронимом Блаженным в "Диалоге против пелагиан" — 248, 249
 Афанасий, архиепископ Александрийский — 89, 100, 101, 105, 108, 111, 209, 238—240, 242—244
 Афина, в древнегреческой мифологии богиня-воительница и покровительница наук, искусств и ремесел (в римской мифологии — Минерва) — 150, 190
 Афинагор из Афин, раннехристианский писатель — 216
 Афиней из Навкратиды, грамматик и софист — 80, 151, 198
 Аффраат, монах-аскет — 103
 Афраний Бурр, глава римских преторианцев при Нероне — 148
 Ахав, царь Израиля (874—853 гг. до н. э.) — 227, 262
 Ахав, царь Иудеи (VIII в. до н. э.) — 202

Бахус, см. Дионис

Бенедикт Нурсийский, основатель старейшего из католических монашеских орденов, бенедиктинцев — 121

Бозций, Аниций Манлий, Северин (480—525 гг.), римский философ, писатель и государственный деятель — 106

Бризон, придворный во времена византийской императрицы Евдоксии — 161

Буккия, сын Емана, певец и инструменталист — 44

Вавила, христианский мученик — 146

Валент II (Цезарь Флавий Валент Август), римский император — 103

Валентин, гностик — 163

Валериан (Цезарь Публий Лициний Валериан Август), римский император (253—259 гг.) — 194

Валерия, дочь римского императора Диоклетиана — 136—137

Валерия Мессалина, третья жена римского императора Клавдия — 148

Ваня, исполнитель на навласе времен царя Давида — 43

Вар (Публий Аттий Вар), римский политический деятель и полководец — 25

Вардесан, сирийский литератор и христианский теолог — 164, 248

Варнава, спутник апостола Павла — 122, 217

Варрон, Марк Теренций, древнеримский ученый — 13

Василий Великий, архиепископ Кессарии — 39, 86, 87, 89, 90, 192, 196, 219, 241, 254, 261, 263, 264

Веллей Патеркул (19 г. до н. э. — 31 г. н. э.), римский историк — 49

Веспасиан Цезарь Август, римский император — 126

Вителлий (Авл Вителлий Цезарь), римский император — 217

Гавриил, архангел — 21

Гай Цильний Меценат, придворный римского императора Октавиана Августа — 13

Гайдн Ф.-И., австрийский композитор (1732—1809 гг.) — 264

Гаммуррини Г., итальянский археолог — 261

Гармоний, автор еретических песнопений — 164, 165, 248, 249

Гауденций, автор грекоязычного трактата "Введение в гармонику" — 145

Гауденций из Брешии, раннехристианский писатель — 195

Гедалия, сын Идифуна, певец и инструменталист — 44

Геден, сын Иоаса, военачальник — 207

Генесий, актер, христианский мученик — 137—138

Геннадий, раннехристианский писатель — 221

Гера, в древнегреческой мифологии супруга Зевса (в римской мифологии — Юнона) — 190

Геракл, герой древнегреческой мифологии, сын Зевса и Алкмены — 126

Германик, Юлий Цезарь, будущий главнокомандующий римскими легионами, стоявшими на берегах Рейна — 25

Гермон, актер — 205, 206

Геродор из Мегары, трубач — 206

Гесиод, греческий эпический поэт рубежа VIII—VII вв. до н. э. — 216

Гесихий из Александрии, грамматик и лексикограф — 79

Гессий Флор, прокуратор Иудеи (64—66 гг.) — 122

Гиддалти, сын Емана, певец и инструменталист — 44

Гилалай, иерусалимский священник времен пророка Неемии — 28

Гиларий, епископ Пуатье — 37—39, 89

Гипатий, игумен — 113

Гомер, величайший эпический поэт Древней Греции — 216

Гонорий, император Западной Римской империи — 96

Гофир, сын Емана, певец и инструменталист — 44

Григорий Навианзин, богослов, архиепископ Константинопольский — 62, 92, 161, 162, 198

Григорий, епископ г. Нисы (в Каппадокии) — 87, 88, 144—146

Гумилевский Д. Г., см. Филарет

Давид, царь Израильский (ок. 1004—965 гг. до н. э.) — 15, 22, 34—37, 40, 43, 45, 58, 60, 62, 64, 65, 90, 163, 202—204, 239, 242, 247, 250

