

Новые музыкальные мистерии

*Доброй памяти Иосифа Скалигера
и Дионисия Петавия*

Древние греки очень любили музыку. Судя по всему, они любили ее гораздо больше, чем изобразительные искусства – живопись, скульптуру и архитектуру. Музыка занимала огромное место в системе греческого образования и культуры в целом и была единственным искусством, которому учили в школе. Ни одно из искусств греки не обсуждали так часто, как музыку, никакому другому они не посвящали столько специальных трудов. Музыка приписывали способность очищать душу и тело, лечить и воспитывать или, напротив, вводить в неистовство. Музыка покровительствовали Музы, ее отдельные виды и даже отдельные инструменты возводили к богам – Гермесу, Аполлону, Афине. Мелкой пластикой, росписью амфор или скульптурой никто из богов специально, кажется, не занимался.

С точки зрения Нового времени преувеличенно-восторженное отношение греков к своей музыке кажется странным, если не парадоксальным. Дело здесь не только в том, что греческая скульптура, архитектура и живопись (в разной степени) сохранились и доступны для непосредственного восприятия, а музыка дошла до нас лишь в нескольких десятках нотных записей. Даже если бы греческая музыка сохранилась – или могла быть воссоздана – в той же мере, что и скульптура и архитектура, она бы все равно оказалась гораздо беднее и проще музыки новоевропейской и потому не могла бы столь долго служить в качестве непревзойденного образца, каким для европейского изобразительного искусства служили греческая статуя или храм. Перед нами один из не столь уж частых случаев, когда общее мнение античной эпохи существенно расходится с мнением большинства современных знатоков и любителей.

Естественно поэтому, что греческая музыка, хотя и изучалась в Новое время наряду с другими сторонами античной культуры, обычно находилась в тени более значимых направлений искусствознания. В России, например, специалистов по ней всегда было гораздо меньше, чем знатоков античного искусства. В последние 30 лет одним из очень немногих ученых, активно работающих в этой области, является петербургский музыковед Е. В. Герцман. Изобилие его исследований, свободное владение всеми античными источниками, знание современной европейской литературы и немалое число переведенных им памятников греческой, латинской и византийской музыковедения – все это позволяет отнести его к ведущим российским специалистам в этой области. Начиная с 1971 г. он опубликовал об античной музыке 16 книг и брошюр и почти 80 статей, докладов и учебных пособий. Эти сведения взяты из последней книги автора, «Тайны истории древней музыки» (СПб., 2004), адресованной «широкому кругу заинтересован-

ных читателей». Конечно, книга с таким названием не могла быть обращена к специалистам (английский вариант заглавия «Mysterious stories of ancient music» еще сильнее подчеркивает аромат таинственности), но, судя по объему и разнообразию материала и перекличке почти со всеми предшествующими книгами автора, она представляет собой квинтэссенцию его исследований античной музыки, изложенную в доступной для непрофессионала форме. От обычной популярной книги ее отличают обширные цитаты из античных и византийских текстов, приводимые как на языке оригинала, так и в переводе автора. Это позволяет специалистам проверить его выводы и сравнить их с собственными наблюдениями и взглядами коллег.

Спешу оговориться: я не принадлежу к числу знатоков греческой музыки. С античными теориями музыки мне приходилось сталкиваться лишь на материале моих занятий пифагорейской школой и историей античной науки. В свое время я консультировался у Е. В. Герцмана по некоторым специальным вопросам, а он, в свою очередь, просил меня (как и многих других петербургских античников) редактировать его переводы греческих музыкальных текстов. Интересной по замыслу казалась мне и первая его книга, «Античное музыкальное мышление» (Л., 1986), продолжившая иссякшие было у нас исследования греческой музыки. Но это был, так сказать, ранний Герцман. «Mysterious stories» зрелого Герцмана производят совсем иное, не побоюсь этого слова – ошеломляющее впечатление. В первую очередь об этом позаботился сам автор, выступивший радикальным критиком обветшавших концепций греческой и византийской музыки. И все же основной пафос книги не в этом. Евгений Владимирович рискнул замахнуться на самое святое в античной истории – на ее хронологию. Иначе говоря, он первым из всех, кто занимается у нас классической древностью, оказался уловлен в сети модной научной ереси – Новой Хронологии.¹

Действительно, до сих пор адептами Постникова и Фоменко становились люди, в античности глубоко несведущие. Профессионал, как мне казалось, пойти по этому пути просто не может, не обрубив сук, на котором сидит: ведь если Древней Греции не было, чем же тогда заниматься – византийскими подделками? Признаться, я не учитывал, что можно же, как Е. В. Герцман, заниматься и античностью, и Византией. Так что, утверждая, что *все античные музыковедческие трактаты от Аристоксена до Боэция были написаны после IX в., и что античную музыкальную историю, а вслед за ней и античную историю в целом следует укоротить на восемь столетий*, он свой кусок хлеба не теряет. Просто то, что раньше шло по античному разряду, становится византийским. И все же недоумение остается: что заставило автора, тридцать лет писавшего об античной музыке, перевернуть с ног на голову все свои представления и преподнести их читате-

¹ Е. Герцман не раз сочувственно, хотя и осторожно, ссылается на труды Фоменко и его последователей – Калашникова, Д. Калюжного и Г. Носовского.

лю под видом «тайн древней музыки»? Неужели такова прелесть Новой Хронологии, что человек забывает все, чему учился, а потом и учил сам, и способен уверовать в ее истинность настолько, чтобы снабдить каждую главу своего труда евангельскими эпиграфами «Ибо не хочу, чтобы вы, братья, не знали сию тайну» или «И познаете истину, и истина освободит вас»? В Евангелиях, между тем, есть и другие слова: «Кто соблазнит одного из малых сих..., тому лучше было бы, если бы повесили ему жерновный камень на шею и бросили его в море». Я отношу их к тем, чьей жертвой стал Герцман, принявший мишуру выкладок Новохронологии за чистое золото истины.

