

# ИСКУССТВО, НАУКА И ПАЙДЕЙЯ В «О МУЗЫКЕ» АРИСТИДА КВИНТИЛИАНА

В. В. ПЕТРОВ  
Институт философии РАН (Москва)  
campas.iph@gmail.com

---

VALERY V. PETROFF  
RAS Institute of Philosophy (Moscow)  
ART, SCIENCE AND PAIDEIA IN ARISTIDES QUINTILIANUS' *DE MUSICA*

ABSTRACT. The study aims to clarify the meaning of the philosophical views of Aristides Quintilianus, presented in his treatise "On Music": concepts from the field of ontology, epistemology, psychology, anthropology, ethics are discussed in the context of theories developed by his contemporaries. Aristides' arguments concerning the benefits of arts and sciences (and, accordingly, music) are examined. It is pointed out that the "accuracy" that Aristides repeatedly speaks about in relation to music means that he prefers to treat music rather as science than art. The definitions of music proposed by Aristides are under consideration, their sources and philosophical content are analyzed. The Neo-Pythagorean and Neo-Platonic context of the ideas of Aristides is explored. Parallels are given from the works of Plato, Porphyry, Iamblichus, Proclus, ps.-Plutarch, Athenaeus, Nicomachus of Gerasa. The views of Aristides on the nature of the cosmos and the soul are discussed, including his doctrine of the descent of the individual soul through the planetary spheres. With regard to "bodily" music, Aristides' ideas about the correspondence between a soul and its type of melos, as well as about masculine and feminine in music, are analyzed.

KEYWORDS: ancient music, harmonics, paideia, Neopythagoreanism, Neoplatonism, Aristides Quintilianus, Plato, Porphyry, Iamblichus, Proclus, ps.-Plutarch, Athenaeus, Nicomachus of Gerasa.

---

В этом исследовании я пытаюсь рассмотреть и прояснить смысл некоторых рассуждений Аристида Квинтилиана из его трактата «О музыке».<sup>1</sup> Среди

---

<sup>1</sup> См. Mathiesen 1983; Barker 1989; Лямкина, Мякин 2012. Тексты цитируются по изданиям, представленным в электронных текстовых базах данных *The Online The-*

греческих авторов, писавших о музыке, Аристид Квинтилиан (III–IV вв.) выделяется философичностью подхода – он не ограничивает свое изложение обсуждением технических вопросов музыкальной науки: музыкальные структуры являются для него проявлениями бытия космоса,<sup>2</sup> данностями человеческого существования, элементами пайдейи. Соответственно, в его трактате «О музыке» переплетены онтология, эпистемология, психология, антропология, этика. Затрагивая те или другие темы, Аристид молчаливо предполагает, что читатель сведущ в перечисленных выше дисциплинах, и не вдаётся в подробные объяснения. Таким образом, смысл многих рассуждений трактата требует развернутого комментария и становится доступен только после привлечения релевантных контекстов – текстов других авторов, проясняющих смысл того или иного отрывка.

**Польза музыки.** Трактат начинается с доводов относительно полезности теоретических занятий музыкой. Аристид говорит, что рассуждение о музыке ценно как само по себе (*καθ' αὐτὴν τιμία*), так и применительно к прочим наукам (*ἐπιστήμας*). Особое благо этого искусства состоит в том, что музыка полезна не в отношении какого-либо отдельного предмета или периода времени, но во все возрасты и на всем протяжении жизни (*πάντα ἡλικία καὶ σύμπας βίος*).<sup>3</sup> Всякая деятельность (*πράξις*) человека совершенно упорядочивается (*κατακοσμηθεῖη*) одной только музыкой.

Польза от музыки превышает пользу от других искусств. Так, в *живописи* и *изобразительных искусствах* нет приращения знания со временем. *Медицина* и *гимнастика* благоприятны для тела, но с возрастом они перестают приносить пользу тому, кто ими занимается.<sup>4</sup> *Диалектика* и *риторика* наде-

---

*saurus Linguae Graecae* (<http://stephanus.tlg.uci.edu>) и *Corpus corporum* (<http://www.mlatt.uzh.ch/MLS>). Если автор перевода на русский язык не указан специально, перевод принадлежит автору статьи (В.П.).

<sup>2</sup> Barker 2003, 73–87; Barker 2007; Brancacci 2013b, 13–30.

<sup>3</sup> О возрастах человеческой жизни см.: Bartels 2012, 133–158; Huffman 2019, 155–156, 168–179.

<sup>4</sup> Cf. Plato, *Leges* 673a: «Действие звуков, ведущее к воспитанию добродетели души (*τῆς ψυχῆς πρὸς ἀρετὴν παιδείας*), мы, уж не знаю каким именно образом, назвали мусическим искусством (*μουσικὴν*). ... А вещи, относящиеся к телу (*τὰ τοῦ σώματος*), которые мы обозначили как пляску забавляющихся людей (*παίζόντων ὄρχησιν*), если такое движение ведет к добродетели тела (*τοῦ σώματος ἀρετῆς*), то такое искусное руководство мы назвали бы гимнастическим искусством (*γυμναστικὴν*)»; Ibid. 796de: «Обучение надо давать, так сказать, двоякое: тело следует обучать гимнастическому искусству, а душу, для развития ее добродетели, – мусическому», пер. А.Н. Егун-

ляют душу рассудительностью (φρόνησιν) и полезны для души только если она очищена музыкой.<sup>5</sup> В противном случае они могут сбить ее с пути.

Лишь музыка распространяется на все предметы и возрасты – украшая душу красотой гармонии, конституируя тело посредством благоподобных (εὐπρεπέσι) ритмов<sup>6</sup>; она пригодна (1) для детей вследствие благ, даруемых мелодией (ἐκ μελωδίας), а (2) юношам она сообщает красоту ритмизованного слова и речи (ἐμμέτρου λέξεως καὶ λόγου). (3) Мужам она проясняет природу чисел и разнообразие пропорций (ἀναλογιῶν), постепенно открывает гармонии, присутствующие во всяком теле (ἀρμονίας ἐν πᾶσι σώμασιν). Но самое главное, она развивает (παρασχέσθαι) логосы души – как отдельной, так и души мира. Пифагорейцы говорят, что дело музыки – не только соединить части звука друг с другом, но собрать и согласовать (συνάγειν καὶ συναρμόττειν) всё, как в природе.

Однако для большинства людей овладение искусством ничего не значит – они предпочли удовольствие, получаемое от безделья и неучености (ἐξ ἀργίας

нова; Athenaeus, *Deip.* 623E: «Музыка всегда открывает пытливым умам что-либо новое». См. Murray, Wilson 2004.

<sup>5</sup> Theophrastus, *Fr.* 89, 14, 7-9 (= Porphyrius, *Ad Ptolemaei Harmonica* 65, 13-15): «Природа музыки едина: она в душевном движении, очищающем от зол через эмоциональное переживание (κίνησις τῆς ψυχῆς ἢ κατ' ἀπόλυσιν τῶν διὰ τὰ πάθη κακῶν)», см. Афонасин 2012b, 123.

<sup>6</sup> О гармонии, ритме и мере см. Plato, *Timaeus* 47d: «То, что посредством звука полезно для слуха, даровано ради гармонии. А гармония, движения (φοράς) которой сродны круговращениям (περίοδοις) нашей души, полезная (χρήσιμος) для того, кто прибегает к Музам с умом, существует не для бессмысленного удовольствия, как полагают ныне, но дана Музами как союзник (σύμμαχος) против возникшего в нас расстройств в круговращении (ἀνάρμοστον περίοδον) души, чтобы сделать ее упорядоченной и согласованной с собой (εἰς κατακόσμησιν καὶ συμφωνίαν ἑαυτῆ). От них же и с той же целью мы получили в помощники (ἐπίκουρος) ритм (ῥυθμός) – по причине неумеренного нрава (ἄμετρον ἔξιν) и недостатка изящества (τὴν χαρίτων ἐπίδειξιν) у большинства из нас». Calcidius, *In Timaeum* 267: «Он выстроил душу сообразно гармоническому отношению (rationem harmonicam) и сказал, что её природное действие состоит из ритмов и мер (rhythmis modisque), но последние угасают вследствие союза (consortium) души с телом и необходимо овладевающего ею забвения, и что, как следствие, души большинства людей становятся утратившими меру (immodulatas). Лекарство от этого недуга, говорит Платон, находится в музыке, но не в здешней музыке, что нравится толпе и возбуждает пороки, поскольку она создается для наслаждения, а в той божественной музыке, которая не отделяется от разума и ума. Платон полагает, что именно она призывает души, сбившиеся (exorbitantes) с прямого пути, назад к былой гармонии (symphoniam veterem)». См. также Barker 2007; Gersh 2005, 195–207.

καὶ ἀπαιδευσίας), пользе, сопровождающей разумение (λόγου). Есть люди, не приложившие даже толики рвения (ἔρωτα) к искусству, они не снискали ни малейшей его части и не выказывают никакого почтения к тем, кто имеет к искусству отношение, не почитают их за занятия музыкой. Так сложилось потому, что ни один из древних не дал принципы (λόγους) музыки в виде единого изложения (πραγματεία), но каждый скорее объяснял ее отдельные и разрозненные разделы, обойдя молчанием большую часть ее начал и естественных причин, уделив внимание в какой-то степени лишь технической стороне (τεχνολογίαν) и использованию мелосов (τῶν μελῶν χρήσιν).

Говоря об особенностях своего подхода, Аристид указывает, что не собирается излагать древние мифы касательно того или иного аспекта музыки, но рассмотрит это искусство как целое, проясняя «чем» и «каким» оно является. Аристид намерен обсудить все *теоретические* аспекты, касающиеся звучания (πάσαν ιδέαν αὐτῆς τὴν ἐν φωνῇ), и все их *практические* реализации (πάσαν τὴν ἐν σώμασιν ὑπόστασιν). Он обещает рассмотреть вопрос о том, не имеют ли, случаем, некоторые *числовые* связи и отношения (σχέσεις καὶ λόγοι) подобия самому ценному в нас – душе.<sup>7</sup>

Перед тем, как приступить к собственно изложению, Аристид, «как принято», обращается к Аполлону Мусагету, замечая, что творцы (ποιηταί), обыкновенно призывают Муз и Аполлона, их предводителя (ἐπιστάτης).<sup>8</sup> Подчеркивая отличие своего подхода от практики излагателей древних мифов, Аристид здесь же перетолковывает «Аполлона» в философских терминах, ставя вопрос о том, какого из множества помощников (συλλήπτορα) следует в первую очередь призвать тому, кто прибегнул к восхождению (ἀνόδω) и при этом явил себя перед вселенной не лишенным Муз (οὐκ ἀμούσως)<sup>9</sup>? Видимо, того, кто гармонизировал (ἀρμολογῶν) весь видимый мир посредством *незримых* искусств<sup>10</sup> и совершеннейшим образом искусно устроил

<sup>7</sup> Ср. Iamblichus, *De communi mathematica scientia* 40, 24–28: «Именно поэтому [душа] сосуществует вместе (συνυπάρχει) с геометрической, арифметической и гармонической пропорциями (ἀρμονικῆ ἀναλογία), и отсюда следует, что она же находится в пропорциональных отношениях (λόγοις τοῖς κατ' ἀναλογίαν) и имеет определенное родство (συγγένειαν) с началами сущего, и связана со всем сущим (πάντων ἐφάπτεται τῶν ὄντων), и способна уподобляться всему (πρὸς πάντα ὁμοιοῦσθαι)», пер. Л.И. Щеголевой.

<sup>8</sup> О молитве к Аполлону в греческих музыкальных трактатах см. Calvié 2000, 103–114.

<sup>9</sup> О «лишенности Муз» см. Halliwell 2012, 15–46.

<sup>10</sup> Под «незримыми» искусствами подразумеваются «идеальные» математические и гармонические отношения в противоположность чувственно данным в при-

(τεχνησάμενον) всякую душу посредством гармонических логосов. Его можно было бы назвать *демиургом*, заимствовав именование от тех вещей, что им прекрасно созданы. Но можно прозвать его и *неоскверненным эйдосом* (εἶδος εὐαγές),<sup>11</sup> обозначив сообразно следующим за ним силам, которые он предоставил людям (παρέσχε τοῖς μετ' αὐτὸν δυνάμεις ἄνθρωποις).<sup>12</sup> Можно назвать его *логосом* либо *единицей* (ἐνάδα) или, как божественные и мудрые мужи, *единающим логосом* (λόγον ἐνιαίον),<sup>13</sup> показывая [словом “логос”], что он всё сочетает и упорядочивает (ἀρμόττει καὶ κατακοσμεῖ), и являя [словом “единающий”], что он, укротив нерасторжимыми узами множество разрозненных сущих, собирает их воедино (ἐν ἐνί). Так призовём же его, заключает Аристид, моля, чтобы нам способствовало «надежное постижение» (βεβαίαια

---

кладной математике и инструментальной музыке. О них, а также о восхождении души посредством музыки см. Proclus, *In primum Eucl.* 21, 4–24 (см. прим. 58 и 64).