Даниил, еврейский пророк II в. до н. э. — 72

Дарий, персидский царь (522—486 гг. до н. э.) — 47

Дария, христианка-мученица — 147

Дедал, мифический строитель и изобретатель — 126

Деметра, в древнегреческой мифологии богиня земледелия и плодородия (в римской мифологии — Церера) — 190, 236

Деций, Траян Август, римский император — 126, 136, 137

Диана, см. Артемида

Димитрий из Эфеса, художник — 133

Диодор, епископ Тарса — 104, 259—261

Диоклетиан (Цезарь Гай Аврелий Валерий Диоклетиан Август), римский император — 126, 134, 136, 137

Дион из Хиоса, греческий кифарист — 80

Дионис, в древнегреческой мифологии бог вина и виноделия (в римской мифологии — Бахус) — 106, 190

Дионисий Александрийский, богослов (III в.) — 163

Дионисий Ареопагит, см. *Псевдо-Дионисий Ареопагит*

Друз Старший (Герон Клавдий Друз), римский полководец — 25

Евагриус из Понта, теолог, последователь Оригена — 212

Евагриус Схоластик, христианский писатель — 106, 115

Евдоксия, жена императора Восточной Римской империи Аркадия — 32, 33

Евдоксия, византийская императрица, жена Феодосия II — 161

Еврипид, древнегреческий драматург (455—406 гг. до н. э.) — 192

Евсевий из Веркелли, деятель раннего монашества — 113

Евсевий Памфил, церковный историк и хронист, епископ Кесарии — 63, 70, 85, 88—90, 129, 130, 140, 157, 162, 163, 165, 220, 259

Елевар, иерусалимский старец времен Антиоха IV Епифана — 214

Елена, мать императора Константина Великого — 258

Елиав, исполнитель на навлесе времен царя Давида — 43

Елиафа, сын Емана, певец и инструменталист — 44

Елисавета, жена Захарии, мать Иоанна Крестителя — 15, 18, 22

Елисей, древнееврейский пророк VIII в. до н. э. — 23, 51

Елифлеуц, исполнитель на кинноре времен царя Давида — 43

Еман, певец и инструменталист времен царей Давида и Соломона — 43—46, 202

Епифаний, епископ Саламина — 194, 236

Ефан, певец и инструменталист времен царя Соломона — 43

Ефрем Сирин, сирийский богослов и поэт — 157, 158, 164

Заккур, сын Асафа, певец и инструменталист — 44

Захария, древнееврейский пророк конца VI в. до н. э. — 65

Захария, иерусалимский священник времен пророка Неемии — 28

Захария, исполнитель на навлесе времен царя Давида — 43

Захария, священнослужитель, муж Елисаветы, отец Иоанна Крестителя — 13, 15, 16, 20, 21, 24

Зевс, главнейшее божество, почитавшееся во всей Древней Элладе — 185, 190

Иаир, глава синагоги в Назарете — 63, 66

Иаков, первый епископ Иерусалимской церкви (погиб в 62 г.) — 148, 149, 209, 223, 224

Иаков, сын праотца Исаака — 143, 203, 262

Иаков, апостол, сын Зеведея — 224

Игнатий, епископ Антиохийский — 69, 74, 129, 259, 260

Идифун, певец и исполнитель на кинноре времен царя Соломона — 44—46

Иезавель, жена израильского царя Ахава — 227

Иезекииль, древнееврейский пророк рубежа VII—VI вв. до н. э. — 18

Иеиел, исполнитель на кинноре времен царя Давида — 43

Иеремиа, иудейский пророк рубежа VII—VI вв. до н. э. — 60, 63—66, 113, 206

Иеримоф, сын Емана, певец и инструменталист — 44

Иероним Блаженный, богослов — 89, 92, 101, 108, 144, 146, 151, 154, 155, 165, 188, 201, 247, 248, 252, 256, 257

Иеффай, израильский судья — 59, 174, 176

Иехиш, исполнитель на навлесе времен царя Давида — 43

Иисус Навин, преемник Моисея — 206, 233, 242

Иисус Христос (Спаситель, Мессия, Учитель) — 10—12, 21, 24, 27—29, 32—35, 39—41, 48—57, 62, 63, 65—68, 70—75, 92, 98, 104, 120, 124, 125, 129, 141, 146, 148, 150, 162, 166—170, 173—176, 208, 209, 212, 217, 218, 227, 228, 231, 233—235, 246, 256, 262