Насколько верна, однако, моя исходная посылка о профессионализме автора? Ведь даже отвлекаясь от выводов, которые ниоткуда не следуют, легко заметить, что «Гайны» пестрят самыми элементарными ошибками. Например, в Именном указателе присутствуют: Главк из Регию (т.е. из Регию); «Птолемей из Кирены, ученый» (т.е. Птолемида из Кирены, писавшая, между прочим, о музыке, так что не знать, что это женщина, особенно обидно); Филодем из Годары (т.е. Гадары; в тексте есть оба варианта). Афинский архонт III в. до н.э. Диогнет (с. 185) превратился в афинского царя Диодмета, хотя такого греческого имени не было, как не было и царей в Афинах этого времени. Феофраст из Эреса раздвоился на «Теофраста из Эфеса, философа и ученого» и *просто* «Феофраста из Эреса, философа». За пределами указателя школа Аристотеля постоянно именуется Академией (с. 28, 68, 182), а скептик Секст Эмпирик назван нигилистом (с. 31). Начало деятельности пифагорейцев отнесено к концу VII в. до н.э. (с. 25), хотя сам Пифагор родился ок. 570 г.; Пиндар, умерший после 446 г., датируется VI в. (с. 187), а Бозий – 580–524 гг. (с. 90); кто-то увидит здесь опечатку, а кто-то – месью насилуемой хронологии. Габротонон, именуемая «авлетом» (с. 203), на деле была гетерой-флейтисткой (Ἀβρότονον – типично женское имя); вообще, путаница в «Гайнах» мужского и женского имеет отчетливо комедийный характер. Путаются не только роды, но и числа. Так, город Гераса обретает несвойственное ему множественное число, Герасы. Хуже, когда трактат Марциана Капеллы *De nuptiis Philologiae et Mercurii* упорно именуется «О бракосочетаниях Филологии и Меркурия» (с. 32, 98, 120): ведь Капелла пишет об одной свадьбе (nuptiae), а не о многих.

Все эти школьные ошибки (а также масса других, на которых нет смысла останавливаться) никак не связаны с основной концепцией автора. Они, однако, прямо соотносятся с тем, что музыковед Герцман настойчиво противопоставляет свой подход филологам, к которым за годы работы у него накопилось немало претензий. К их сути мы еще вернемся, пока же отметим: музыкальность автора дает ему несомненное преимущество перед филологами лишь в том случае, если сам он овладел тем, что должен

знать и уметь филолог. Между тем почти каждая страница *opus magnum* Евгения Владимировича свидетельствует: пока этого не произошло. С чем и связано, думаю, то обстоятельство, что он первым из занимающихся античностью поддался магии Новой Хронологии, решив, что с ее помощью он без труда сможет совершить переворот в истории античной музыки, а то и перевернуть всю античную историю.

Справедливости ради к этому частному объяснению «Тайн древней музыки» следует добавить и общие, касающиеся ситуации в гуманитарных науках в целом. Переживаемая Россией эпоха несомненно способствует появлению новых ересей, в том числе и научных. Новая Хронология родилась в годы застоя, «яфетидология» Н. Я. Марра возникла до революции, но как сколько-нибудь значимые культурные явления они оформились в обществе, потрясенном социальными и политическими сдвигами. Марризм стал официальной доктриной советского языкознания, фоменковщина уже давно тяготеет к тому, чтобы стать кристаллизующим центром идеологии постсоветского империализма.² Пока она еще очень нуждается в помощи и поддержке, даже если они исходят от партикулярного музыковеда Е. В. Герцмана.³

Еще одним, на этот раз международным течением, способствующим публикации разнообразных «Тайн» с их последующим разоблачением, является давно уже вошедший в моду научный ревизионизм – стремление доказать, что в самых разных областях гуманитарного знания дела обстоят *совсем* иначе, чем думали прежде. Применительно к античности эта сознательная ставка на приобретение научного авторитета путем разоблачительного скандала проявилась, например, в попытках доказать, что греки все заимствовали из Египта и Вавилона, что Клавдий Птолемей – это плагиатор и фальсификатор, и т.п. Конечно, с точки зрения произведенной Герцманом музыкально-хронологической революции все это лишь частные случаи, им недостает радикализма и брутальности, без которых расправиться со всей античностью невозможно.⁴ Но ведь и живем мы не где-нибудь в Голландии, у нас и музыковедение может быть брутальным.

Итак, в чем суть криптоисторической концепции Герцмана? **Во-первых**, неустановленными лицами византийского происхождения была сфальсифицирована вся история античной музыки. Как выяснилось в ходе расследования, все труды по музыке, написанные на греческом и латинском языке с IV в. до н.э. по VI в. н.э. и приписывавшиеся ранее Аристоксену, Евклиду, Филодему, Плутарху, Теону из Смирны, Никомаху, Пто-

² Носовский Г. В., Фоменко А. Т. *Империя. Русь, Турция, Китай, Европа, Египет. Новая математическая хронология древности*. М. 1996. См. проницательный анализ: Харитонович Д. Фоменко // *Новый мир* № 3 (1998).

³ На сайте «Криптоистория» (www.kriptoistoria.com) новохронологисты А. Жабинский и Д. Калужный с радостью отмечают «полное совпадение» выводов Е. Герцмана «с результатами анализа произведений искусства и литературы в «Другой истории искусства» и «Другой истории литературы», а также с представлениями о том, что христианство возникло не раньше XII века».

⁴ Пожалуй, лишь «Черная Афина» Бернала (Bernal M. *Black Athena. The Afroasiatic roots of classical civilization*. Vol. 1–2. New Brunswick 1987–1991) местами достигает уровня «Тайн».

лемею, Аристиду Квинтилиану, Порфирию, Клеониду, Боэцию, Кассиодору и др., *на самом деле* были созданы не ранее IX–X вв. О мотивах этой грандиозной по масштабу и блестящей по исполнению аферы Герцман, к сожалению, ничего не пишет, хотя это как раз самое интересное. Почему одни византийцы писали языком XIV в. и подписывались своим именем, другие – языком IV в. до н.э. и подписывались Аристоксеном и Евклидом, а третьи вообще писали по-латыни, искусно выдавая себя за Боэция и Кассиодора? Ведь чтобы отдать *свою* славу и без того не обойденному ею Птолемею, приписав ему такой первоклассный научный трактат, как «Гармоника», и не проговориться об этом ни жене, ни детям, ни священнику на смертном одре, надо обладать гениальностью, самоотверженностью и нечеловеческой силой воли. Что это за люди были такие, византийские музыковеды-фальсификаторы? Нет ответа...