<sup>11</sup> Iamblichus, *De mysteriis* 5, 15, 9: «... неоскверненный каким-либо становлением» (ἀγνὸς ἀπὸ πάσης γενέσεως); Idem., *De communi mathematica scientia* 74, 15: «[Пифагорейцы] использовали [логосы математических наук (τοὺς περὶ τῶν μαθημάτων λόγους)] как средство для перехода к умопостижаемому (τὰ νοητά) и в особенности рассматривали то, что отражено в [математических логосах] сравнительно с чистыми эйдосами (τὰ καθαρὰ εἶδη) и единащими логосами (τοὺς ἐνιαίους λόγους)».

<sup>12</sup> Cf. Eusebius, *Praeparatio evangelica* 4, 10, 7: «[Порфирий] говорит, что ни Богу, который над всеми, ни божественным силам, которые после него (ταῖς μετ' αὐτὸν θεαῖς δυνάμεσιν), мы не должны приносить ничего земного». А также Ibid. 4, 10, 1: ταῖς μετ' αὐτὸν θεαῖς καὶ οὐρανίαις δυνάμεσιν; 5, 4, 6: ταῖς ὑπ' αὐτὸν θεαῖς δυνάμεσιν; Eusebius, *Demonstratio evangelica* 9, 7, 25, 3: τὰς μετ' αὐτὸν ἀρχοντικὰς καὶ πονηρὰς δυνάμεις.

<sup>13</sup> Два упоминания о единащем логосе находятся у Симпликия, который (через посредство Порфирия) передает высказывания неопифагорейца Модерата относительно взглядов пифагорейцев и платоников на возникновение материальных тел. См. Simplicius, *In Aristotelis physicorum libros commentaria* 231, 6–10: «Порфирий, излагающий во второй книге “О материи” взгляды Модерата, написал, что единащий логос (ὁ ἐνιαῖος λόγος), пожелавший, как говорит где-то Платон, произвести от себя возникновение сущих (τὴν γένεσιν ἀφ' ἑαυτοῦ τῶν ὄντων συστήσασθαι), через лишенность (κατὰ στέρησιν) себя дал место количеству (ποσότητα), лишив само количество всех его логосов и эйдосов»; Ibid. 18–21: «Он [Порфирий] говорит, что это количество и эта форма (εἶδος), понимаемая как лишенность единащего логоса, охватывающего в себе (ἐν ἑαυτῷ περιεληφότος) все логосы сущего, – суть образцы (παραδείγματα) для телесной материи, которую саму, по его словам, пифагорейцы и Платон называют “количеством” (ποσόν), – количеством не в смысле формы (εἶδος), но в смысле лишенности, расслабленности, растяжения и рассеянности; в смысле отклонения от сущего, из-за которого материю представляют злой, поскольку она убегает от блага». См. также прим. 11.

κατάληψιν)<sup>14</sup> и была дарована легкость надлежащим образом говорить о подобных вещах. «А теперь хватит молитв, – завершает он. – Приступим, как обещано, к рассуждению о всецелой музыке с изложения (παράδοσιν)».

Аристид начинает с обсуждения того, какое место в ряду наук и искусств занимает музыка. Музыка (ἡ μουσική) в узком смысле (т.е. теория и практика музыкального искусства) является для него неотъемлемой частью прочих творческих искусств (ἡ ποίησις). Аристид ставит ее в ряд с изобразительными искусствами, медициной, гимнастикой, диалектикой, риторикой, и называет «творцами» (ποιηταί) равно тех, кто специально усердствует (διαπνουμένοις) в музыке, и вообще сочинителей повествований (ἀφήγησιν), формально имеющих к музыке лишь малое касательство. Подобный подход характерен для авторов, которые жили как задолго до Аристиды, так и после него. Например, Диоген Вавилонский считал, что «музыка сходна с творчеством (ποιητικῆ) в том, что занимается подражанием (μίμησιν)».<sup>15</sup> И сам Аристид полагал, что поэтическое творчество может быть частью музыкального сочинительства.<sup>16</sup>

Однако «музыка» может пониматься и в самом широком смысле – как творчество вообще, как «мусическое искусство», т.е. всякая деятельность, вдохновленная Музами. В этом случае частью «музыки» становится поэзия и мифотворчество.<sup>17</sup> Характерный пример подобного употребления терми-

<sup>14</sup> Chrysippus, *Fr.* 90, 4 (= Sextus Empiricus, *Adversus mathematicos* 7, 151): ἐπιστήμην εἶναι τὴν ἀσφαλῆ καὶ βεβαίαν καὶ ἀμετάθετον ὑπὸ λόγου κατάληψιν, «Знание – это устойчивое и надежное постижение, неколебимое разумом»; Philo, *De congressu quaerendae eruditionis gratia* 141: «Определение знания (ἐπιστήμης) таково: устойчивое и надежное постижение (κατάληψις ἀσφαλῆς καὶ βέβαιος), которое не может быть поколеблено разумом (ἀμετάπτωτος ὑπὸ λόγου)»; Plato, *Definitions* [Sp.] 414b 10: Ἐπιστήμη ὑπόληψις ψυχῆς ἀμετάπτωτος ὑπὸ λόγου, «Знание есть предположение души, не меняющееся посредством доводов».

<sup>15</sup> См. Brancacci 2013a, 201–213.

<sup>16</sup> Аристид Квинтилиан (*De mus.* 1, 5, 13–17) подразделял практическую часть музыки надвое: первая определяется им как «полезное» (τὸ χρηστικόν); она изучает способы, которыми музыкальные элементы используются в композиции для передачи того или иного *этоса*, и разделяется на создание мелодии (μελοποιία), ритма (ρυθμοποιία) и слов (ποίησις). Вторая часть именуется «выражающим» (ἐξαγγελτικός) и занимается музыкальным исполнением, которое делится на инструментальное (ὄργανικόν), вокальное (ᾠδικόν) и актерское (ὑποκριτικόν), подразумевающее движения тела (σωματικαὶ κινήσεις). Cf. Aristoxenus, *Elementa rhythmica* II, 19, 14–15: Ἔστι δὲ τὰ ῥυθμιζόμενα τρία· λέξις, μέλος, κίνησις σωματική, «Ритму подчиняются три [части]: речь, мелос, телесное движение».

<sup>17</sup> Brancacci 2016, 3–35.



на мы позднее находим у Олимпиодора (495-570), который в комментарии на диалог «Горгий» будет комментировать призыв Платона использовать музыку для нужд *пαιδείης*:

«Им надлежало сделать правление аристократическим. Платон же предписал выправлять его при помощи мусического и гимнастического воспитания (διὰ μουσικῆς καὶ γυμναστικῆς).<sup>18</sup> Разумеется, не посредством *этой* простонародной музыки. Но поскольку с младых ногтей мы воспитываемся на лжи и слушаем поэтические мифы, он разрешил передавать нам некоторые напевы (μέλη), каковы, хотя и являются мифами, всё же не ложны, а истинны. [Они повествуют] о том, что бог благ, что нужно почитать родителей и тому подобное. Посредством этого [Платон] понемногу подвигал их к [своему] государству. А если кто-нибудь скажет: “но ведь это не мифы, а общие представления (κοινὰ ἔννοιαι), ведь почитание богов не есть миф”, ответь, что “Платон предписал познавать это не в буквальном смысле (ἀντικρυσ), но в пифагорейском и символическом, хотя эти иносказания (ἀνίγματα) и созвучны (συνάδοντα) с общими представлениями. Мифами же он называет эти сказания (λόγοι) потому, что они передавались сокровенно”».<sup>19</sup>

### Определения музыки.

Обсудив полезность музыки и ее место среди прочих искусств, Аристид предлагает несколько определений музыки.

«(1) Музыка – это наука мелоса (ἐπιστήμη μέλους) и того, что относится к мелосу. Ее определяют и так: “теоретическое и практическое искусство совершенного и инструментального мелоса” (τελείου μέλους καὶ ὀργανικοῦ).

(2) А другие так: “искусство подходящего (πρέποντος) в звучаниях и движениях” (ἐν φωναῖς καὶ κινήσεσιν).<sup>20</sup>

(3) Мы же определяем ее совершеннее и сообразно нашему тезису (τῇ προθέσει): “[музыка есть] знание (γνώσις) подходящего в звучаниях и телесных движениях”. *Наукой* (ἐπιστήμη) же она является, поскольку ей присуще надежное

<sup>18</sup> Plato, *Respubl.* 376e: «Говоря о мусическом воспитании, ты включаешь в него словесность (λόγους), не правда ли?», Ibid. 377c: «Мы уговорим воспитательниц и матерей рассказывать детям лишь признанные (ἐγκριθέντας) мифы, чтобы с их помощью формировать души детей скорее, чем их тела – руками. А большинство мифов, которые они теперь рассказывают, надо отбросить», пер. А.Н. Егунова. См. также Brancacci 2005, 89–106; Schofield 2010, 229–248.

<sup>19</sup> Olympiodorus, *In Platonis Gorgiam commentaria* 41, 2, 6–21 (Westerink). Cf. Plato, *Timaeus* 47ce; Aristotle, *Politica* VIII, 5–7; Plutarch, *De Iside* 80, 384a (о пифагорейцах).

<sup>20</sup> Относительно того, что понималось под движением голоса в музыке см. Johnson 1899, 42–55.

и безошибочное (ἀσφαλής καὶ ἀδιάπτωτος) знание. Ведь что бы в ней ни обсуждалось, будь то проблемы или следствия (προβλημάτων ἢ ἀποτελεσμάτων), она никогда не выкажет перемены или инаковости (μεταβολὴν ἢ ἀλλοίωσιν).

(4) Музыка обоснованно именуется и *искусством*, ведь она есть *система постижений* (σύστημά ἐκ καταλήψεων), в которых упражняются до точности (ἐπ' ἀκριβὲς ἡσχημένων). Она также бесполезна (οὐκ ἄχρηστος) для жизни, как установили древние и как покажет наше рассуждение».<sup>21</sup>

Прокомментируем эти определения по порядку.

(1) Первое предложенное Аристидом определение отсылает к утраченному ныне источнику, следы которого сохранились в поздних компиляциях, причем в более пространным, чем у Аристида, виде. Одна из таких компиляций – позднее византийское сочинение «Аноним Беллермана»<sup>22</sup> (Матизен указал его среди других, менее близких параллелей к этому месту<sup>23</sup>). Мы можем указать на еще одну параллель, дающую практически полное соответствие – определение музыки, находящееся в подборке цитат, озаглавленной «“Музыка” Птолемея».<sup>24</sup> Поскольку оба собрания приводят указанное определение в более полном виде, чем Аристид, вероятно, что последний цитирует некий не дошедший до нас источник, из которого приводит начальные слова.

(2) Второе определение тоже принадлежит предшественникам Аристида. Оно понимает музыку как «искусство подобающего», и эта формула требует

<sup>21</sup> Aristides 1, 4, 2–14. О неизменности научного знания см. прим. 101.

<sup>22</sup> См. *Anonyma de musica scripta Bellermanniana* 29, 1–4 (Najock): Μουσική ἐστὶν ἐπιστήμη θεωρητικὴ καὶ πρακτικὴ μέλους τελείου τε καὶ ὀργανικοῦ ἢ τέχνη πρεπόντων τε καὶ μὴ πρεπόντων ἐν μέλεσι καὶ ῥυθμοῖς συντείνουσα πρὸς ἡθῶν κατασκευήν, «Музыка есть теоретическая и практическая наука совершенного и инструментального мелоса или искусство подобающего и неподобающего в мелосе и ритмах, направленное на устройство нравов».

<sup>23</sup> Cf. Cleonides, *Introductio harmonica* 1 (Jan, S. 179): Ἀρμονική ἐστὶν ἐπιστήμη θεωρητικὴ τε καὶ πρακτικὴ τῆς τοῦ ἡρμωσμένου φύσεως, cf. Jan 1895, 411–420. См. Mathiesen 1983, 74, n. 26; Mathiesen 1999, 526, n. 75.