Иицуй, израильский царь второй половины IX в. до н. э., сын Иосафата — 51

Илия, древнееврейский пророк середины IX в. до н. э. — 227, 262

Иоадаи, первосвященник в царствование иудейской царицы Гофолли — 51

Иоанн Богослов, евангелист — 15, 19, 20, 27, 68, 75, 125, 159, 208, 209, 227

Иоанн Кассиан, активный деятель раннего монашества — 112—114, 118

Иоанн Златоуст, патриарх Константинопольский, выдающийся христианский проповедник — 32, 36, 71, 89, 92, 112, 113, 115, 143, 144, 154, 155, 192, 194, 195, 198, 203, 219, 220, 221, 240, 247

Иоанн Креститель — 18, 21, 49, 62, 63, 97, 262

Иоанн Куртус, аббат — 106

Иоас, израильский царь VIII в. до н. э. — 51, 202

Иов, древнееврейский пророк, редакцию книги которого относят к концу VI в. до н. э. — 61, 242

Иовиан (Цезарь Флавий Иовиан Август), римский император — 103

Иоиль, древнееврейский пророк, сын Вафуила — 206
Ионафан, иерусалимский первосвященник (36—37, 52—59 гг. до н. э.) — 217
Ионафан, сын древнееврейского царя Саула — 58, 64
Иосафат, иудейский царь VIII в. до н. э. — 51
Иосиф из Аримафеи — 67
Иосиф Кайафа, иерусалимский первосвященник (18—36 гг.) — 51, 67
Иосиф, плотник из Вифлесема, муж Марии (Богородицы) — 26—29, 34, 35, 48
Иосиф, сын Асафа, певец и инструменталист — 44
Иосиф, сын Иакова — 33, 174, 176
Иосиф Флавий, еврейский историк (37—100 гг.) — 14, 47, 125
Иосия, иудейский царь (640—609 гг. до н. э.) — 65
Иошекаша, сын Емана, певец и инструменталист — 44
Ипполит, старейшина римской церкви — 24, 74, 159
Ирод Антипа (4 г. до н. э. — 39 г. н. э.), сын Ирода Великого — 25, 49, 62
Ирод Великий, иудейский царь (37—4 гг. до н. э.) — 13, 48
Иродиада, внучка Ирода Великого, впоследствии жена Ирода Антипы — 62
Исаак, сын Авраама — 18
Исайя, иудейский пророк рубежа VIII—VII вв. до н. э. — 11, 17, 18, 20, 22, 56, 61, 97, 113, 206, 207, 222, 230
Исайя, сын Идифуна, певец и инструменталист — 44
Исида, египетская богиня — 123
Исидор Пелусиот, игумен, раннехристианский писатель — 195, 248
Исмений, древнегреческий авлет и композитор — 191
Иуда, автор известного новозаветного послания — 209
Иуда, иерусалимский священник времен пророка Неемии — 28
Иуда Галилеянин, один из руководителей восстания против римлян — 25
Иустин Свидетель, раннехристианский писатель — 53—55, 95, 165, 198, 220

Каин, сын Адама — 176
Калигула (Гай Цезарь Август Германский), римский император — 217
Каллиник, монах — 113
Кармента, в древнеримской мифологии нимфа — 23
Квинт, Гораций Флакк, римский поэт (65—8 гг. до н. э.) — 13
Кибела (Великая Мать богов), фригийская богиня плодородия — 123

Кинесий из Афин, автор дифирамбов и композитор — 191
Кипра, жена Агриппы I — 148
Кир, царь из династии Ахеменидов (539—530 гг. до н. э.) — 45
Кирилл, архиепископ Иерусалимский (ок. 315—386 гг.) — 92, 92, 120
Клавдий, Тиберий, римский император — 124
Климент Александрийский, раннехристианский богослов — 91, 139, 140, 149—151, 166, 169, 188, 200, 201, 203, 209—212, 215, 221, 255
Константин I Великий (Цезарь Гай Флавий Валерий Константин Август), римский император — 126, 140, 156, 157, 258
Критобул, пелагианин, упоминаемый Иеронимом Блаженным в "Диалоге против пелагиан" — 248