Во-вторых, длительность истории античной и византийской музыки «намного короче, чем это принято думать сегодня». В ней существуют «многовековые обрывы», а именно: из 28 столетий фактическим материалом наполнены только 16, а 12 отсутствуют: шесть вначале, с XIII по VIII в. до н.э. (Герцман по старинке начинает греческую историю с Троянской войны, хотя в остальном отступать от традиции не боится)⁵ и шесть в конце, с V по X в. н.э. Но поскольку **такого быть не может**, чтобы музыкальная жизнь была, а материала не было, то музыкальную историю следует на эти 12 веков укоротить. Принимая за точку отсчета падение Константинополя в 1453 г. как «событие, датировка которого не вызывает сомнений», Герцман отсчитывает назад 16 полно-весно наполненных музыкальным материалом столетий и получает I в. до н.э., который и принимается им за начало «архаичного (sic) периода древней европейской истории музыки» (с. 521-522). Аристоксен, соответственно, жил в IX–X вв. (с. 528), а время жизни всех остальных музыковедов можно рассчитать по предложенной автором формуле. Вообще, к чести Герцмана следует сказать, что, в отличие от Постникова и Фоменко, он не морочит читателю голову математической статистикой, а обходится сложением и вычитанием, да и с материалом он обращается много деликатней: у тех античность пропадает полностью, а здесь – только музыкальная, и то не вся. Могло быть и хуже, скажет умудренный опытом российский читатель, и окажется прав. Другой же, неопытный и пылкий, воскликнет: Но *позвольте*, а как же быть с остальной, немusicalной античностью – с поэзией, драмой, наукой, философией, историей, медициной? Они-то – были? Ведь Евклид, Птолемей, Порфирий еще многое другое написали, – выходит, и там все подделки? На такие вопросы у Герцмана есть два варианта ответа:

⁵ С последним, вероятно, связано и мощное языковое новаторство «Тайн»: кроме кифаристов и кифародов, авлетов и авлодов здесь встречаются псалты, псалтистки и хоропсалтистки, дидаскалы, иеравлы, спондавлы, мелурги, тибисты и прочие специалисты.

1. Это – тема особого серьезного и обстоятельного разговора, который непосредственно не связан с тематикой данной книги (с. 21 сн. 3).

2. Спору нет, такая работа должна вестись в полном согласии с общеисторической хронологией, поскольку история музыки лишь одна из многих сторон развития человечества. Однако, судя по всему, историки еще не скоро проведут «экзамен» устоявшихся хронологических представлений, и еще меньше надежды, что в обозримом будущем будет предпринят их пересмотр... Должны ли музыковеды пассивно ждать того момента, когда историки начнут тщательнейшим образом перепроверять, не только, *что* происходило, но и *когда* происходило? (с. 520).

Итак, проявив для начала похвальную скромность, в конце книги автор ясно дает понять, что дожидаться снятия «четырёхвекового табу на критику принятой хронологической доктрины» он не намерен, – и смело бросает ей вызов, надеясь, что его выводы «могут оказаться полезными и для уточнения глобальной хронологии» (с. 520). Таким образом, эти выводы *могут* и *должны* быть распространены на всю остальную античность, а уж что от нее останется в результате «уточнения», Евгений Владимирович решит позже. Во всяком случае, из «Тайн» никак не следует, переедет ли Аристотель вместе с Аристоксеном в IX в., останется ли в своем времени, или будет занесен «хронологическим сдвигом» еще куда-нибудь.

В-третьих, в этой новой, укороченной Антико-Византии музыкальные авторы и события расположены не в том порядке, в каком они располагались изначально, а согласно выведенному Герцманом правилу. Сформулируем его так: время жизни автора музыкального труда не может отстоять *слишком далеко* от времени, которым датируют его первую сохранившуюся рукопись. Иначе говоря, если самая ранняя рукопись «Разделения канона» Евклида датируется XI в., а «Гармоники» Птолемея – XIII в., то Евклид и Птолемей жили *незадолго* до этих дат. Когда именно, Е.В. не уточняет. Вообще, его картина нового мира без Скалигера и Петавия (основателей научной хронологии античности), его позитивная, так сказать, программа поражает своей недосказанностью. Создается впечатление, что, потратив все силы на разрушение мира старого, он махнул на его остатки рукой – собирайте, мол, сами, как хотите, я свое дело сделал. Ясно, во всяком случае, что «незадолго» означает один-два, максимум три века, но уж никак не 14 веков, которые, согласно замшелой хронологической доктрине, отделяют Евклида от самой ранней его рукописи, и не 10, как в случае с Птолемеем. Здесь Герцман абсолютно непреклонен: никто не стал бы веками переписывать никому не нужные учебники по музыке, которая сама уже давным-давно умерла. Эта мысль, многократно повторенная автором, имеет для него характер аксиомы. Для тех, кто сомневается, приведены резоны: а) воззрения человека и его вкусы изменяются, а знания постоянно расширяются; б) каждая эпоха отсеивает все ненужное, а в древности получается все наоборот: почти 2000 лет переписывают одни и те же параграфы (с. 37). **Такого, конечно, быть не**

может, а потому, выбирая между верой в неуклонный прогресс и хронологией, которая и дает нам эти 2000 лет, Герцман без колебаний решает пожертвовать последней.

Но *позвольте*, – снова вмешается недоуменный читатель, – ведь евреи свою Тору уже почти 3000 лет переписывают, хотя и вкусы у них изменились, и знания выросли! Ну это, положим, религия, а Гомер? Его ведь тоже переписывали, учили, комментировали всю античную эпоху, а потом еще почти 1000 лет в Византии, и в Европе вот уже 500 лет печатают, учат, комментируют. Пали и возродились Иерусалим, Афины и Рим, мир изменился до неузнаваемости, а Гомера продолжают читать, теперь уже и в Сети. Философия вплоть до XVII в. находила в текстах Аристотеля ответы на все свои вопросы, Гиппократ и Гален служили медицине еще дольше, а геометрию по Евклиду учили вплоть до середины XX в., почти 2300 лет.