<sup>24</sup> *Claudii Ptolemaei Musica*, §5, см. Jan 1895, 412–423 [411–421]: Μουσική ἐστὶν ἐπιστήμη θεωρητικὴ τε καὶ πρακτικὴ μέλους τελείου τε καὶ ὀργανικοῦ, πρεπόντων τε καὶ μὴ πρεπόντων ἐν μέλεσι τε καὶ ῥυθμοῖς, συντείνουσα πρὸς ἡθῶν κατασκευήν, «Музыка есть теоретическая и практическая наука совершенного и инструментального мелоса, подобающего и неподобающего в мелосе и ритмах, направленная на устройство нравов».



пояснений. Термин «подобное» (τὸ πρέπον) восходит к стоику Хрисиппу.<sup>25</sup> Проясняющий контекст для приведенной цитаты можно получить, обратившись к воззрениям на природу музыки, принадлежащим стоику Диогену Вавилонскому (ок. 240 – 150).<sup>26</sup> Диоген разделял музыку на серьезную и не-серьезную. К первой он относил музыку, обращенную к божествам (πρὸς τὸ θεῖον). Цели серьезной музыки Диоген определяет так:

«музыка *серьезная* (σπουδαζομένην) и сообразная законам (ἔννομος) в первую очередь предназначена для почитания богов (τὸ θεῖον) и затем – для воспитания (παιδείας) свободных людей».<sup>27</sup>

Кроме того, согласно Диогену:

«те, кто предается музыке (φιλομουσοῦντας), пользуются некоей теорией, весьма близкой к искусству разбирать и судить... Эта... критическая теория (κριτικὴν θεωρίαν), имеющая дело с мелосами и ритмами, способна распознавать, что в них является *подобным* и *неподобным* (πρέποντος καὶ ἀπρεπούς), прекрасным и постыдным (καλοῦ καὶ αἰσχροῦ)».<sup>28</sup>

Диоген упоминает о рассуждениях Гераклида Понтийского (387–312 до н.э.) «относительно *подобных* и *неподобных* мелосов, мужественных и изнеженных этосов (ἀρρένων καὶ μαλακῶν ἡθῶν), гармонического и негармонического исполнения на струнах (κρούσεων ἀρμωττουσῶν καὶ ἀναρμωστῶν)». По словам Диогена, мнения Гераклида подтверждают, что

«музыка не так уж далека от философии в силу своей полезности для большинства вещей в жизни и в силу того, что предаться этому искусству (φιλοτεχνίαν) значит по-настоящему настроиться (οἰκείως διατιθέναι) на многие и даже на все добродетели».<sup>29</sup>

Заметим, что такие концепты Диогена Вавилонского, как воспитание (пайдейя), музыка серьезная (подобная, подражающая), оппозиция мужественное-изнеженное, а также утверждение о связи музыки и философии, предполагаются в рассуждениях многих авторов, включая Аристидиана Квинтилиана.

<sup>25</sup> Ср. Chrysippus, Fr. 86: «Всякое благо полезно (ὠφέλιμα), ... серьезно (σπουδαία), *подобное* (πρέποντα), прекрасно и родственно. Напротив, всякое зло пагубно..., *неподобное* (ἀπρεπῆ), постыдно и чуждо».

<sup>26</sup> Мнения Диогена излагаются и критикуются в сочинении Филодема Гадарского (ок. 110 – ок. 40/35 до н.э.) «О музыке». О Диогене см. Brancacci 2018, 279–300.

<sup>27</sup> Philodemus, *De musica* (Kemke), Fr. 64, см.: Столяров 2010, 22.

<sup>28</sup> Philodemus, Fr. 88, см. Столяров 2010, 28.

<sup>29</sup> Philodemus, Fr. 92, см. Столяров 2010, 28.

(3) Третье определение музыки принадлежит уже не предшественникам, но самому Аристиду. В нем он формулирует собственное, «более совершенное» понимание, согласно которому музыка это не только *искусство*, но *знание* и *наука*. В этом проявляются «неопифагорейские» черты его подхода.

(4) В четвертом и последнем определении Аристид вновь обращается к наследию стоиков, говоря, что музыку именуют искусством, поскольку она есть «система постижений, в которых упражняются до точности», и добавляя, что она «небесполезна для жизни».

В самом деле, определение искусства как «системы согласованно выработанных постижений, направленной к некоей полезной для жизни цели» было введено Зеноном Китийским (ок. 334 – ок. 262 до н.э.).<sup>30</sup> Впоследствии оно не раз воспроизводится у Хрисиппа (ок. 281/78 – 208/5 до н.э.),<sup>31</sup> а затем выходит за пределы стоической школы. Это определение используют близкий к стоицизму Цицерон (106–43),<sup>32</sup> киник и эпикуреец Лукиан Самосатский (ок. 120 – после 180),<sup>33</sup> Артемидор (II в.),<sup>34</sup> христианский платоник Ма-

<sup>30</sup> Zeno, Fr. 73 (SVF, von Arnim): τέχνη ἐστὶ σύστημα ἐκ καταλήψεων συγγεγυμνασμένων πρὸς τι τέλος εὐχρηστον τῶν ἐν τῷ βίῳ. Один из доксографов дает такое определение: Τέχνη ἐστὶ σύστημα περὶ ψυχὴν γενόμενον ἐκ καταλήψεων ἐγγεγυμνασμένων, «искусство есть система выработанных постижений, возникающая в душе».

<sup>31</sup> Fr. 56, 93, 94, 96, 214 (SVF, von Arnim). Примечательно, что в некоторых текстах, атрибутирующих это изречение Хрисиппу (напр. David, *Prolegomena philosophiae* 44, 5; *Scholias in Dionys. Thrac.* p. 649 Bekker), говорится о «системе представлений, согласованно вырабатываемых в опыте» (σύστημα ἐκ καταλήψεων ἐμπειρία συγγεγυμνασμένων), а значение термина «система» поясняется определением его как «совокупности» (Sextus Empiricus, *Adversus mathematicos* 7, 373, 8: σύστημα γὰρ ἦν καὶ ἄθροισμα καταλήψεων).

<sup>32</sup> Cicero, *De natura deorum* II, 147–148: «vos Academici infirmatis et tollitis, quod et sensibus et animo ea quae extra sunt percipimus atque conprenimus; ex quibus conlatis inter se et comparatis artes quoque efficitur partim ad usum vitae partim ad oblectationem necessarias», «Вы, академики, оспариваете и опровергаете, что и чувствами, и разумом мы воспринимаем и познаем внешний мир. Сопоставляя и сравнивая усвоенное, мы создаем искусства частью для жизненной пользы, частью для удовольствия», пер. М.И. Рижского. Ср. свидетельство латинского грамматика Диомеда (Diomedes, *Ars grammatica*, p. 421, 6 (Keil): «Цицерон определил так: «искусство есть совокупность выработанных знаний (perceptionum exercitatarum constructio), относящихся к единой полезной цели жизни» (ad unum exitum utilem vitae pertinentium)».

<sup>33</sup> Lucianus, *De parasite* 4, 1–3: «Искусство, насколько я припоминаю слышанное мною от одного философа определение, это совокупность постижений, согласованно выработанных для некоей полезной для жизни цели» (σύστημα ἐκ καταλήψεων συγγεγυμνασμένων πρὸς τι τέλος εὐχρηστον τῷ βίῳ).

рий Викторин (281/91–п. 363),<sup>35</sup> неоплатоник Олимпиодор (495–570), который прямо атрибутирует его стоику Зенону Китийскому.<sup>36</sup>

Перипатетик Аспасий (ок. 100 – 150) транслирует определение, согласно которому искусство есть «система правил» (σύστημα ἐκ θεωρημάτων),<sup>37</sup> а также соединение творческой и практической деятельности. Диомед и Марий Викторин цитируют это определение, рассуждая об искусстве грамматики.<sup>38</sup>

Восемь раз определение встречается у скептика Секста Эмпирика (ок. 160 – ок. 210),<sup>39</sup> который несколько раз воспроизводит стандартное опреде-

<sup>34</sup> Artemidorus, *Onirocriticon* 4, 2, 31: «Люди все делают либо искусно, либо не искусно: искусно – сведущие, а не искусно – несведущие. Некоторые определяют искусство как совокупность постижений, направленных к некоей полезной цели» (σύστημα ἐκ καταλήψεων πρὸς τι τέλος εὐχρηστον).

<sup>35</sup> Marius Victorinus, *Ars grammatica* I, 1 (p. 4, 7–13 Keil): «Искусство, по мнению Аристона, есть совокупность постижений и упражнений (collectio ex perceptionibus et exercitationibus) для некоей относящейся к жизни цели, то есть вообще всё, что точными предписаниями (certis praescriptis) формирует души (format animos) для нашей пользы. Как у Аристотеля? τέχνη ἐστὶ σύστημα ἐκ καταλήψεων συγγεγυμνασμένων πρὸς τι τέλος εὐχρηστον τῷ βίῳ συνουσῶν [искусство есть система согласованно выработанных постижений, собранных для некой полезной для жизни цели]. А как у нас? Искусство есть сумма (summa) постигнутых и выработанных вещей (comprehensarum atque exercitatarum) ... направленных к некой жизненной цели».

<sup>36</sup> Olympiodorus, *In Platonis Gorgiam com.* 12, 1, 17: Ζήνων δὲ φησιν ὅτι ‘τέχνη ἐστὶ σύστημα ἐκ καταλήψεων συγγεγυμνασμένον πρὸς τι τέλος εὐχρηστον τῶν ἐν τῷ βίῳ’; Ibid. 2, 2, 6–8.

<sup>37</sup> Aspasius, *In ethica Nichomachea commentaria* (CAG 19/1, Heylbut), p. 2, l. 18: «ὀρίσαιο δ’ ἂν τις τὴν οὕτω λεγομένην τέχνην σύστημα ἐκ θεωρημάτων εἰς ἓν τέλος φερόντων. ἄλλως δὲ λέγουσι τέχνην τὸ κοινὸν τῆς πρακτικῆς καὶ τῆς ποιητικῆς».

<sup>38</sup> Ср. *Anonymi Grammatici. Supplementa artis Dionysianae vetusta* 1, 1, 115, 3–7: «Искусство есть система выработанных упражнениями (ἐγγεγυμνασμένων) постижений, направленная к некой полезной для жизни цели. Есть два вида искусств: одни из них рациональные, а другие практические. Рациональные (λογικαί), это, например, грамматика, риторика, философия, а практические (πρακτικά) это, например, плотницкое, кузнечное и тому подобное».

<sup>39</sup> Sextus Empiricus, *Pyrrhoniae hypotyposes* 3, 241, 3: «[Стоики] считают, что искусство есть система постижений», Ibid. 3, 251, 3: «Поскольку они хотят, чтобы искусство было системой согласованно выработанных (συγγεγυμνασμένων) постижений, то они показывают, что и остальные искусства... проясняются скорее посредством некоего опыта и изучения (διὰ πείρας τέ τινος καὶ μαθήσεως ἐμφαίνουσι)», пер. А.Ф. Лосева.

ление.<sup>40</sup> Кроме того, подобно Аристиду Квинтилиану, Секст Эмпирик встраивает определение в неопифагорейский контекст:

«Всякое искусство есть *система постижений*, а эта система есть число. Следовательно, здраво суждение, что “числу же все подобно (*ἐπέοικεν*)”, то есть все подобно судящему разуму (*κρίνοντι λόγῳ*), однородному с числами, из которых всё составлено. Это [утверждают] пифагорейцы».<sup>41</sup>

Таким образом, из приведенных выше отрывков следует, что когда Аристид Квинтилиан определяет музыку как «систему постижений», он следует стоической традиции, а когда уточняет, что в этих постижениях упражняются «до точности», он поднимает искусство музыки с уровня искусства до уровня науки.

Подобное понимание соответствует амбивалентному статусу музыки у платоников и неопифагорейцев: в своей высшей части она является наукой о математических пропорциях и отношениях, а в низшей – она есть учение о чувственно воспринимаемых созвучиях и гармониях. Соответственно, писавшие о музыке делились на две группы: одни предпочитали «теоретический» метод и сосредоточивались на исследовании математических отношений и структур, другие выбирали «экспериментальный» подход, идущий от анализа слуховых ощущений и изучения исполнительских техник. В соответствующих трактатах не раз говорится об этом различии исследовательских предпочтений. Например, в комментарии Порфирия на «Гармонику» Птолемея теоретики-«пифагорейцы» противопоставляются «инструменталистам» (*οἱ ὀργανικοί*), то есть последователям перипатетика Аристоксена. Особенности этих двух подходов обсуждаются также у неоплатоника Дамаския:

«Творческое (*δημιουργική*) [знание] делится на приблизительное (*τὸ στοχαστικόν*), как, например, музыка, использующая в качестве критерия чувство (*τῆ αἰσθήσει κριτήριον*), и истинно научное (*ἀληθῶς τεχνικόν*), как, музыка, оперирующая гармоническими отношениями (*τοῖς λόγοις τοῖς ἁρμονικοῖς*). Последнюю практиковали пифагорейцы, а первую – в школе Аристоксена»<sup>42</sup>.