Лаван, брат Ревекки — 204
Лас из Гермियोны, древнегреческий историк и теоретик музыки, а также композитор — 243
Латона, см. Лето
Левий, третий сын Иакова — 65
Лета, христианка — 154, 201
Лето, мать древнегреческих богов Аполлона и Артемиды (в римской мифологии — Латона) — 185
Ливия, мать римского императора Тиберия — 49
Ликург, спартанский законодатель — 77
Лист Ф., венгерский композитор, пианист, дирижер, музыкально-общественный деятель (1811—1886 гг.) — 189
Лициний Кальпурний Писон, римский консул 57 г. — 185
Лициний, правитель Малой Азии и римский император (Цезарь Валерий Лициниан Лициний Август) — 157
Лия, старшая дочь Лавана, жена Иакова — 203
Ловягин Е., исследователь и переводчик раннехристианской литературы (1822—1909 гг.) — 176
Лот, племянник Авраама — 226
Лука, евангелист — 15, 18, 21, 22, 24, 28, 48, 50, 57, 63, 66, 113, 169, 209, 219, 227
Луций Вителлий, легат Сирии, отец римского императора Вителлия — 217

Маай, иерусалимский священник времен пророка Неемии — 28
Маасей, исполнитель на навласе времен царя Давида — 43
Макрина, христианка — 144—145

Максенций (Цезарь Марк Аврелий Валерий Максенций Август), римский император — 156
Максимиан (Цезарь Марк Аврелий Валерий Максимиан Август), римский император — 126, 129
Малахия, еврейский пророк V в. до н. э. — 72
Маллофи, сын Емана, певец и инструменталист — 44
Марс, см. *Арес*
Мани, основатель движения манихеев — 159
Мариам, пророчица, сестра Аарона и Моисея — 29, 31—33, 57, 84
Марий, монах-певчий — 119
Мария Магдалина — 67, 68
Мария, мать Иакова и Иосии — 67
Мария, мать Иисуса — 11, 12, 21, 22, 24, 26, 27, 34, 48
Марк, евангелист — 9, 15, 28, 53, 56, 63, 66, 122, 169, 209, 224, 227
Марк Антоний, римский политический деятель — 25
Марк Випсаний Агриппа, сподвижник императора Октавиана Августа — 25
Маркелл, один из адресатов Афанасия Александрийского — 244
Маркелл, христианский мученик — 128
Маркеллина, основательница секты маркеллианов — 159
Маркиан, монах-отшельник — 102, 103
Маркиан, певчий — 117
Маркион, основатель секты маркионитов — 159, 248
Марсий, полумифический древнегреческий авлет — 61
Марцеллин, христианский мученик — 128
Марцелина, сестра Амвросия Медиоланского — 33
Марциал, *Марк Валерий*, римский поэт (42—102 гг.) — 70
Маттафия, исполнитель на кинноре времен царя Давида — 43
Матфания, сын Емана, певец и инструменталист — 44
Матфей, евангелист — 15, 28, 52, 53, 56, 66, 97, 98, 169, 173, 208, 209
Мехавиоф, сын Емана, певец и инструменталист — 44
Меланиппид, древнегреческий автор дифирамбов и композитор — 191
Мелета, в древнегреческой мифологии муза-прорицательница — 23
Мелхиседек, царь Салимский — 226
Мелхола, дочь Саула и жена Давида — 60
Мессиан О., французский композитор, органист, педагог (род. 1908 г.) — 189
Мефодий, епископ Патр, а впоследствии — Тира — 172

Мещерская Е., исследователь и переводчик сирийской христианской литературы (род. 1946 г.) — 171
Микней, исполнитель на кинноре времен царя Давида — 43
Милалай, иерусалимский священник времен пророка Неемии — 28
Минерва, см. *Афина*
Минуций Феликс, римский писатель — 75, 76, 83
Миртия, актриса — 198
Митра, персидский бог света — 123
Мнема, в древнегреческой мифологии муза-прорицательница — 23
Мнесина, авлетистка — 198
Моисей, древнееврейский пророк и законодатель XIII в. до н. э. — 18, 20, 29—32, 41—43, 57, 83, 84, 143, 206, 207, 217, 226—228, 242, 262
Молох, аммонитский бог — 59
Моцарт В.-А., австрийский композитор (1756—1791 гг.) — 264
Музы, в древнегреческой мифологии спутницы Аполлона, покровительницы наук и искусств — 19
Мусей из Марсея, священник — 221
Мусей, полумифический древнегреческий музыкант — 23