Легкость, с которой Е. В. Герцман отбрасывает научную традицию, коренящуюся в древней культурной традиции, как раз и связана с непониманием глубокой *традиционности* античного, а тем более средневекового мира, в котором по мере сил сохранялось все, что освящено авторитетом древности. Этот мир был гораздо беднее нынешнего, и потому не спешил расставаться ни с проверенным временем автором, ни с его рукописью, на которой, в крайнем случае, можно было написать что-нибудь еще. Да и разве то обстоятельство, что древняя музыка перестала звучать, делало ее анализ у Аристоксена менее ценным, а математическую гармонику Евклида – менее убедительной? Арабы перевели «Риторику» Аристотеля, читали и комментировали ее несмотря на то, что из-за отсутствия у них опыта политического красноречия они так и не смогли понять, для чего она была написана! Разумеется, это крайности традиционализма, но нам, по крайней мере, понятны мотивы людей, считавших ценными все труды Аристотеля. Смогли ли бы *они* понять современного ученого с его расчетливо скандальным разрывом с традицией? Да, в Греции были и Диоген, спавший в пифосе, и Герострат, но художника Кулика, сидящего нагишом на собачей цепи и кусающего зрителей, там, кажется, не было. Евгений Владимирович интеллигентный человек и никого не кусает, но его отношение к традиции вполне сродни Кулику.

Здесь как раз уместно заметить, **в-четвертых**, что на опровержение датировок отдельных трактатов по музыке Герцман тратит гораздо больше сил, чем на критику палеографии и папирологии в целом – с ними он разделяется на двух страницах. Главный изъян этих наук даже не в том, что в них нет никаких «объективных критериев», хуже всего то, что они с самого своего рождения основываются на принятой ныне хронологии и разделяют тем самым все ее пороки (с. 38–39). Кто поручится, что извержение Везувия, разрушившее Геркуланум, но сохранившее для нас библиотеку Виллы Папирусов вместе с трактатом Филодема «О музыке», действительно произошло в 79 г. н.э.? И если византийская рукопись была написана в год смерти царя такого-то, а хро-

нологи утверждают, что он умер в 1247 г., это совершенно ничего не значит. Ведь византийцы считали от сотворения мира, а мы, переводя их датировки в нашу систему, от Рождества Христова, неизбежно заимствуем их *устаревшие* временные категории.

Как к этому должен относиться каждый, кто верит в прогресс научного знания? Неужели он должен смириться с мыслью, что за последние 10 столетий (!) никаких изменений в хронологических представлениях человечества не произошло? (с. 40).

Решительно отказываясь верить в то, что мир был сотворен за 5508 лет до рождения Христа, и высмеяв в одной сноске библейскую хронологию, Герцман последовательно отказывается в доверии и греческому счету по Олимпиадам,⁶ и тем более основанной на двойном пересчете новоевропейской хронологии античности. Поэтому практически все даты в его книге снабжены оговоркой: «якобы во II в.», «принято считать, что в 330 г. до н.э.», «как утверждает современная наука» и т.п. Правда, иногда Евгений Владимирович то ли устаёт, то ли забывается, и у него проскальзывает дата без каких-либо оговорок. Но и здесь его можно понять: последовательное недоверие к установившейся хронологии – вещь изнурительно трудная, а в отдельных своих проявлениях и весьма чреватая. Пишет ли автор «Тайн» в своей анкете: «Считается, что я родился в 1948 г., а в 1955 г., по расчетам историков, поступил в 1-й класс»? Что-то подсказывает мне – не пишет.

Итак, как к этому всему должен отнестись человек, верящий в прогресс научного знания? Полагаю, что он с этой верой должен побыстрее распроститься. О каком прогрессе может идти речь, если *De doctrina temporum* Петавия была издана в 1627 г., а современный *vir doctus* все еще не в состоянии усвоить разницу между абсолютной и относительной хронологией, которую, между прочим, проходят в 5-м классе? Совершенно ведь все равно, от чего считать, от сотворения мира, первой Олимпиады или бегства Магомета в Медину: любая подобная дата – лишь условная метка на временной шкале, от которой мы откладываем годы в ту или иную сторону. Пересчитать дату из одной системы в другую – это, в принципе, то же самое, что перевести пуды в килограммы, а сажени в метры. И если уместный для пятиклассника вопрос «А откуда мы знаем, что в пуде 16 килограммов?» продолжает тревожить доктора музыковедения и даже некоторых академиков РАН по отделению математики, то нужно, забыв о прогрессе, признать полное превосходство старой школы ордена иезуитов, которую прошел Петавий.

Да, в Византии (и в России до 1700 г.) считали от сотворения мира, а на Западе со времен Дионисия Малого (VI в.) – от рождения Христа, но, когда в 1453 г. Константинополь пал и греческие книжники бежали в Италию, они не нашли там никакого «хро-

⁶ «Все мои попытки выяснить *достоверные критерии*, на основании которых первые Олимпийские игры принято соотносить с 776 г. до н.э., оказались безрезультатными» (с. 41-42).

нологического сдвига» – ни в 12, ни в 6, ни во сколько веков. Конечно, пересчет многих локальных систем летоисчисления, принятых в древности, в даты григорианского календаря – дело отнюдь не простое и с 1627 г. многократно усовершенствованное. Астрономы, например, ввели для своих расчетов нулевой год, упущенный Петавием, так что смерть Александра Македонского датируется ими -322 г. (323 г. до н.э.). И все же историческая астрономия, считающая на часы и минуты, не отбросила Петавия, а усовершенствовала его, точно так же как и он, в свою очередь, усовершенствовал расчеты Дионисия Малого, который опирался на календарь, введенный Цезарем. Это и есть, если угодно, прогресс научного знания, немислимый без точного знания научной традиции. Человек, не понимающий, что наше летоисчисление является прямым продолжением римского, а «современная хронология непосредственно соприкасается с древней системой исчисления времени»,⁷ лишается права участвовать в этом процессе. Есть ли вообще смысл толковать о прогрессе, если вопрос «свету ли провалиться, или мне чаю не пить?» Герцман решает в том же духе, что и «подпольный человек» Достоевского? Пусть летят в тартарары 12 столетий древнего мира, пусть Бозций окажется древнее переведенного им на латынь Никомаха, а Кассиодор – столь ценимого им Гауденция, пусть лучше раздвоится Феофраст и поменяют пол ученая дама Птолемида и гетера Габротонн, чем Герцман поверит, что Аристоксен и Евклид жили за три века до Иисуса Христа.