Сам Аристоксен (ок. 370/360 – после 300 до н.э.) тоже недвусмысленно признавал у искусства музыки наличие двух составляющих:

«Мы рассматриваем как целое всякий музыкальный мелос, возникающий в голосе или инструментах. Но исследование его возводится к двум [началам]: к слуху и разуму. Слухом мы различаем интервальные величины (*τὰ τῶν*

<sup>40</sup> Idem. 1, 75, 6; 2, 9, 10; 11, 182, 1; 11, 183, 10.

<sup>41</sup> Idem. 7, 109, 1 – 110, 1.

<sup>42</sup> Damascius, *In Philebum* 225, 10–14. См. Афонасин 2012а, 135–143.

διαστημάτων μετέθῃ), а разумом (διανοία) усматриваем их смыслы (δυνάμεις). Нужно приучить себя *точно* различать (ἀκριβῶς κρίνειν) то и другое».

Однако «точность», которую Аристид Квинтилиан (сообразно платоникам) ассоциирует с науками, у Аристоксена (сообразно стоикам) понимается как прецизионность чувственного восприятия, в котором нужно упражняться, приводя его к безупречности постижения:

«Ибо дело здесь обстоит не так, как в чертежах [геометрии], где принято говорить: “Пусть это будет прямая линия”. Применительно к интервалам от таких утверждений надо отказать. Геометр ведь не пользуется способностью чувства и потому не приучает зрение различать грубое и совершенное (οὔτε φάλλως οὔτε εἶδ) применительно к прямой, окружности и т. п.; скорее, этим занимается плотник, точильщик или другой какой ремесленник (τινες τῶν τεχνῶν). Для музыканта же *точность* чувственного восприятия (αἰσθήσεως ἀκριβεία) – чуть ли не важнее всего».<sup>43</sup>

**Музыка и число.** В духе платоников и неопифагорейцев Аристид полагает, что вселенная, душа и музыка имеют числовую природу:

«Древние мужи и мудрецы утверждали, что не только тело вселенной, но и душа составлены и созерцаются посредством числовых созвучий (ἀριθμῶν συμφῶνων)»<sup>44</sup>;

«Душа действует посредством чисел: индивидуальная – через те, что относятся к искусствам, а душа вселенной – через те, что относятся к природе».<sup>45</sup>

В самом деле, уже Платон придавал числовой основе бытия и музыки исключительное значение. В «Тимее» он показывает, каким образом числовые пропорции и отношения пронизывают мировую душу и тело космоса. В других случаях Платон указывает, что изучение гармоний и чисел (т.е. ритмов и мер) ведет к мудрости:

«Ты узнаешь каково число интервалов (διαστήματα) между высокими и низкими звуками, каковы эти интервалы и где их границы (ὄρους), сколько они образуют созвучий (σύστημα)»<sup>46</sup>; предшественники наши, от-

<sup>43</sup> Aristoxenus, *Elementa harmonica* II, 42, 8 – 43, 2, пер. В.Г. Цыпина (с изм.), см. Цыпин 1997, 43. Об этом отрывке см. Creese 2012, 31–32, а также Huffman 2014; Provenza 2014, 91–128.

<sup>44</sup> Aristides 3, 24, 9–11.

<sup>45</sup> Aristides 3, 24, 21–23. См. также Godwin 1992; Meyer 2007, 57–75; Barker 1982, 184–197.

<sup>46</sup> “Системой” в музыке может быть любая последовательность интервалов, даже такая, что состоит всего из двух. См. Moro Tornese 2017, 79–104. Cf. Nicomachus, *Harmonicum enchiridion* 12, 21–30: «“Система” (σύστημα) – это схождение (σύνοδος) двух или более интервалов (διαστημάτων). Но в интервалах ни один звук (φθόγγος) не консонирует со смежным (πρὸς τὸν συνεχῆ σύμφωνος), а так или иначе диссонирует с

крившие эти созвучия, завещали нам, своим потомкам, называть их *гармониями* (ἁρμονίας), а в движениях тела (κινήσειν τοῦ σώματος) они установили другие подобные состояния (πάθη), которые повелели нам измерять посредством *чисел* (δι' ἀριθμῶν μετρηθέντα) и называть *ритмами* и *мерами* (ῥυθμούς καὶ μέτρα), рассматривая схожим образом вообще всякое единство и множество». <sup>47</sup>

Выше приводилось мнение (ссылавшегося на пифагорейцев) Секста Эмпирика о том, что, поскольку судящий разум родственен числам, которые составляют структурную основу всего, то и искусство имеет числовую структуру. О метафизических и космологических основаниях для наблюдаемых в космосе числовых и музыкальных отношений и пропорций рассуждали неоплатоники, <sup>48</sup> в сочинениях которых встречаются отсылки к «пифагорейским» представлениям о науке музыки. Приведем, в качестве примера, высказывание Порфирия из его комментария на «Гармонику» Птолемея:

«[Пифагор] показывает, что всякое звучание движется согласно числу (πάσα φωνή κατ' ἀριθμὸν κινεῖται)... Стало быть, надо смотреть, что происходит (προσγενομένου) в числах, из-за чего такое возникает в звучаниях... Вот отчего, как было сказано, пифагорейцы отвергали слух при оценке консонансов, а принимали во внимание один лишь разум». <sup>49</sup>

Неоплатоник Сириан (кон. 4 – нач. 5 в.) учил, что мировая душа созерцает гармонические логосы, которые демиург вложил в неё ещё до того, как появился видимый мир:

---

ним (διάφωνος). Системы же бывают консонантными (σύμφωνα), так и диссонантными (διάφωνα). Консонантны те системы, у которых охватывающие их звуки, будучи разными по величине (τῷ μεγέθει), тем не менее *взятые на струнах вместе* (ἅμα κρουσθέντες) или какое-то время *вместе звучащие* (ὁμῶς ποτὲ ἠχήσαντες), смешиваются (ἐχραθῶσιν) друг с другом так, что из них возникает единое по форме и как бы одно звучание (ἐνοειδῆ καὶ ὅσον μίαν φωνήν). Диссонантны же те звуки, когда звук, исходящий от двух из них, слышится как разобщенный и неслитный», пер. В.Г. Цыпина (с изм.), см. Цыпин 2019, 410–411.

<sup>47</sup> Ср. Plato, *Philebus* 17cd, пер. Н. В. Самсонова. См. также Pelosi 2010.

<sup>48</sup> Cf. Moro Tomese 2017, 79–104.

<sup>49</sup> Cf. Porphyrius, *Commentarius in Claudii Ptolemaei Harmonica* 32, 23 – 33, 5, пер. В.Г. Цыпина. См. также: Anderson 1983, 35–61; Gersh 1992, 141–155.



«Разве нет созерцателя (θεατής) у гармонических логосов, которые бог дал душе прежде устройства видимого мира (πρὸ τῆς φαινομένης διακοσμῆσεως)<sup>50</sup>? Разве не причастны самим Музам и происходящей (προϊούσης) от них гармонии все внутрикосмические боги, полные, по слову Гомера, “Муз, что нежным гласом по очереди пели”<sup>51</sup>, разве всё сущее не имеет в них доли (μετείληφε)? ... Разве не является самой прекрасной и божественной из гармоний та единственная связь (σύνταξις), что усовершенствует твои мыслительные эйдосы (νοερῶν εἰδῶν) до первичного блага и находящегося в нем умного эйдоса (τὸ ἐν αὐτῷ νοητὸν εἶδος)? Философ, занимающийся (διατρέβων) ей, уловит гармонии более чудесные, чем те, что известны здешней музыке (τῶν τῆδε μουσικῶν)»<sup>52</sup>.

По мнению ученика Сириана Прокла (412–485) мировая душа, будучи созерцателем (θεατής) гармонических логосов, сама «выводит» / «проецирует» (προβάλλει) из себя числовые структуры, а также соответствующее им знание,<sup>53</sup> т.е. такие искусства, как арифметика и музыка, которые в то же время составляют ее саму.<sup>54</sup> Отсылая к платоновскому «Тимею», Прокл пишет:

«Когда для того, чтобы исполнить душу, демиург берет *единство и разделение* целого (τῶν ὅλων), а также *тождество с инаковостью*, а вместе с ним *покой и движение*, и с помощью этих родов осуществляет (ὑπέστησεν) её, как учит нас “Тимей”, то должно считать, что сообразно с имеющейся в душе инаковостью (ἑτερότητα), а также раздельностью и множеством ее логосов разум (διάνοια) [мировой души], установившись (στάσα) и мысля себя как единое и многое, *проецирует* (προβάλλει) числа и их знание (γνώσιν), то есть арифметику; а сообразно с единством множества, его соотносительностью и связанностью (κατὰ τὴν κοινωσίαν καὶ τὸν σύνδεσμον) с самим собой – *проецирует музыку*. Потому арифметика и старше (πρεσβυτέρα) музыки, что душа в ходе творения (δημιουργικῶς) сначала

<sup>50</sup> Plato, *Timaeus* 36e5 – 37a: «Тело неба родилось видимым, а душа невидимой, и, как причастная рассуждению (λογισμοῦ) и гармонии... Она сама совершеннее всего рожденного (ἀρίστη τῶν γεννηθέντων)», пер. С.С. Аверинцева.

<sup>51</sup> Homer, *Ilias* I, 604: οὐδέ τι θυμὸς ἐδέετο δαιτὸς εἴσης, / οὐ μὲν φόρμιγγος περικαλλέος ἦν ἔχ' Ἀπόλλων, / Μουσάων θ' αἰ ἄειδον ἀμειβόμεναι ὀπι καλῆ, “И никого не обошла равная доля трапезы, / и прекрасной лиры, принадлежащей Аполлону, / и Муз, которые пели, перемежаясь, приятным голосом”.

<sup>52</sup> Syrianus, *In Aristotelis metaphysica commentaria* 25, 9–18.

<sup>53</sup> Проецирование душой из себя неких отношений / логосов может происходить также на уровне индивидуальной души, ср. Porphyrius, *Sententiae* 29, 9–11: «Из-за пристрастия к телу у души спроецирован (προβεβλημένον) частичный (μερικὸν) логос, согласно которому в течение жизни она имела отношение (σχέσιν) к такому-то телу», см. Петров 1996, 239.

<sup>54</sup> См. O'Meara 2005, 131–147.

разделяется, а потом уже связывается логосами (συνδέεται τοῖς λόγοι), как это излагает Платон».<sup>55</sup>

Таким образом, музыкальное знание чисел и само искусство музыки – это дискурсивно развернутые проекции логосов, имеющих в мировой душе. Эти числовые отношения существуют онтологически (будучи гармоническими структурами мировой души и космоса). Человеку они даны в виде *врожденного* музыкального знания. Это знание можно актуализировать посредством *припоминания*, достигаемого в исследовании и обучении.<sup>56</sup> Прокл пишет:

«В *Федре* Сократ указывает нам три [типа людей], практикующих восхождение (ἀναγομένους)... – философа, влюбленного и музыканта (τὸν φιλόσοφον, τὸν ἐρωτικόν, τὸν μουσικόν).<sup>57</sup> Для влюбленного путь восхождения (ἀναγωγῆς) начинается с видимой красоты (τοῦ φαινομένου κάλλους), он использует как ступени промежуточные виды (μέσοις εἶδεσι) красоты; музыкант ... переходит от чувственных гармоний к незримым (ἀφανεῖς) гармониям и логосам. И орган *припоминания* (ἀναμνήσεως) для первого из них – зрение (ὄψις), для второго – слух (ἀκοή)».<sup>58</sup>

**Музыка и философия.** В классической Греции музыка рассматривалась как искусство, воспитывающее душу и готовящее её к философии.<sup>59</sup> К подобному пониманию подталкивала пифагорейская и платоновская метафизика. Считалось, что музыка и математика исследуют числовое устройство вселенной и гармонизируют душу того, кто ими занимается. Поэтому, по мнению Афиня:

«Музыка должна быть предметом философских размышлений. Ведь и Пифагор Самосский, столь прославленный философ, замечателен и тем, что занимался музыкой не мимоходом (οὐ παρέργως), – нет, именно через музыку он объясняет сущность вселенной (τοῦ παντός). Кажется, что и вся древняя мудрость эллинов была отдана музыке: оттого-то среди богов Аполлон (а среди полубогов Орфей) считался одновременно самым мусическим и самым мудрым (μουσικώτατον καὶ

<sup>55</sup> Proclus, *In Eucl.* 36, 13 – 37, 1, пер. Ю.А. Шичалина (с изм.).