Навуходоносор II, вавилонский царь (605—562 гг. до н. э.) — 45
Нафан, друг и советник древнееврейского царя Давида — 65
Нафанаил, иерусалимский священник времен пророка Неемии — 28
Неемия, древнееврейский пророк V в. до н. э. — 27—29, 44, 46, 263, 264
Непот, епископ Пентаполя — 163
Нерон Клавдий Цезарь Август Германик, римский император — 12, 124—126, 148, 185
Нефания, сын Асафа, певец и инструменталист — 44
Нехао, египетский фараон (609—594 гг. до н. э.) — 65
Никита, епископ Ремезианы — 37—39, 90, 237, 256, 257
Никодим, фарисей, член Синедриона — 67
Нил, игумен — 155
Новациан, римский пресвитер, христианский мученик — 194, 201, 204
Нонна, мать Григория Назианзина — 161, 162
Нумериан (Цезарь Марк Аврелий Нумерий Нумериан Август), римский император — 126, 147

Овед-Едом, исполнитель на кинноре времен царя Давида — 43

Овилл, сын Емана, певец и инструменталист — 44
Овия, царь Иудейский (785—749 гг. до н. э.) — 17
Октавиан Август, римский император — 13, 25
Октавия, дочь римского императора Клавдия и первая жена Нерона — 148
Онисим, раб, обращенный в христианство апостолом Павлом — 148
Олимп, полулегендарный древнегреческий музыкант — 61
Олоферн, ассирийский военачальник в повести об Юдифи — 58
Ор, монах-пустынный — 104
Ориген, раннехристианский богослов и философ — 150, 209, 211, 212, 221
Орфей, полумифический древнегреческий кифарод и поэт — 23, 126, 139—141, 190

Павел (Савл), апостол — 86, 87, 89—91, 95, 122, 124, 129, 133, 148, 166, 186, 187, 208, 209, 218, 220, 227, 228, 237, 242, 246, 248
Павла, христианка — 144, 154, 155, 201
Павел Самосатский, еретик, ритор и софист из Антиохии — 162, 163, 248, 249
Палант, вольноотпущенник римского императора Нерона — 148
Палладий, епископ Елинополя (в Вифинии) — 101, 105, 108, 112
Памва, см. *Псевдо-Памва*
Пахомий Великий, один из основателей монашества, составитель монастырского устава — 108, 109, 113, 115, 210
Перепетуя, христианка-мученица — 127
Персефона, в древнегреческой мифологии дочь Деметры и супруга бога подземного царства Аида (в римской мифологии — *Прозерпина*) — 190, 236
Петр, апостол — 12, 122, 124, 125, 130, 143, 209, 224
Пифагор с Самоса, философ, основатель научной школы (рубеж VI—V вв. до н. э.) — 106, 107
Пифия, жрица Аполлона в Дельфийском храме — 23
Плаут, *Тит Макций*, римский комедиограф (254—187 гг. до н. э.) — 137
Платон, древнегреческий философ (427—347 гг. до н. э.) — 60, 61, 79, 216
Плиний (Гай Плиний Секунд) Старший, римский естествоиспытатель (23—79 гг.) — 70

Плиний Цецилий Секунд Младший, римский политический деятель (62—113 гг.), одно время — легат и наместник Вифинии — 69, 70, 71, 75
Плутарх из Херонеи, знаменитый античный писатель — 77, 79, 83
Поликлет из Аргоса, древнегреческий скульптор и теоретик изобразительного искусства (ок. 480—410 гг. до н. э.) — 216
Полимнест из Калофона, автор авлодических номов — 190
Поллукс, *Полидевк Юлий*, грамматик и лексикограф II в. — 79, 205, 206
Понтий Пилат, прокуратор Иудеи (23—36 гг.) — 49, 217
Поппея Сабина, вторая жена римского императора Нерона — 148
Порфирий, актер, христианин-мученик — 138
Порций Фест, прокуратор Иудеи (60—62 гг.) — 148
Пофина, авлетистка — 198
Приска, жена римского императора Диоклетиана — 136, 137
Прискилла, христианка, жена Акилы — 124, 185
Прозерпина, см. *Персефона*
Прокл, философ-неоплатоник, математик — 79
Промом из Фив, знаменитый древнегреческий авлет — 191
Псевдо-Аристотель — 77, 145
Псевдо-Василий — 197, 200
Псевдо-Дионисий Ареопагит — 222
Псевдо-Златоуст — 36, 37
Псевдо-Игнатий — 120
Псевдо-Иероним — 89, 254
Псевдо-Иустин — 255
Псевдо-Памва — 108, 237
Псевдо-Плутарх — 192, 257
Псевдо-Сильваний — 109
Птолемей IV Филопатор, царь Египта — 58, 59
Публий, монах-отшельник — 103
Публия из Антиохии, игуменья — 131—132