Что же, не будем его переубеждать. Продолжим лучше наши наблюдения над книгой, перейдя от концепции в целом к отдельным персонажам, а заодно и к *методу*, с помощью которой они превращаются из греков в византийцев. Рассмотреть всех героев этой музыкально-исторической мистерии невозможно, возьмем лишь нескольких на выбор. Вот, например, Евклид, автор *Sectio canonis*. Сначала Герцман рассказывает о том, как в XVII в. из-за путаницы в нескольких рукописях Евклиду приписывали «Введение в гармонику» Клеонида. Вопрос этот, правда, давно решен, но нужно создать видимость *проблемной ситуации* и навести тень на Евклидов плетень. Так читателя легче подвести к мысли: решить, кто был автором *Sectio canonis*, невозможно.

Изучая эту проблему, приходится признать, что теперь уже никогда нельзя будет выяснить истину, поскольку она связана с клубком запутанных обстоятельств (sic). Во-первых, мы располагаем лишь рукописями, созданными не ранее XII в.... Во-вторых, сухой математический язык трактата, с одной стороны, ставит непреодолимые барьеры на пути его датировки по стилю, а с другой – не представляет никаких трудностей для подделки (с. 52).

Действительно, будь у нас автограф Евклида или хотя бы пиши он не так омерзительно сухо, а скажем, стихами, как Цец, то Евгений Владимирович, возможно, и взялся бы за эту проблему, а так – нет. Поскольку дело касается истории науки, спешу обрадовать

⁷ Бикерман Э. *Хронология древнего мира*. М. 1976. С. 76–77.

коллегу: подделать математический текст в сто раз труднее, чем поэтический или философский. Ведь в математике, кроме языка, есть еще и содержание, которое не подделаешь; по крайней мере, в античности на это никто не решался. Евклиду никаких поддельных сочинений не приписывали, и когда Гипсикл (II в. до н.э.) добавил к его «Началам» XIV и XV книги, он сделал это под своим именем. Неважным для Герцмана оказывается и то, что Порфирий называет Евклида автором «Разделения канона»: ведь он жил почти на 600 лет позже Евклида и потому знать ничего толком не мог. Следует вывод, набранный, как и все выводы в книге, жирным шрифтом:

Таким образом, нет никакой уверенности в том, что «Деление канона» написал Евклид, и потому нет никаких оснований считать временем создания трактата III в. до н.э. (с. 55).

Между тем авторство текста и его датировка – вещи разные. Можно сомневаться в том, что трактат «О древней медицине» написал сам Гиппократ, но датируют его все-таки концом V в. до н.э. Герцмана такие тонкости не волнуют. Взяв на вооружение тактику античных скептиков, он видит в каждом научном споре об авторстве или о датировке повод заявить о своем радикальном недоверии к науке вообще и получить тем самым право говорить все, что ему заблагорассудится. Хотя это опровержение науки и маскируется под научный переворот, с нашей стороны было бы непростительно наивно видеть научную дерзость в том, что греки называли ὕβρις.

Так ни разу и не назвав верно школу Аристотеля, Герцман расправляется с созданными в ней «Физическими проблемами» (часть которых посвящена музыке) столь же решительно, как и с Евклидом. Филология давно перестала считать Аристотеля автором «Проблем», но отправлять их в Византию не спешила, датируя III в. до н.э. И совершенно напрасно: оказывается, написаны они в типично византийском жанре «вопросоответника». Вот пример одного из таких музыкальных катехизисов:

Сколько тел восходящих? – Пять. Какие? – Исключая исон, это олигон, оксия, петасты, пеластон и петастокуфисма. Сколько восходящих духов? – Два. Какие? – Ипсили и кендима (с. 61).

Для сравнения автор приводит перевод десяти параграфов из «Проблем», но воспользоваться им из-за искажающих смысл ошибок в каждом предложении не представляется возможным. Дадим один из параграфов (XIX, 25) в нашем переводе:

Διὰ τί μέση καλεῖται ἐν ταῖς ἀρμονίαις, τῶν δὲ ὀκτὼ οὐκ ἔστι μέσον; ἢ ὅτι ἐπτάχορδοι ἦσαν αἱ ἀρμονίαι τὸ παλαιόν, τὰ δὲ ἐπτά ἔχει μέσον.

Отчего в гармониях ноту зовут *месой* (средней), хотя у восьми нет середины? – Потому ли, что в древности гармонии были из семи звуков, а у семи есть середина?⁸

⁸ Ср. перевод Герцмана: «Отчего в гармониях *меса* так называется, хотя среди восьми звуков нет среднего? Потому ли, что гептахорды были в древности гармониями, а семь (звуков) имеют средний?» (с. 58).

Продемонстрировав столь разительное сходство античного и византийского текстов, Герцман утверждает: «в той литературе, которую принято именовать античной, абсолютно отсутствуют тексты, написанные как вопросоответники... Поэтому возникает серия вполне закономерных вопросов» (с. 58), которые приводят его к не менее закономерному ответу: «Проблемы» созданы в Византии (с. 65).

Как только у читателя проходит первый шок, у него тоже возникает серия вполне закономерных вопросов. Что же общего у жабы и журавля, кроме начальной буквы? Ведь и не вдаваясь глубоко в происхождение обоих жанров, видно, что в первом случае мы имеем дело с *учебным* текстом, в котором ответы на все вопросы абсолютно однозначны и известны заранее, тогда как во втором автор ставит *научную* проблему и предлагает один или несколько наиболее вероятных ответов. Едва ли не в половине случаев после них стоит знак вопроса, но и там, где не стоит, сомнение, неуместное в катехизисе, все равно остается. Далее, как может Герцман, еще 20 лет назад разбирававший «Проблемы» в своей первой книге, не знать, что жанр этот так и называется – *проблемы*, и что в нем написано множество перипатетических трактатов, которые так и озаглавлены: «О проблемах», «Демокритовы проблемы», «Гомеровы проблемы» (или «вопросы») Аристотеля, «Сборник проблем», «О физических проблемах» Феофраста и т.д.? От этих трудов дошли лишь фрагменты, но и по ним, а тем более – по сохранившимся «Механическим проблемам» легко убедиться в том, что форма их везде одинакова: ставится реальный, а не учебный вопрос, на который дается один или несколько вероятных ответов.