<sup>56</sup> Porphyrius, *In Ptol. harm.* 25, 26–9; Boethius, *De inst. mus.* 1, 9.

<sup>57</sup> Plato, *Phaedrus* 248d: «Душа, видевшая всего больше, попадает в плод мужа, которому суждено стать философом (φιλόσοφου) или поклонником красоты (φιλοκάλλου), или каким-нибудь музыкантом и влюбленным (μουσικοῦ τινος καὶ ἐρωτικοῦ)», пер. А.Н. Егунова. Cf. Brancacci 2004, 193–211.

<sup>58</sup> Proclus, *In Eucl.* 21, 4–14.

<sup>59</sup> Woerther 2008, 89–103.

σοφώτατον). А всех занимавшихся этим искусством называли мудрецами (σοφιστάς).<sup>60</sup>

О связи музыки и философии говорит и Аристид, замечая, что «должно в совершенстве упражняться и обучаться (ἀσκητέον καὶ παιδευτέον) музыке, как величайшему сподвижнику и спутнику (σύννομον καὶ ὁπαδὸν) философии».<sup>61</sup>

В более ранний период важнейшим условием воспитания души считалось развитие в ней практических и теоретических добродетелей. Это достигалось через музыку. Например, Калкидий так пишет в своем комментарии на «Тимей» Платона:

«Наилучшей гармонией для нашего нрава (in moribus nostris) является *справедливость* (iustitia), главнейшая из всех *добродетелей*. Посредством нее и прочие *добродетели* осуществляют свои цели и работу так, чтобы водителем был разум, а внутренняя сила, подобная гневу, добровольно предоставляла себя разуму, как помощницу. В свою очередь, упомянутые не могут действовать без *соразмерности* (modulatione), а никакой соразмерности не будет без *гармонии*, тогда как сама гармония следует из *музыки*. Несомненно, музыка украшает (exornat) душу разумом, призывая ее к исконной природе и содейвая ей такой, какой ее исходно создал бог-устроитель. Вся же музыка находится в голосе, слухе и звуке. Следовательно, при рассмотрении умопостигаемого и это чувство [слух] полезно для постижения (assecutione) всецелой философии».<sup>62</sup>

Поздние неоплатоники рассматривали возвращение души к ее божественному истоку как обожествление. При этом различные дисциплины образовательной программы, – и практические (этика, политика), и теоретические (физика, математика, метафизика), – понимались как ступени на пути трансформации и обожествления души. Начав с обретения низших форм совершенства (этических и политических добродетелей, культивируемых на практике), душа поднималась к высшим уровням (очистительные и теоретические добродетели, развиваемые в науках).<sup>63</sup>

К метафизическому и аретологическому мотивам у Аристида добавляется мистериальный. Развивая мотивы из «Федра» Платона, в котором восхождение к высшему бытию описывается в телестических терминах и срав-

<sup>60</sup> Ср. Athenaeus, *Deipnosophistae* 14, 32, 1–11 (632bc), пер. Н.Т. Голинкевича.

<sup>61</sup> Aristides 3, 27, 21–23. О близости взглядов Аристида и Порфирия см. Provenza 2015, 94–115; Brancacci 2018, 279–300.

<sup>62</sup> Calcidius, *In Timaeum Platonis* 267 (Waszink). Cf. Plato, *Tim.* 90c2–d7.

<sup>63</sup> Cf. O'Meara 2003, Ch. 5.

нивается с посвящением в таинства и достижением совершенства,<sup>64</sup> Аристид говорит так:

«Философия – это *телесиурге* всякого знания (γνώσεως), музыка же – пропедевтика (προπαιδεία). Если философия – это воистину точное совершение таинства (ἀκριβῆς τελετή), посредством припоминания *восстанавливающее в полноте* (δι' ἀναμνήσεων ἀναπληροῦσα) то, от чего души отказались в превратностях становления, то музыка есть своего рода введение в таинства (μυσταγωγία) и благорасполагающее предсовершенство (προτέλειον εὐμενές), слегка подвигающее и предвкушающее то, что в философии *делается совершенным* (τελεσιουργουμένων)<sup>65</sup>. Если музыка предоставляет начала всякого научения (μαθήσεως), то философия – его вершины (ἀκρότητας)».<sup>66</sup>

Таким образом, Аристид полагает, что философия совершает таинство обожения души через знание, а музыка подводит к этому таинству.

«Здесь» и «там». Характер музыки различается в надлунном и подлунном мире. Именно это соображение лежит в основе противопоставления мелоса «совершенного» (т. е. относящегося к сфере чисел и умопостигаемого) и инструментального в первом из определений музыки у Аристида (см. *выше*). Музыка небесных сфер – это «надежное и безошибочное знание»,

<sup>64</sup> Сведение души к эйдосу (συνιέναι κατ' εἶδος) Платон описывает как движение от множества чувственных восприятий к единству, в которое их собирает рассуждение (ἐκ πολλῶν αἰσθήσεων εἰς ἓν λογισμῶ συναίρουμενον). Этот процесс Платон отождествляет с *припоминанием* (ἀνάμνησις): «А это есть припоминание того, что некогда видела наша душа, когда она сопутствовала богу, свысока глядела на то, что мы теперь называем бытием, и высывалась (ἀναχύψασα) в подлинное бытие. Поэтому, по справедливости, окрыляется только разумение (διάνοια) философа: у него всегда по мере его сил память обращена на то, чем божествен бог. Только человек, правильно пользующийся такими воспоминаниями, всегда посвящаемый в совершенные таинства (τελέους ἀεὶ τελετὰς τελούμενος), становится подлинно совершенным (τέλεος)», Plato, *Phaedrus* 249c, пер. А.Н. Егунова.

<sup>65</sup> Ср. схожую лексику в *Corpus Areopagiticum. Epistulae* 8, 6, 3–5: «[Карп] не приступал к святым совершениям (τελεταίς) таинств, прежде чем не явится ему в предсовершательных молитвах (προτελείους εὐχὰς) священное и благоприятное (εὐμενοῦς) видение».

<sup>66</sup> Aristides 3, 27, 27–34. Cf. Proclus, *Theologia Platonica* IV, 77, 9–18: «Совершение таинства (τελετή) старше посвящения (μῆσεως)... Восходя ввысь, мы усовершенствуемся (τελούμεθα) властью телесиургических (τελεσιουργοῖς) богов ... Телесиурги усовершенствуют нас (τελοῦσιν ἡμᾶς οἱ τελεσιουργοί) в умопостигаемом благодаря самим себе», пер. Л. Ю. Лукомского.

подобное тому, что имеется у точных наук.<sup>67</sup> Музыка земная искажена погружением в косную телесность:

«Музыка имеет начало от вселенной (ἐκ τῶν ὅλων)... Но из-за смешения с телесной материей (σωματικὴν ὕλην) она отпадает от сообразной числу точности и совершенства (ἀκριβείας καὶ ἀκρότητος), хотя в местах, которые выше наших, она прецизионна и неизменна (ἀτρεκῆς καὶ ἀδιάφθορος)».<sup>68</sup>

Аристид противопоставляет высшее и низшее не только применительно к музыке. Он подробно рассуждает о различии высшего и низшего мира, о различии бытия индивидуальной души в той и этой области вселенной.<sup>69</sup> Здесь взгляды Аристида схожи с таковыми у средних платоников вроде Плутарха и Макробия, которые тоже делали акцент на противопоставлении чистоты и точности умопостигаемого мира, энергии которого совершенны, и дефектного, мутного, земного бытия. Аристид пишет:

«Поскольку *здесь* вещи составляются по подражанию (μίμησιν) тому, что более ценно, принимая становление и добывая бытие сообразно движению и поворотам (φορὰν καὶ τροπήν) *тамошнего*<sup>70</sup>, и поскольку между двумя этими местами (τόποις) имеется различие, так что одно из них чистое и неизменное (καθαροῦ καὶ ἀδιάφθορου), а другое мутное и илистое (θολεροῦ καὶ ἰλυώδους), то *там* (ἐκεῖθι) деятельность совершенна и беспрепятственна (τελεία καὶ ἀνεμπόδιτος), а *здесь* (ἐνταυθοῖ) она недостаточна, увечна, затруднена, – причем не из-за деятеля (δρῶντος), но по смятению и бессилию материи.

Ведь как каменотес (λιθοξόον), к примеру, будет легко вкладывать замысленные образы (οὓς ἂν προέληται τύπους) в камень, но с трудом, если вообще сможет, – в пемзу, причем не по своим неумению или бессилию, но из-за непригодности (ἀνεπιτηδειότητα) подлежащего, так и энергия вселенной (ἐκ τοῦ παντὸς ἐνέργεια) больше воздействует *там* на тех, кто по своей божественности к тому пригоден, и меньше *здесь* на замутненных (τεθολωμένων) вследствие великого отпадения (ἀπόστασιν), телесного помрачения и осаждения (σωματικὴν ἀχλὺν τε καὶ ὑποστάθμην)».<sup>71</sup>

Что касается индивидуальной души, то Аристид резко противопоставляет два ее состояния *здесь* и *там*:

<sup>67</sup> См. также Barker 2003, 73–87; Rocconi 2011, 11–30.

<sup>68</sup> Ср. Aristides 3, 7, 51–55.

<sup>69</sup> Согласно Аристиду, если материальный космос (макромир) представляет собой движение четырех стихий, то душа (микромир) есть движение мелоса, см. Aristides 3, 25, 44–45: «поэтому космос материи есть движение стихий, а космос души – мелодия (μελωδία)».

<sup>70</sup> Аристид имеет в виду движение небесных светил.

<sup>71</sup> Aristides 3, 7, 6–15.

«Пока душа утверждена в более чистой части вселенной и не смешивается с телами, она пребывает беспримесной и незапятнанной, повсюду сопровождая вождя здешней вселенной (τοῦδε τοῦ παντός). Но когда, из-за склонности к здешнему (ἐπὶ τὰδε), она усваивает, так сказать, образы (φαντασίας) того, что относится к земному месту (γῆϊνον τόπον), тогда она мало-помалу забывает (λήθην ἴσχειν) о тамошней красоте и опускается вниз (ὑφιζάνειν)».<sup>72</sup>

Согласно Аристиду, душа по пути нисхождения от сферы неподвижных звезд до своего земного бытия пересекает различные планетные сферы, принимая на каждой из них некое материальное приращение<sup>73</sup>, окутываясь все более плотными оболочками, меняя свои очертания:

«Уступая телу, душа, как говорят, усваивает и тянет за собой от каждого из вышних мест, [которые пересекает], так сказать, частицы телесной примеси (σωματικῆς συγκρίσεως). Проходя через эфирные круги (αἰθερίων κύκλων), она принимает всё в той мере, в какой оно световидно (αὐγοειδές) и пригодно к согреванию и естественному связыванию тела, сплетая (διαπλέκουσα) себе посредством беспорядочного блуждания и прочих перемещений, словно бы, сеть и своего рода узы (δεσμούς) из этих кругов и находящихся в них линий... Она утрачивает сферическую форму (τὸ σφαιροειδὲς σχῆμα) и изменяется в человеческую (τὸ ἀνδρεῖον)».<sup>74</sup>

В конце концов душа «добавляет влажный дух (πνεῦμα ὑγρόν) от земных вещей, и впервые это становится для нее, так сказать, естественным телом»<sup>75</sup>. То, как Аристид описывает нисхождение души через планетарные сферы, напоминает рассуждение Порфирия о взаимозависимости души определенных особенностей и тела определенных качеств:

«Тела принимают душу сообразно своей [к ней] пригодности (ἐπιτηδειότηας) и по определенной её [к ним] расположенности (διαθέσεως), ведь из-за этой расположенности душа находит тело определенного ранга (τάξει) и подходящего места. Поэтому, душе, находящейся в более чистом состоянии, соприродно тело близкое к нематериальному, то есть эфирное; душе, от разума продвинувшейся к выдвигению воображения (εἰς φαντασίας προβολήν), соприродно тело солнечное; душе, ставшей женственной и охваченной страстью к [материальному] виду, соположено тело лунное; а душе, упавшей в [материальное] тело, остано-

<sup>72</sup> Aristides 2, 17, 20–26. См. также Moro Tornese 2013a, 117–128; 2013b, 31–65; 2015, 118–131.

<sup>73</sup> Ср. Macrobius, *In somnium Scipionis* I, 11, 11–12 (Willis); Aristides II, 17, 20–89; а также Schibli 1992, 381 ff.