Рамзес II, фараон — 33
Рахиль, дочь Лавана, жена Иакова — 262
Ревекка, дочь Вафуила, жена Исаака — 262
Ревокат, христианин-мученик — 127
Романти-Евер, сын Емана, певец и инструменталист — 44
Руф, сын Симона Кириянина — 8—10

Руфин, римский префект — 261
Руфин, церковный писатель и историк, пресвитер в Аквилее — 104, 105, 134—136

Саддок, один из руководителей восстания против римлян — 25
Садок, священнослужитель времен Давида и Соломона — 51
Саломия, жена рыбака Зеведея, мать апостолов Иакова и Иоанна — 67
Самуил, древнееврейский судья и пророк XI в. до н. э. — 23
Сатурний, христианский мученик — 127
Саул, первый царь Израиля (1020—965 гг. до н. э.) — 39, 40, 58, 64, 202, 203, 207
Сафо, знаменитая древнегреческая поэтесса с острова Лесбос — 198
Светоний (*Гай Светоний Транквилл*), римский историограф — 69, 124, 125
Секст Эмпирик, философ (II в.) — 106, 257
Секунд, христианин-мученик — 127
Селевк, христианин-мученик — 129
Семей, сын Идифуна, певец и инструменталист — 44
Сенека, *Луций Анней*, римский философ и писатель (4 г. до н. э. — 65 г. н. э.) — 127, 148
Серapis, египетский бог подземного царства — 123
Сергеенко М., исследователь и переводчик античной литературы (1891—1987 гг.) — 239
Серена, двоюродная сестра императора Западной Римской империи Гонория и жена Стилихона — 96
Сивилла Кумская, в римской мифологии пророчица — 95
Силуан, посланец апостола Петра — 122
Сильвия Аквитанская, невеста римского префекта Руфина — 261
Симеон, второй епископ Иерусалимской церкви (62—107 гг.) — 69, 148
Симон Киринеянин — 8—10, 258
Синесий, епископ Кирены, христианский поэт — 177
Совамен, церковный историк — 105, 117, 146, 160, 259
Сократ, древнегреческий философ (ок. 469—398 гг. до н. э.) — 127
Сократ Схоластик, историк церкви — 120, 160, 161, 259, 260, 263
Соломон, царь Израиля (ок. 965—928 гг. до н. э.) — 43—46, 51, 242
Софокл, древнегреческий драматург (496—405 гг. до н. э.) — 192
Софроний Тигеллин, знаменитый римлянин времен Нерона — 148
Стефан, один из первых семи дьяконов Иерусалимской церкви, мученик — 186, 217

Стилихон, римский государственный деятель и полководец — 96
Стратоник из Афин, кифарод — 191
Стратоник, христианин-мученик — 129
Сусанна, дочь Хелкия, жена Иоакима — 175, 176

Тарквиний Гордый, римский царь — 95
Тацит, *Публий Корнелий*, римский историк — 69, 123, 125, 126, 148
Теренций, *Публий Африканец*, римский комедиограф (185—159 гг. до н. э.) — 137
Телефан, древнегреческий авлет — 191
Терпандр, древнегреческий кифарод и композитор — 190
Тертуллиан, *Квинт Септимий*, христианский писатель — 23, 86, 155, 163, 193, 216
Тиберий Цезарь Август, римский император — 13, 25, 49, 217
Тиртей, греческий поэт и музыкант — 190
Татиан, раннехристианский писатель — 198
Татий Сабин, римский патриций — 49
Тихик из Азии, христианин, спутник апостола Павла — 148
Траян (*Цезарь Нерва Траян Август*), римский император — 69, 70, 75, 126

Узвий, начальник над левитами из рода Асафа — 45
Унний, исполнитель на навласе времен царя Давида — 43