Это что касается формы. А как обстоит дело с содержанием? Есть ли в «Физических проблемах» позднеантичные реалии или византийские термины, хотя бы какая-нибудь маленькая *петастокуфисма*? Нет, ничего такого в них нет. Тем не менее, на вопрос, можно ли датировать «Проблемы» по их содержанию, Герцман «с полной уверенностью» отвечает: «если речь идет о секциях, посвященных музыке... – нет!». Да почему же нет? А вот почему: «то, что мы сейчас понимаем под античной наукой о музыке и византийской *musica speculativa*, изучавшейся в рамках квадривиума, – полностью идентичные дисциплины» (с. 67–68). (Я не ставлю здесь уже поднадоевшее читателю *sic!* лишь потому, что им, в принципе, можно помечать каждую вторую цитату из «Тайн»: хуже русского языка здесь разве что переводы с греческого и латыни). Отметим еще раз нетривиальность логики Герцмана. Полностью игнорируя то обстоятельство, что перипатетики о «восходящих духах» ничего не писали, он напирает на другое: теорию музыки в Византии обычно изучали на основе античных текстов. Что же из этого следует? Гимназический учебник геометрии Киселёва, по которому учились до середины XX в., – это упрощенная переработка Евклида. Так не передвинуть ли нам Евклида в Россию, объявив, что «Киселёв» – это его псевдоним?

Когда читатель на каждой странице встречается подобные логические кульбиты, ему невольно начинают закрадываться в голову всякие нехорошие подозрения. Знатки литературы по НХ давно уже высказывают их вслух (особенно часто в Сети): а нет ли здесь сознательного розыгрыша? или еще хуже – некоторого *помутнения*? Как человек, занимающийся историей науки и лично знающий автора «Тайн», могу заверить: нет ни того, ни другого. Такие же кульбиты наблюдаются всякий раз, когда человек, разбирая плохо понятые им тексты на мало знакомом ему языке, пытался придти к сногшибательным выводам. Вот и Бернал, автор уже упомянутой «Черной Афины», доказывал африканское происхождение Сократа тем, что губы у него были *оттопыренные*, а на чернофигурных вазах он и выглядит *чернокожим*. Евгений Владимирович, между прочим, тоже не чужд интерпретации изобразительного материала. Возьмем, например, византийскую миниатюру XII в., изображающую Птолемея, одетого в «турецкий» костюм и сидящего «по-турецки». При взгляде на нее у Герцмана немедленно возникает серия вполне закономерных вопросов. Что же, художник был настолько «темным», что даже не догадывался о том, что во времена Птолемея мусульман в Александрии не было? Не в силах в это поверить, он разворачивает вопрос в другую сторону:

А может быть, византийский миниатюрист был ближе к истине, чем наши современники? Может быть, Птолемей действительно работал в Александрии, но на много столетий позже, чем во II в.? (с. 113).

Раньше я часто водил школьников в Эрмитаж и, проходя мимо старинных полотен, не раз замечал, как *странно* с исторической точки зрения одеты герои картин на евангельские сюжеты: и кафтаны на них какие-то, и платья немыслимые. Впрочем, может быть, мастера Ренессанса были ближе к истине, чем мы?... Но нет, развивать эту тему, граничащую с богохульством и оскорблением чувств верующих, мы не будем. Констатируем лишь, что знания Е. В. Герцмана во всех областях гуманитарных наук размазаны по книге одинаковым и довольно-таки тонким слоем.

После многих свидетельств, наводящих на этот вывод, читатель не очень удивится, если к числу этих областей и наук мы отнесем и *музыковедение*, во всяком случае, в его применении к античности. В узких кругах отечественных специалистов давно уже ходят легенды о равномерной *темперации*, обнаруженной Герцманом у Аристоксена еще в ту пору, когда тот жил в своем IV в., или о диковинном инструменте *менавле*, склеенном им из двух соседних слов (καὶ ἀπὸ μὲν αὐλῶν αὐλεῖν: Pollux. Onom. IV, 67.5). Если все эти истории бытовали до сих пор в жанре anecdota, то лишь потому, что профессиональное рецензирование книг по античности, в том числе и музыкальной, по-прежнему считается у нас то ли излишней роскошью, то ли средством сведения личных счетов. Под демократичным лозунгом «Anything goes!» в научный свет выходят самые сомнительные труды, и даже если трели очередного иеравла, созывающего на свои мистерии,

оскорбляют тонкий вкус знатока, реагировать на них публично считается дурным тоном. Не нужно, впрочем, быть знатоком, чтобы заметить: при таком отношении к научной традиции и нормам грамматики, при таком безоглядном забвении здравого смысла как предрассудков, усвоенных в юности, получить *интересные* результаты Герцман мог только путем насилия над текстом. С другой стороны, его неумение отделять спорное в науке от бесспорного делает его непригодным и для пересказа результатов, полученных другими, – добросовестный компилятор сделает это гораздо лучше.

Проиллюстрируем эти наблюдения на параграфе, озаглавленном в характерной для «Тайн» стилистике: «Вопросы к Аристоксену». Когда у автора возникают вопросы к какому-то древнему греку, легко предвидеть, что того ждет скорая и неминуемая ссылка в Византию. Таков и финал суда над Аристоксеном: при обсуждении проблем музыкальной нотации он-де «допускает целый ряд явных и грубых ошибок», а поскольку **этого не может быть**, то обсуждал он, оказывается, вовсе не античную, а византийскую нотацию (с. 350–352). Проследим за ходом разбирательства. Начинает Герцман с того, что в античности «профессиональные занятия музыкой считались недостойными свободнорожденного человека», – в отличие от занятий музыкальной теорией, которая была поприщем специалистов-музыковедов (οἱ μουσικοί), т.е. коллег нашего автора. Не берусь утверждать, рождена ли эта дихотомия консерваторской рознью между теоретиками и исполнителями, но к античной музыке она отношения не имеет. Конечно, на пирушках могли играть рабы и рабыни, но почему только их считать *профессионалами*, а выдающихся поэтов и драматургов, писавших музыку, – нет? Кто из древних порицал Алкмана, Стесихора, Пиндара или Еврипида за их занятия музыкой? Парадоксальным образом Герцман творцов «высокой» музыки, в отличие от исполнителей «низкой», игнорирует, и потому в составленном им «каталоге античных музыкантов» (ч. II, гл. I) отсутствуют почти все писавшие музыку раннегреческие поэты-лирики, кроме Терпандра и Анакреонта, зато дважды – в мужском и женском роде – упомянута гетера Габротон, которая, напомним, была *литературным персонажем* комедий Менандра.