<sup>74</sup> Aristides II, 17, 33–48.

<sup>75</sup> Ibid. II, 17, 52–53.



вившейся на бесформенном виде, составленном из *влажных* испарений, подо-  
бает совершенное неведение сущего, помрачение и младенчество».<sup>76</sup>

Далее и Аристид, и Порфирий противопоставляют «влажную» природу материального тела «сухой» природе души, очистившейся от становления.<sup>77</sup> (Концепция «влажного» принадлежала не только метафизике, но и эстетике: считалось, что риторам и музыкантам следовало избегать, соответственно, «влажных» слов<sup>78</sup> и «влажной» музыки).<sup>79</sup>

**Сродство душ и мелосов.** Переходу индивидуальной души от нематериального бытия к жизни в теле соответствует перемена музыки: точные, неизменные созвучия и ритмы небесных гармоний уступают место человеческой, инструментальной музыке, погруженной в эмоции. В отличие от «вечной» музыки сфер «телесная» музыка могла видоизменяться, и подобное появление новых мелосов, ритмов, инструментов и исполнительских техник, противоречащее представлению о постоянстве умопостигаемой музыки, вызывало неприятие.<sup>80</sup>

И точно также, как разным типам душ соответствовали разные виды тел, так разным типам души соответствовали разные мелосы и музыкальные инструменты.<sup>81</sup> Считалось, что из души и тела состоит не только человек – у музыкального инструмента тоже есть душа (гармоническое звучание) и тело (корпус, струны, проходы для воздуха). Подобное сходство в строении давало основания для постулирования сродства между психофизикой опре-

<sup>76</sup> Ср. Porphyrius, *Sententiae* 29, 21–31, см. Петров 1996, 239–240.

<sup>77</sup> Aristides II, 17, 85–89: «Также и мудрый Гераклит... о блаженной душе, обитающей в эфире, говорит: *сухая душа мудрейшая*, а о той, что замутняется воздушным волнением и испарением: *...душам смерть стать влажными*»; Porphyrius, *Sententiae* 29, 38–43: «А влагу душа притягивает, когда беспрестанно стремится связать себя с природой, дела у которой влажные и подземные. Когда же душа стремится оторваться от [такой] природы, то возникает *сухое сияние* (αὐγὴ ξηρὰ), без тени и облака. Ибо влага в воздухе создает облако, а сухость из пара соделывает сухое сияние». Контекст для этих строк см. Петров 1996, 245–246.

<sup>78</sup> См. Брагинская 2003.

<sup>79</sup> О противопоставлении у Климента Александрийского целомудренных (σώφρονας) созвучий, суровых и скромных мелодий (μέλη), влажным гармониям (ὕγρας ἀρμονίας), извилистым (καμπάς) звучаниям, *окрашенным* (χρωματικός) созвучиям, и вообще музыке цветистой и развратной (ἀνθοφορούση καὶ ἐταιρούση), см. Петров 2020, 219–220.

<sup>80</sup> Levin 1961, 295–307; Power 2007, 179–205; D'Angour 2013, 198–209; Franklin 2013, 213–236; Power 2013, 237–256; LeVen 2014.

<sup>81</sup> Barker 1982, 186.

деленного типа человека и особенностями звучания определенного музыкального инструмента:

«Что удивительного, если душа, по естеству принявшая тело с жилами и дуновением (*νευραῖς καὶ πνεύματι*) подобными тем [жилам и дуновению], что движут музыкальными инструментами, [тоже] движется, когда они приходят в движение (*συγκινεῖται κινουμένοις*): когда дуновение [в инструменте] звучит слаженно и ритмично, душа сопереживает вместе с дуновением, которое слышит (*τῷ παρ' αὐτῆς πνεύματι*), а когда гармонично ударяют по струне, душа звучит и волнуется вместе с некоторыми струнами, поскольку именно это (*τὸ τοιόνδε συμβαῖνον*) наблюдается у кифары».<sup>82</sup>

Полагали, что, в зависимости от того, к каким звукам (*φθόγγοις*) слушатель склонен (*ὥμοίωται*) по своему душевному складу, такие музыкальные инструменты ему ближе (*τὰ πρόσφορα τῶν ὀργάνων*).<sup>83</sup> Именно поэтому:

«Все знают, что душа естественно приводится в движение инструментальной музыкой (*τῆς δι' ὀργάνων μουσικῆς*)».<sup>84</sup>

**Музыка мужская и женская.** Особенности устройства и звучания музыкальных инструментов получают у Аристиды также и физическую или символическую интерпретацию.<sup>85</sup> По его мнению, более низкие созвучия (*τῶν συστημάτων τὰ βαρύτερα*), как более грубые и производимые сильным и мощным выдохом снизу (*τῆς κάτωθεν ἀναγωγῆς*), по своим природе и этосу подходят (*πρόσφορα*) мужской природе.<sup>86</sup> А более высокие созвучия, будучи «жалобными и плачущими», порожденными выталкиванием воздуха «через губы» и сквозь «узкие проходы», соответствуют женскому началу.<sup>87</sup> Лира (кифара) имеет мужские характеристики, тогда как многострунные арфы (самбика) соотносятся с женской природой:

«Опять же, у струнных можно видеть, что лира соответствует (*ἀναλογοῦσαν*) мужскому началу вследствие весьма низкого и грубого звучания, а самбика – женскому, поскольку неблагоприятна и звучит весьма высоко (*μετὰ πολλῆς ὀξύτητος*)<sup>88</sup> вследствие малости струн, доводя до изнеможения. Из тех, что между ними,

<sup>82</sup> Ibid. II, 18, 1–7. См. Петров 2004, 331–333; 2010a, 646–649; 2010b, 280–282.

<sup>83</sup> Ibid. II, 16, 20–22.

<sup>84</sup> Ibid. II, 17, 7–8.

<sup>85</sup> Ср. Power 2007, 179–205.

<sup>86</sup> Ср. Vendries 2007, 45–63; Rocconi 2014, 65–90.

<sup>87</sup> Aristides, *De musica* II, 14, 64–70. Cf. Plato, *Leges* VII, 802e.

<sup>88</sup> О тонкоголосии, см. Rocconi 2016, 35–42; Barker 1985, 289–324.

многозвучие (πολύφθογγον) [арфы] более причастно женскому, а звучание кифары, не слишком расходящееся с лирой, относится к мужскому».<sup>89</sup>

Таким образом, мы можем заключить, что рассуждение о музыке у Аристиды Квинтилиана не ограничивается только обсуждением специальных дисциплинарных проблем: он понимает музыку как часть космоса, человеческого естества, как часть жизни и пайдеи.<sup>90</sup> Музыка и музыкальные инструменты антропоморфизируются и, напротив, вопросы космологии, метафизики, антропологии, этики обсуждаются с точки зрения музыки и в ее терминах. При этом, затронутые нами в этой статье моменты далеко не исчерпывают содержания трактата Аристиды Квинтилиана и ждут дальнейших исследований.

Что касается влияния воззрений Аристиды Квинтилиана, то оно было узконаправленным и точечным. Его трактат не получил широкого распространения в грекоязычной литературе, однако некоторые его разделы были использованы в девятой книге сочинения «О браке Филологии и Меркурия» Марциана Капеллы и, таким образом, попали в фокус комментаторских усилий Иоанна Скотта Эриугены и Ремигия из Осерра.<sup>91</sup>

## ПРИЛОЖЕНИЕ

### О пользе искусств и наук.

Аристид Квинтилиан открывает свой трактат рассуждениями о полезности занятий музыкой и о месте музыки в ряду наук и искусств. С краткого пересказа этого введения начинается наше исследование. Кроме того, цитируя стоические определения, в которых говорится о пользе искусств для жизни, Аристид стремится возвысить музыку от уровня практического ремесла (τέχνη) до уровня точного знания (ἐπιστήμη). В «стоическом» контексте, который у него сохраняется, это немедленно ставит вопрос о «пользе»

---

<sup>89</sup> Aristides II, 16 [84], 28–35. В другом месте (II, 18, 36–47) Аристид пишет, что музицирование (μουσουργίας) может быть двояким: игра на кифаре, направленная на обучение (ἐν κιθάρα παιδευτικήν), имеет мужской характер (ἀνδρώδη), а музицирование для развлечения и на потребу публике относится к ведению женских божеств (τὸ θηλεία θεῶν). Афиней повторяет: игра на лире (κατὰ τὴν λύραν), пригодная для обучения (τὴν μὲν πρὸς παιδείαν χρήσιμον), подходит мужам (ἀνδράσι), но исполнительство для развлечения (πρὸς διάχυσιν) смягчает преимущественно женскую и вожделирующую части души.

<sup>90</sup> Rocconi 2012, 113–132; Jones 2012, 159–182; Петров 2009, 29–31; Петров 2019, 168–173.

<sup>91</sup> См. Atkinson 1999, 498–519; Gersh 2003, 163–182; Iohannes Scottus Eriugena 1992, 104–108; Петров 2016, 267–306; Petroff 2017, 47–66.

отвлеченных исследований. Сам Аристид не впадает в обсуждение этой темы, однако, ввиду ее важности, нам представляется уместным привлечь отрывок из Исократ (436–338 гг. до н.э.), современника Платона. В судебной речи «Об обмене» Исократ оспаривает мнение «большинства людей», согласно которому ни одна из теоретических дисциплин (τὰ μαθήματα) – например, искусство составления полемических речей (ἐριστικοῖς λόγοις)<sup>92</sup> или же астрология и геометрия (ἀστρολογίαὶ καὶ γεωμετρία) – не является полезной (χρήσιμον) для жизни.<sup>93</sup> Исократ соглашается с тем, что прикладные науки дают практические преимущества, когда люди усваивают их знание (ἐπιστήμην), а теоретические не приносят видимых преимуществ тем, кто в них разобрался (ἀπληκριβωμένους).<sup>94</sup> Причину этого Исократ видит в том, что природа теоретических наук и практических ремесел различна. Теоретики тоже приобретают блага (ὠφελεῖν / εὐεργετήσειεν), но их прибыль постигается умом, а не чувствами<sup>95</sup>:

«Занимаясь (διατρίβοντες) многословием и точностью астрологии и геометрии (τὴν περιττολογίαὶ καὶ τὴν ἀκρίβεια), вынужденные обращать ум (νοῦν) на трудно постигаемые (δυσκαταμάθητοις) предметы, привыкая задерживаться и трудиться над сказываемым и доказываемым, не отвлекаться при рассуждении, – упражняясь и оттачиваясь (γυμνασθέντες καὶ παροξυνθέντες) в такого рода вещах, они легче и быстрее могут усваивать и изучать еще более серьезные (σπουδαιότερα) и более достойные вещи».<sup>96</sup>

«Эти занятия (διατρίβην) я называю гимнастикой души и приготовлением к философии (παρασκευὴν φιλοσοφίας)... Те, кто усердствовал (διαπονηθέντες) в грамматике, музыке и другом образовании (παιδείαν), не получили никаких преимуществ (ἐπίδοσιν), помогающих усовершенствовать свою речь или лучше принимать решения (βουλευέσασθαι): они только сделали себя способнее к изучению (εὐμαθέστεροι) более сложных и серьезных дисциплин».<sup>97</sup>

Таким образом, согласно Исократу, дар, которым наделяют человека упражнения в теоретических дисциплинах, является интеллектуальным и умопостигаемым. Это не практический навык, дающий преимущество в прикладных ремеслах, но совершенствование души и связанных с ней доб-

<sup>92</sup> Эристика, искусство спора.

<sup>93</sup> Isocrates, *Antidosis* 261–262.

<sup>94</sup> Ibid. 264.

<sup>95</sup> Примечательно, что ни у Исократ, ни у Аристиды нет различения моральной и неморальной пользы, которое у стоиков выражается, соответственно, терминами εὐχρηστέω (εὐχρηστος) и ὠφελέω (ὠφέλιμος).

<sup>96</sup> Isocrates, *Antidosis* Ibid. 264–265.

<sup>97</sup> Ibid. 266–267.

родетелей. Это пояснение Исократов позволяет понять то, что постулируется, но подробно не объясняется Аристидом Квинтилианом в самом начале его трактата, когда он говорит, что занятие музыкой ценно как само по себе (καθ' αὐτὴν ὑπῆρχε τιμία), так и применительно к прочим наукам (ἐπιστήμας). Музыка предоставляет не столько практическое преимущество, реализуемое в виде навыков в определенном ремесле, но этическую пользу, тождественную благу, поскольку музыкой упорядочивается (κατακοσμηθεῖν) всякая деятельность (πράξις) человека.