Фабий Квинтилиан, римский оратор и теоретик ораторского искусства — 70, 106
Фабииола, христианка — 146, 147
Фавн, в римской мифологии бог лесов, рощ и полей — 190
Фалет, греческий аэд и музыкант — 77, 190, 241
Фелициата, христианка-мученица — 127
Феодорит, епископ Кира, церковный писатель — 89, 102—104, 110, 113, 119, 131, 159, 164, 259—261, 263
Феодосий II Малый, император Восточной Римской империи (408—450 гг.) — 160, 161
Феодосий из Антиохии, монах — 104
Феофил, иерусалимский первосвященник (37—41 гг.) — 217
Фидий, древнегреческий скульптор V в. до н. э. — 216
Филарет (*Гумилевский Д. Г.*), архиепископ Черниговский (1805—1866 гг.) — 166

Филемон, авлет, христианин-мученик — 134—136
Филипп, один из семи первых дьяконов Иерусалимской церкви — 217
Филоксен, древнегреческий поэт, автор дифирамбов — 191
Филон из Александрии, еврейский писатель — 76—85
Филострат Флавий, писатель II—III вв. — 190
Флавиан, патриарх Антиохии — 104, 259—261
Флора, римская богиня распускающихся цветов — 190
Фома, апостол — 169, 172
Фурия, христианка — 201

Ханани, сын Емана, певец и инструменталист — 44
Хананий, иерусалимский священник времен пророка Неемии — 28
Ханания, сын Емана, певец и инструменталист — 44
Хатавия, сын Идифуна, певец и инструменталист, — 44
Хенания, певец и учитель пения времен царя Давида — 43
Херон, монах — 113
Хрисаф, христианин-мученик — 147

Цельс, апологет язычества (II в.) — 150

Церера, см. *Деметра*

Цери, сын Идифуна, певец и инструменталист — 44

Цицерон, *Марк Туллий*, римский писатель и государственный деятель (106—43 гг. до н. э.) — 62

Чайковский П. И., русский композитор (1840—1893 гг.) — 189

Шевуил, сын Емана, певец и инструменталист — 44

Шемайя, иерусалимский священник времен пророка Неемии — 28

Шемирамоф, исполнитель на навласе времен царя Давида — 43

Шостакович Д. Д., русский композитор (1906—1975 гг.) — 189

Эгерия, монахиня-паломница — 262, 263

Элпидий, монах — 105

Эон, в древнегреческой мифологии сын Персефоны — 236

Эпигон, древнегреческий музыкант — 190, 243

Эсхил, древнегреческий драматург (524—457 гг. до н. э.) — 192

Юдифь, героиня известного предания — 58, 175, 176

Юлиан из Парфии, монах-отшельник — 102, 103, 110

Юлиан II Отступник (*Цезарь Флавий Клавдий Юлиан Август*), римский император — 103, 131—132, 146

Юлий Фирмик Матерн, раннехристианский латиноязычный писатель — 193

Юлия, дочь римского императора Октавиана Августа — 13

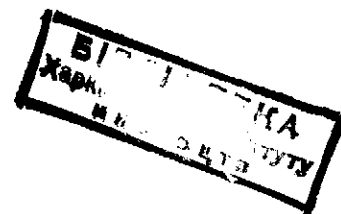
Юлия Старшая, дочь императора Октавиана Августа — 25

Юнона, см. *Гера*

Юпитер, верховное божество у древних римлян (в греческой мифологии — *Зевс*) — 136, 137, 185, 190

Ямвлих, писатель-неопифагорец (умер ок. 330 г.) — 106

Яхве, неизреченное Имя Божие — 124, 207



Лицензия на издательскую деятельность ЛР № 010153 от 03 января 1992 г.

МОНОГРАФИЯ

Евгений Владимирович Герцман

**ГИМН У ИСТОКОВ
НОВОГО ЗАВЕТА**

Беседы о музыкальной жизни
ранних христианских общин

Редактор В. Панкратова Худож. редактор Д. Анисеев
Техн. редактор С. Буданова Корректор В. Голяховская

ИБ № 4341

Подписано в набор 17.11.94. Подписано в печать 20.03.96. Формат 60x90/16.
Бумага офсетная. Гарнитура Академическая. Печать офсетная. Объем печ. л. 18,0.
Усл. п. л. 18,0. Уч.-изд. л. 21,31. Тираж 3000 экз. Изд. № 15285. Зак. № 484.

Издательство „Музыка”. 103031 Москва, Неглинная, 14

Московская типография № 6 Комитета РФ по печати,
109088 Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24