Выходит, что музыкант – это тот, «кто поет и играет» (где – в таверне? на похоронах? или на Пифийских играх?); его «культурный уровень был очень низким» (с. 22) и потому судить о музыке всерьез, а тем более писать о ней он не мог. Это делали ученые люди, οἱ μουσικοί. Заметим, что эту линию Герцман проводит еще со времен своей «Музыкальной бозцианы» (СПб, 1995. С. 329), где дан следующий перевод знаменитого определения Бозэция: «Музыковед (musicus) же тот, кто исследовательским разумом приобщился к науке о музыке не раболепием труда, а по предписанию созерцания».⁹

⁹ Is vero est musicus, qui ratione perpensa canendi scientiam non servitio operis sed imperio speculationis adsumpsit (Inst. mus. I, 34). Ср. перевод К. Бауэра, видного американского исследователя Бозэция: «But a musician is one who has gained knowledge of making music by weighing with the reason, not through the servitude of work, but through the sovereignty of speculation» (Boethius. *Fundamen-*

Чтобы подкрепить свое толкование *musicus* как «музыковед», Герцман превращает *ratio reprensiva* (взвешенное соображение, тщательное размышление) в «исследовательский разум», которого у простого спондавла, конечно, быть не могло. И так, музыканты-практики трактатов по музыке не писали, а ученых-теоретиков музыкальная нотация «абсолютно не интересовала» (с. 341). Между тем Лас из Гермियोны (ок. 510 до н.э.) был и выдающимся музыкантом-новатором, и автором первого труда по музыке. Весьма вероятно, что он имел отношение и к развитию музыкальной нотации.¹⁰ Главк из Регия (конец V в. до н.э.) известен и как исполнитель, и как автор труда «О древних поэтах и музыкантах»; видеть в его *μουσικοί* «музыковедов» нет ни малейших оснований. Ученик Платона Гераклид Понтийский в своем «Собрании прославившихся в музыке» на низкий культурный уровень музыкантов тоже не жаловался.

Не все гладко и с теоретиками, якобы игнорировавшими нотацию. К их числу отнесены «Евклид, Птолемей, Клеонид, Никомах и др.» (с. 343). Для чего Евклиду, Птолею и Никомаху обсуждать эту тему в трудах по *математической* гармонике, решительно непонятно. Что же касается «и др.», то нотация обширно представлена у Алипия, Аристида Квинтилиана, Гауденция, Бакхия, Анонима Беллермана, Марциана Капеллы и Бозция, о чем автор, разумеется, знает (и даже пишет), но здесь – тактично умалчивает. В случае с Аристоксеном он выбирает другую тактику. Сначала гармоника, основы которой излагал Аристоксен, отождествляется Герцманом с наукой о музыке в целом, а поскольку Аристоксен считал, что нотная запись как вещь достаточно элементарная в задачи гармонике не входит, то тем самым она вообще выпадает из теории музыки. Но Аристоксен вовсе не отождествлял гармонику со всей наукой о музыке, и о нотации он спорил не с практиками, а с теоретиками другой школы, «гармониками», – они же, напротив, считали нотацию чуть ли не вершиной своей науки. Таким образом, идея о несовместимости теории и нотации, и шире – теории и практики – проверки текстами не выдерживает. Представлять *μουσικός* Аристоксена или *musicus* Бозция оторванным от практики «музыковедом» можно лишь игнорируя хрестоматийные положения древности о том, что музыкальное искусство, как и всякая другая *τέχνη*, состоит из *знания* и *умения*. Если в трактатах по музыке в первую очередь говорилось о знании, то никакой «тайны» в этом нет: умение достигалось практикой.

Критика Аристоксеном (*Elem. harm.* II, 39–40) нотной записи связана с ее несовершенством. Тому, кто записывает нотные знаки, говорит он, необходимо различать лишь величины интервалов, в то время как функциональные различия звуков, возникающие, например, из различия родов, нотация не фиксирует. Далее следует по-разному толкуе-

tals of Music. Tr. by C. M. Bower. New Haven; London 1989. P. 51).

¹⁰ West M. L. *Ancient Greek Music*. Oxford 1992. P. 261.

мый текст, который мы даем в переводе В. Г. Цыпина¹¹ (средняя колонка) и Е. В. Герцмана (с. 344):

τὸ γὰρ ὑπερβολαίας <νή- της> καὶ νήτης καὶ <τὸ> μέσης καὶ ὑπάτης τῷ αὐτῷ γράφεται σημείω, τὰς δὲ δυνάμεως διαφορὰς οὐ διο- ρίζει τὰ σημεία <ὥστε> μέχρι τῶν μεγεθῶν αὐτῶν κεῖσθαι, πορρωτέρω δὲ μη- δέν.	Ведь тетраход верхней Ибо [нота] верхней нэты и <нэты> и нэты, а также тет- [другой] нэты, а также [ноты] рахорд меса и гипаты запи- меса и гипаты записываются сываются одними и теми же одним и тем же знаком, то- знаками, различий же функ- гда как различий в значении ций знаки не фиксируют, этих звуков ноты не фикси- <так что> они не идут даль- руют, так что они учреждены ше фиксации самих [интер- только для их величин, но не вальных] величин. более.
--	--

Начинающий эту фразу артикль τὸ лишен, по словам Герцмана, существительного и «потому нередко вводил в заблуждение как филологов, так и музыковедов». Так, музыковед Цыпин «самостоятельно подставил» к τὸ слово «тетраход», и потому у него получилась полная бессмыслица. А филолог Баркер самовольно подставил к τὸ слово «интервал» (διάστημα) и получилось еще хуже. Герцман же считает, что определять, к чему относится τὸ, нужно не из контекста *предшествующей части предложения*, где говорится о тетраходе (как делает Цыпин, подразумевающий тетраходы *различной* структуры в *различных* родах), и даже не из контекста *предшествующего пассажа*, где речь идет об интервалах (Баркер), а из *последующего*, где как раз стоит подходящее слово в среднем роде, «знак» (τὸ σημεῖον).