**«Точность» как критерий, отличающий науку от ремесла.** Еще одним моментом, заслуживающим пояснений, является акцент Аристида на «точности» (ἀκριβεία) музыки. Используя этот термин, Аристид вновь рассматривает музыку не как искусство (τέχνη), но как науку (ἐπιστήμη). И опять проясняющий контекст мы находим не в трактате самого Аристида, но у его предшественников. Например, внятное различие науки и искусства с точки зрения «точности» их знания проводит Филон Александрийский (ок. 25 г. до н.э. – ок. 50 г. н.э.). В трактате «О соитии ради предварительного обучения» Филон цитирует стоические определения искусства и науки, традиционно причисляя музыку и грамматику к искусству, а к науке – философию и «другие добродетели»<sup>98</sup>:

«Промежуточные искусства (μέσα τέχνηαι), если и видят то, чем сами чреваты, то все же видят это весьма неясно (ἀμυδρῶς); науки (ἐπιστήμαι) же постигают это прозорливо и очень ясно. Ибо знание превосходит искусство тем, что оно *«надежно и неколебимо разумом»*. Ведь искусство определяется как *«система совместно выработанных постижений, направленная на какую-либо полезную цель»*. Про «полезную» тут добавлено правильно, потому что бывают вредные умения (χαχοτεχνίας). А определение науки (ἐπιστήμη) таково: *«устойчивое и*

<sup>98</sup> В античной этике (начиная с Платона и Аристотеля) постепенно развилось учение об иерархии добродетелей. Исходными были добродетели природные, которые понимались как данные человеку от природы свойства характера (ἔξις и διάθεσις). Ценились, однако, не они, но следовавшие за ними рациональные доблести, применительно к которым человек осознавал необходимость обладания ими, исходил из осознания правильности того, чтобы поступать в соответствии с ними. Подобного рода этический рационализм, присутствующий уже в мысли Сократа, каким его изображает Платон, понимал добродетель как φρόνησις (благоразумие), ἐπιστήμη (знание) и σοφία (мудрость). Хрисипп определяет добродетели (разумность, здравомыслие, справедливость, мужество) как *знание* того, как следует поступать, а пороки (неразумие, распущенность, несправедливость, трусость), как *незнание*, см. Chrysippus, Fr. 262, 266 (Столяров 2007, 99-100; 103). Я благодарю А.В. Серегина, указавшего мне на это обстоятельство.

надежное постижение, неколебимое разумом» (κατάληψις ἀσφαλῆς καὶ βέβαιος, ἀμετάπτωτος ὑπὸ λόγου).

И вот, музыку, грамматику и тому подобное мы называем искусствами, а тех, кто в них усовершенствовался, – искусниками (τεχνίται): музыкантами и грамматиками; философию же и другие добродетели (ἀρετάς) мы зовем науками (ἐπιστήμας), а тех, кто ими обладает, – учеными (ἐπιστήμονας). Ведь они люди разумные и мудрые, они философы, и никто из них не ошибается в положениях (δόγμασι) науки, в которой они усердствуют, как и вышеупомянутые [искусники не ошибаются] в правилах (θεωρήμασιν) промежуточных<sup>99</sup> искусств<sup>100</sup>.

Далее Филон говорит о том, что ум и душа воспринимают чище и яснее, чем какое-либо чувство. Разумение лишь пользуется чувствами, но судит (δικάζουσα) о природе предметов само, одобряя одно и отвергая другое. И хотя промежуточные искусства тоже достигают своих правил посредством неких простых интуиций (ἐπιβολάς), но науки делают это более точно (ἀκριβέστερον) и посредством более внимательного изучения. Ум относится к чувству так, как наука – к искусству. Если каждое из искусств направлено на какую-то малую область естества, над которой трудится и хлопочет (для геометрии это линии, а для музыки – звуки), то философия занимается всей природой сущих,<sup>101</sup> ибо ее материя – весь мир (κόσμος), вся видимая и невидимая сущность вещей. Созерцая целое (τὰ ὅλα), философия тем самым видит и части (τὰ μέρη), поскольку ее глаза лучше и острее (μείζουσι καὶ

<sup>99</sup> Т.е. не благих и не злых (μέσος = ἀδιάφορος). Ср. Quintilianus, *Institutio Oratoria* II, 20: «Большой вопрос, должно ли причислять риторику к безразличным искусствам (mediis artibus), которые не восхваляемы и не порицаемы, как таковые, но полезны или презренны в зависимости от нравов тех, кто им служит, или же, как думает большинство философов, она скорее добродетель?» Ср. Origenes, *Com. in Rom.* IV, 9 (PG 14, 905AB): «человеческая мудрость, вещь промежуточная и безразличная».

<sup>100</sup> Philo, *De congressu quaerendae eruditionis gratia* 139–142, пер. М.Г. и В.Е. Витковских (с измен.).

<sup>101</sup> Это утверждение развивает представление Аристотеля о том, что предметом искусства является частное, а предметом науки – общее. См. Aristoteles, *Ethica Nicomachea* 139b 20–23: «Известное нам по науке (ἐπιστάμεθα) [уже] не может быть иным... То, что составляет предмет научного знания (τὸ ἐπιστητόν), существует с необходимостью, а значит, вечно (ἀίδιον)»; 140b 31–32: «Наука – это постижение (ὑπόληψις) общего (τῶν καθόλου) и существующего с необходимостью», пер. Н.В. Брагинской.



ὄξυδερχεστέροις).<sup>102</sup> Будучи госпожой, философия скорее увидит свою служанку – среднее образование (μέσην παιδείαν), нежели та – саму себя.<sup>103</sup>

#### БИБЛИОГРАФИЯ / REFERENCES

- Афонасин, Е.В. (2012a) “Птолемиада Киренская. Пифагорейское учение о началах музыки,” *ΣΧΟΛΗ (Scholē)* 6.1, 135-143.
- Афонасин, Е.В. (2012b) “Теофраст о музыке,” *ΣΧΟΛΗ (Scholē)* 6.1, 111-134.
- Брагинская, Н.В. (2003) *Влажное слово: византийский ритор об эротическом романе*. Москва: РГГУ.
- Лямкина, Н. В., Мякин, Т.Г., пер. (2012) “Аристид Квинтилиан. О музыке II, 1–5,” *ΣΧΟΛΗ (Scholē)* 6 (1), 144–156.
- Петров, В.В., пер. (1996) “Порфирий. Отправные положения к умопостигаемому (фрагменты),” *Историко-философский ежегодник’95*. Москва: Мартис, 233–247.
- Петров, В.В. (2004) “Киннор, кифара, псалтерий в иконографии и текстах (к истолкованию одной англо-саксонской глоссы),” *Диалог со временем* 11, 293–343; 12, 243–271.
- Петров, В.В. (2009) “Кифара и псалтерий в символической органологии античности и раннего средневековья,” *Историко-философский ежегодник 2008*. Москва: Наука, 27–51.
- Петров, В.В. (2010a) “Киннор, кифара, псалтерий в иконографии и текстах (к истолкованию одной англо-саксонской глоссы),” *Интеллектуальные традиции Античности и Средних веков: исследования и переводы*. Сост. и общ. ред. М.С. Петровой. Москва: Кругъ, 589–714.
- Петров, В.В. (2010b) “Символические соответствия и оппозиции в античной и средневековой органологии,” *Антропология культуры* 4, 277–299.
- Петров, В.В. (2016) “‘Звездный храм’ Иоанна Скотта – космос, выстроенный философом,” *Анатомия философии: как работает текст*. Сост., отв. ред. Ю.В. Синеокая. Москва: ЯСК, 267–306.
- Петров, В.В. (2019) “Концепты ‘многозвучие’ и ‘многоструние’ в музыке и культуре,” *Мысль о музыке в авраамических традициях – 2019: Концепции звука & звучания с древнейших времен к XXI веку. Материалы международной научной конференции (Москва, 6–7 ноября)*. Отв. ред. Г.Б. Шамили. Москва: ГИИ, 166–179.
- Петров, В.В. (2020) “Спекулятивная органология Оригена и ранние христианские комментарии на Псалмы,” *Интеллектуальные традиции в прошлом и настоящем*. Вып. 5. Под общ. ред. М.С. Петровой. Москва: Аквилон, 214–256.
- Столяров, А.А., пер. (2007) *Фрагменты ранних стоиков*. Т. 3. Ч. 1: *Хрисипп из Сол. Этические фрагменты*. Москва: Греко-латинский кабинет Ю.А. Шичалина.
- Столяров, А.А., пер. (2010) *Фрагменты ранних стоиков*. Т. 3. Ч. 2: *Ученики и преемники Хрисиппа*. Москва: Греко-латинский кабинет Ю.А. Шичалина.
- Цыпин, В.Г., пер. (1997) *Аристоксен. Элементы гармонии*. Москва: Московская консерватория им. П.И. Чайковского.

<sup>102</sup> Cf. Isocrates, *Antidosis* 265: «упражняясь и оттачиваясь в такого рода вещах (γυμνασθέντες καὶ παροξυνθέντες)».

<sup>103</sup> Philo, *De congressu* 143–145.

- Цыпин, В. Г., изд. (2013) *Клавдий Птолемей. Гармоника в трех книгах; Порфирий. Комментарий к "Гармонике" Птолемея*. Москва: Московская консерватория.
- Цыпин, В.Г., пер. (2019) *Никомах Герасский. Руководство по гармонике*, в: *Музыкальные писатели античной Греции*. (Памятники музыкальной науки IV). Москва: Московская консерватория, 385–414.
- Anderson, G.H. (1983) "Pythagoras and the Origin of Music Theory," *Indiana Theory Review* 6.3, 35–61.
- Atkinson, Charles M. (1999) "Martianus Capella 935 and Its Carolingian Commentaries," *The Journal of Musicology* 17.4, 498–519.
- Barker, Andrew (1982) "Aristides Quintilianus and Constructions in Early Music Theory," *The Classical Quarterly* 32.1, 184–197.
- Barker, Andrew (1985) "Theophrastus on Pitch and Melody," in: Fortenbaugh W.W., Huby P.M., Long A.A. (eds.), *Theophrastus of Eresus. On His Life and Work*. Vol. 2. New Brunswick; Oxford: Transaction Books, 289–324.
- Barker, Andrew, transl. (1989) *Aristides Quintilianus. De Musica. Books 1–3*, in: *Greek Musical Writings*. Vol. 2: *Harmonic and Acoustic Theory*. Ed. by A. Barker. Cambridge: Cambridge University Press, 399–535.
- Barker, Andrew (2003) "Early 'Timaeus' Commentaries and Hellenistic Musicology," *Bulletin of the Institute of Classical Studies. Supplement* 78, 73–87.
- Barker, Andrew (2007) *The Science of Harmonics in Classical Greece*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bartels, Myrthe L. (2012) "*Senex Mensura*: An Objective Aesthetics of Seniors in Plato's Laws," in: Sluiter, I. and Rosen, Ralph M., eds. *Aesthetic Value in Classical Antiquity*. Leiden: Brill, 133–158.
- Brancacci, Aldo (2004) "Socrate, la musique et la danse. Aristophane, Xénophon, Platon," *Les Etudes Philosophiques* 2, 193–211.
- Brancacci, Aldo (2005) "Musique et philosophie en République II–IV," in Dixsaut M., ed. *Etudes sur la République de Platon, 1: De la justice. Education, psychologie et politique*. Paris: Vrin, 89–106.
- Brancacci, Aldo (2009) "Platone e Saffo. Phaedr. 235b, 251a2–b3," in Alesse, F. et al., eds. *Anthropine Sophia. Studi di filologia e storiografia filosofica in memoria di Gabriele Giannantoni*. Napoli: Bibliopolis, 189–198.
- Brancacci, Aldo (2013a) "Mimesis, poésie et musique [chez Platon]," in: Dixsaut, M., Castel-Bouchouchi, A., Kevorkian, G., eds. *Lectures de Platon*. Paris: Ellipses, 201–213.
- Brancacci, Aldo (2013b) "Music and Philosophy in the first book of Aristides Quintilianus' *De Musica*," in: Iozzia, D., ed. *Philosophy and Art in Late Antiquity*. Catania: Bonanno, 13–30.
- Brancacci, Aldo (2016) "The Origins of the Reflection on Music in Greek Archaic Poetry," *Revue de Philosophie Ancienne* 34, 3–35.
- Brancacci, Aldo (2018) "La musica in età ellenistica," in: Verde, F., Catapano, M., eds. *Lexicon philosophicum. Special Issue: Hellenistic Theories of Knowledge*, 279–300.
- Calvié, Laurent (2000) "Les prières à Apollon dans les traités grecs de musique," in: Dorival G., Pralon D. *Prières méditerranéennes hier et aujourd'hui*. Actes du colloque organisé par le Centre Paul-Abert Février à Aix-en-Provence les 2 et 3 avril 1998. Aix-en-Provence, 103–114.

- Creese, David (2012) "Instruments and Empiricism in Aristoxenus' *Elementa Harmonica*," in: Huffman, Carl A., ed. *Aristoxenus of Tarentum: Discussion*. New Brunswick, NJ: Transaction Publishers, 29–63.
- D'Angour, A. (2013) "Music and Movement in the Dithyramb," in: Kowalzig B., Wilson P., eds., 198–209.
- Iohannes Scotus Eriugena (1992) "On the Harmony of the Celestial Motions and the Sounds of the Stars [from the Commentary on Martianus Capella's *De Nuptiis*]," in: Godwin (1992), 104–108.
- Franklin, J.C. (2013) "*Songbenders of Circular Choruses: Dithyramb and the Demise of Music*," in: Kowalzig B., Wilson P., eds., 213–236.
- Gersh, S. (1992) "Porphyry's Commentary on the 'Harmonics' of Ptolemy and Neoplatonic Musical Theory," in: Gersh, S., Kannengiesser, Ch., eds. *Platonism in Late Antiquity*. Notre Dame, IN: University of Notre Dame Press, 141–155.
- Gersh, S. (2003) "Aristides Quintilianus and Martianus Capella," in: Reydams-Schils, G. J., ed. *Plato's Timaeus as Cultural Icon*. Notre Dame, IN: University of Notre Dame Press, 163–182.
- Gersh, S. (2005) "Plotinus on Harmonia: musical metaphors and their uses in the Enneads," in: Dillon J., Dixsaute M., eds. *Agonistes. Essays in honour of Denis O'Brien*. Aldershot, 195–207.
- Godwin, J. (1992) *The Harmony of the Spheres. A Sourcebook of the Pythagorean Tradition in Music*. Rochester, Vermont: Inner Traditions.
- Halliwell, St. (2012) "*Amousia: Living without the Muses*," in: Sluiter, I., Rosen, R.M., eds. *Aesthetic Value in Classical Antiquity*. Leiden: Brill, 15–46.
- Huffman, Carl A., ed. (2014) *Aristoxenus of Tarentum: Discussion*. New Brunswick, NY; London: Transaction Publishers.
- Huffman, Carl A., ed. (2019) *Aristoxenus of Tarentum: the Pythagorean Precepts (How to Live a Pythagorean Life)*. An Edition of and Commentary on the Fragments with an Introduction. Cambridge: Cambridge University Press.
- Jan K., ed. (1895) *Musici scriptores Graeci*. Leipzig: Teubner.
- Johnson, Charles W.L. (1899) "The Motion of the Voice, ἡ τῆς φωνῆς κίνησις, in the Theory of Ancient Music," *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 30, 42–55.
- Jones, Elizabeth M. (2012) "Allocating Musical Pleasure: Performance, Pleasure, and Value in Aristotle's Politics," in: Sluiter, I., Rosen, R.M., eds., *Aesthetic Value in Classical Antiquity*. Leiden: Brill, 159–182.
- Kowalzig B., Wilson P., eds. (2013) *Dithyramb in Context*. Oxford: Oxford University Press.
- Calvié, Laurent (2000) "Les prières à Apollon dans les traités grecs de musique," in: Dorival G., Pralon D. *Prières méditerranées hier et aujourd'hui*. Actes du colloque organisé par le Centre Paul-Abert Février à Aix-en-Provence les 2 et 3 avril 1998. Aix-en-Provence, 103–114.
- LeVen, P.A. (2014) *The Many-Headed Muse. Tradition and Innovation in Late Classical Greek Lyric Poetry*. Cambridge University Press.
- Levin, F.R. (1961) "The Hendecachord of Ion of Chios," *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 92, 295–307.
- Mathiesen, Th., transl. (1983) *Aristides Quintilianus. On Music in Three Books*. New Haven and London: Yale University Press.
- Mathiesen, Th. (1999) *Apollo's Lyre. Greek Music and Music Theory in Antiquity and the Middle Ages*. Vol. 2. Lincoln, London: University of Nebraska Press.

- Meyer, Ch. (2007) "L'Âme du monde dans la rationalité musicale: ou l'expérience sensible d'un ordre intelligible," in: Cristiani, M., Panti, C., Perillo, G., eds. *Harmonia mundi. Musica mundana e musica celeste fra Antichità e Medioevo. Atti del Convegno internazionale di studi. Roma, 14–15 dicembre 2005*. Firenze, 57–75.
- Moro Tornese, S.F. (2013a) "Music and the Return of the Soul in Proclus' Commentaries on Plato's Timaeus and Republic," in: Sheppard, A., ed. *Ancient Approaches to Plato's Republic*. London: Institute of Classical Studies, University of London, 117–128.
- Moro Tornese, S.F. (2013b) "Musical Aesthetics and the Transformation of the Soul in Neoplatonism," in: Iozzia, D, ed. *Philosophy and Art in Late Antiquity. Proceedings of the International Seminar of Catania, 8–9 November 2012*. Catania: Bonanno, 31–65.
- Moro Tornese, S.F. (2015) "Music as Therapy: the Analogy between Music and Medicine in Neoplatonism," *Dionysius* 33, 118–131.
- Moro Tornese, S.F. (2017) "The Metaphysical Meaning of the Musical Scale of Plato's Timaeus in Proclus," in: Loredana Cardullo, R., Coniglione, F., eds. *Reason and No-reason from Ancient Philosophy to Neurosciences: Old parameters, new perspectives*. Sankt Augustin: Academia, 79–104.
- Murray P., Wilson P., eds. (2004) *Music and the Muses. The Culture of 'Mousikē' in the Classical Athenian City*. Oxford: Oxford University Press.
- O'Meara, D. (2003) *Platonopolis. Platonic Political Philosophy in Late Antiquity*. Oxford: Clarendon Press.
- O'Meara, D. (2005) "The Music of Philosophy in Late Antiquity," in: Sharples, R.W., ed. *Philosophy and the Sciences in Antiquity*. Aldershot: Ashgate, 131–147.
- Pelosi, F. (2010) *Plato on Music, Soul and Body*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Petroff, V. (2017) "Armonia rerum in John Scottus' *Aulae sidereae*," *Micrologus: Nature, Sciences and Medieval Societies* 25. Special Issue: *Ideas of Harmony in Medieval Culture and Society*. Firenze: SISMEL Edizioni del Galluzzo, 47–66.
- Power, T. (2007) "Ton of Chios and the Politics of *Polychordia*," in: Jennings V., Katsaros A., eds. *The World of Ion of Chios*. Leiden: Brill, 179–205.
- Power, T. (2013) "Kyklops *Kitharoidos*. Dithyramb and Nomos in Play," in: Kowalzig B., Wilson P., eds., 237–256.
- Provenza, A. (2014) "Aristoxenus and Music Therapy: Fr. 26 Wehrli within the Tradition on Music and Catharsis," in: Huffman 2014, 91–128.
- Provenza, A. (2015) "Correcting *ēthos* and Purifying the Body. Musical Therapy in Iamblichus' *De vita pythagorica*," *Greek and Roman Musical Studies* 3, 94–115.
- Rocconi, E. (2011) "*Psychike e ourania harmonia*: alcune ipotesi sulle fonti di Ps. Plut. *De mus.* 1138c–1140b," *Quaderni Urbinati Di Cultura Classica* 99.3 (128), 11–30.
- Rocconi, E. (2012) "The Aesthetic Value of Music in Platonic Thought," in: Sluiter I., Rosen R.M., eds. *Aesthetic Value in Classical Antiquity*. Leiden: Brill, 113–132.
- Rocconi, E. (2014) "Aristoxenus and Musical *Ēthos*," in: Huffman 2014, 65–90.
- Rocconi, E. (2016) "Patterns of Sound Classification in Greek Antiquity. The Quality of *Ligyrotēs*," in: Eichmann R., Koch L.–Ch., Fang J., eds. *Studien zur Musikarchäologie X: Vorträge des 9. Symposiums der Internationalen Studiengruppe Musikarchäologie im Ethnologischen Museum der Staatlichen Museen zu Berlin, 9.–12. September 2014*. Rahden / Westf.: Leidorf, 35–42.

- Schibli, H. S. (1992) "Origen, Didymus, and the Vehicle of the Soul", in: Daly R. J., ed. *Origeniana Quinta. Papers of the 5th International Origen Congress*. Leuven: Peeters, 381–394.
- Schofield, Malcolm (2010) "Music all Powerful," in: McPherran, M.L., ed. *Plato's Republic. A Critical Guide*. Cambridge, 229–248.
- Vendries, Christophe (2007) "Masculin et Féminin dans la Musique de la Rome Antique: De La Théorie Musicale à La Pratique Instrumentale," *Clio: Femmes, Genre, Histoire* 25, 45–63.
- Woerther, Frédérique (2008) "Music and the Education of the Soul in Plato and Aristotle: Homoeopathy and the Formation of Character," *The Classical Quarterly* 58.1, 89–103.
- in Russian:*
- Afonasin, E.V. (2012) "Ptolemaida Kirenskaja. Pifagorejskoe uchenie o nachalah muzyki," ΣΧΟΛΗ (Schole) 6.1, 135–143.
- Afonasin, E.V. (2012) "Teofrast o muzyke," ΣΧΟΛΗ (Schole) 6.1, 111–134.
- Petroff, V.V. (2004) "Kinnor, kifara, psalterii v ikonografii i tekstakh (k istolkovaniju odnoi anglo-saksonskoi glossy)," *Dialog so vremenem* 11, 293–343; 12, 243–271.
- Petroff, V.V. (2009) "Kifara i psalterii v simvolicheskoi organologii antichnosti i rannego srednevekov'ya," *Istoriko-filosofskii ezhegodnik 2008*. Moskva: Nauka, 27–51.
- Petroff, V.V. (2010a) "Kinnor, kifara, psalterii v ikonografii i tekstakh (k istolkovaniju odnoi anglo-saksonskoi glossy)," *Intellektual'nye traditsii Antichnosti i Srednikh vekov: issledovaniya i perevody*. Sost. i obshch. red. M.S. Petrovoi. Moskva: Krug', 589–714.
- Petroff, V.V. (2010b) "Simvolicheskie sootvetstviya i oppozitsii v antichnoi i srednevekovoi organologii," *Antropologiya kul'tury* 4, 277–299.
- Petroff, V.V. (2016) "Zvezdnyi khram' Ioanna Skotta – kosmos, vystroennyi filosofom," *Anatomiya filosofii: kak rabotaet tekst*. Sost., otv. red. Yu.V. Sineokaya. Moskva: YaSK, 267–306.
- Petroff, V.V. (2019) "Kontsepty 'mnogozvuchie' i 'mnogostrunie' v muzyke i kul'ture," *Mysl' o muzyke v avraamicheskikh traditsiyakh – 2019: Kontseptsii zvuka & zvuchaniya s drevneishikh vremen k XXI veku. Materialy mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii* (Moskva, 6–7 noyabrya). Otv. red. G.B. Shamilli. Moskva: GII, 166–179.
- Petroff, V.V. (2020) "Spekulyativnaya organologiya Origena i rannie khristianskie kommentarii na Psalmy," *Intellektual'nye traditsii v proshlom i nastoyashchem*. Vyp. 5. Pod obshch. red. M.S. Petrovoi. Moskva: Akvilon, 214–256.
- Stolyarov, A.A., per. (2007) *Fragmenty rannikh stoikov*. T. 3. Ch. 1: Khristipp iz Sol. Eticheskie fragmenty. Moskva: Greko-latinskii kabinet Yu.A. Shichalina.
- Stolyarov, A.A., per. (2010) *Fragmenty rannikh stoikov*. T. 3. Ch. 2: Ucheniki i preemniki Khristippa. Moskva: Greko-latinskii kabinet Yu.A. Shichalina.
- Tsy-pin, V.G., per. (1997) *Aristoksen. Elementy garmoniki*. Moskva: Moskovskaya konservatoriya im. P.I. Chaikovskogo.
- Tsy-pin, V. G., izd. (2013) *Klavdii Ptolemei. Garmonika v trekh knigakh; Porfirii. Kommentarii k "Garmonike" Ptolemeia*. Moskva: Moskovskaya konservatoriya.
- Tsy-pin, V.G., per. (2019) *Nikomakh Gerasskii. Rukovodstvo po garmonike, v: Muzykal'nye pisateli antichnoi Gretsii*. (Pamyatniki muzykal'noi nauki IV). Moskva: Moskovskaya konservatoriya, 385–414.