Единственно верное решение «загадки» процитированного фрагмента Аристоксена – видеть в τὸ артикль для «нотного знака», τὸ σημεῖον, поскольку в отрывке ведется речь именно о нотации (с. 346).

В руках Герцмана филология перестает походить на самое себя, зато становится неотличимой от его «хронологии». Обозначаемое, «нота», и обозначающее, «знак», неисповедимым образом передаются одним и тем же словом σημεῖον, но переводятся двумя русскими! Если это вообще на что-либо похоже, то, пожалуй, лишь на толкование В. Н. Топоровым греческой «мудрости» (σοφία) как *змеи, кусающей себя за хвост*.

Разобравшись с толкователями Аристоксена, Герцман переносит огонь на самого классика, который по недоразумению считал, что нотами обозначаются величины интервалов. Это грубая ошибка перипатетика: «древнегреческое нотное письмо не обозначало интервалов между звуками» (с. 348). А вот византийское – обозначало, и потому, учитывая и другие отягчающие вину Аристоксена обстоятельства, естественно ему отправиться в IX в. Отвлечемся от абсурдности этого хронологического вердикта и отметим особенность самой методики разбирательства: презумпцией невиновности на этом процессе обладает не избличаемый древний автор, а прокурор, он же и судья Герцман. Любое расхождение между зримой им музыкальной реальностью и тем, как

¹¹ Аристоксен. *Элементы гармоник* / Пер. В. Г. Цыпина. М. 1997. С. 51.

ее описывали сами древние, толкуется решительно не в пользу последних. Ясно, что поражающая нас независимость автора от каких бы то ни было авторитетов произросла и расцвела на его музыкальном поприще и лишь по достижении полной зрелости была употреблена им в трактовке общеисторических проблем.

С пугающей очевидностью вырисовывается общий вывод: **в науке Е. В. Герцман не останавливается ни перед чем**. Род, число, падеж, пространство и время – все эти категории давно уже поддались напору его исследовательского разума и перестали ему препятствовать. Возьмем, например, такую основополагающую для греческой музыки вещь, как род (γένος). Греки различали в музыке три рода: диатонический, хроматический и энгармонический; римляне заимствовали у них и общий термин, genus, и сами названия родов. У римлян эту терминологию восприняли европейцы и пользовались ею без особых проблем до прихода Герцмана. Теперь выясняется, что γένος – это вовсе не род, а напротив, *лад* (с. 277), и там, где Аристоксен пишет о «различиях родов» (αἱ τῶν γενῶν διαφοράι) надо понимать «различия ладов» (с. 344). А как же быть с тем, что до сих пор *ладом* все согласно передавали греческий τόνος или τρόπος, который римляне перевели как modus, англичане и французы как mode, немцы как Tonart и т.д.? Ведь о дорийском, фригийском, эолийском и др. ладах и о приписываемых им этических свойствах существует необозримая литература на всех языках. Что ж, литература эта давно прочитана и подробно высмеяна (ч. II, гл. II). Греческий τόνος (τρόπος), равно как и латинский modus – это никакой не лад, а *стиль* или *тональность*. Соответственно, слова αἰολίου τρόπου σημεῖα κατὰ τὸ διάτονον γένος (с. 363), которые в догерцмановскую эпоху следовало перевести как «ноты эолийского лада в диатоническом роде», сейчас выглядят совсем иначе: «ноты эолийской тональности в диатоническом ладе».

Согласитесь, перед нами некая аналогия «хронологическому сдвигу» – «сдвиг музыкально-филологический». Род становится ладом, лад – стилем и тональностью, etc. ad absurdum. Не обладая достаточными познаниями в музыке, не могу сказать, движется ли все здесь в одну сторону (в Византию), или все-таки в разные. Осмелюсь лишь предположить, что произошел этот сдвиг, по-видимому, на переходе от античности к средневековью (в традиционной хронологии, конечно). То есть, Боэций еще понимал, что такое лад, а вот мы Боэция без Герцмана уже понять не можем. Это ведь *раньше* слова Боэция (Inst. mus. IV, 15) можно было трактовать следующим образом:

Ex diapason igitur consonantiae speciebus existunt, qui appellantur modi, quos eodem tropos vel tonos nominant.	Из видов октавного консонанса возникают так называемые лады, которые также именуется тропами или тонами.
---	--

Теперь же Боэциеву латынь нужно понимать так: «Из видов октавы возникают консонансы, называемые тональностями, которые именуют [также] тропами и тонами» (Музыкальная боэциана. С. 405). И пусть филологи с музыковедами заходятся в крике,

что *qui* может относиться только к *modi*, но никак не к *consonantiae*, что называть «консонансы» «тональностями» не рискуют даже нынешние далекие от теории псалтистки, и т.д. Для Е. В. Герцмана, бесстрашно двигающего уже не слова и понятия, а столетия, все это значения не имеет.¹²

К сказанному выше о хронологии, филологии и музыковедении «Тайн» можно добавить еще очень многое, но ничего принципиально нового. Не будем тратить время на повторение общих выводов и закончим наше эссе тем же, чем завершает Александр Долинин¹³ свою блестящую защиту науки от «интеллектуальных наперсточников»:

С нашей стороны мы знаем людей, которые признают ученого в г-не Герцмане, но и тут не удивляемся.

Л. Я. Жмудь

¹² Должны ли мы после этого принимать на веру его любимую идею о том, что «античная музыка как живое, эмоционально воздействующее своими художественными образами искусство для нас мертво», или нам следует скорее прислушаться к тем, кто, лучше разбираясь в греческой музыке, пытается возродить ее звучание для всех остальных? Оставим этот вопрос специалистам, им есть что сказать по этому поводу.

¹³ Долинин А. [Рец. на кн.] Александр Эткинд. *Толкование путешествий*. М. 2001 // *Новая русская книга*. № 1–2 (2002).