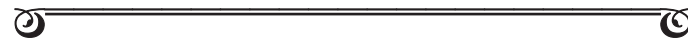


Н. А. Кравцов

# ДИССОНАНСЫ ИМПЕРИИ



Государственная власть, право  
и искусство в Древнем Риме  
и эллинистических  
государствах



Москва  
«Вузовская книга»  
2012

УДК 94(3)+342  
ББК 63.3(0)+87.3(0)  
К 77

**Рецензенты:**

доктор юридических наук, профессор *Любашиц В. Я.*;  
кандидат юридических наук, доцент *Серегин А. В.*

**Кравцов Н. А.**

К 77 Диссонансы империи. Государственная власть, право и искусство в Древнем Риме и эллинистических государствах: монография / Н. А. Кравцов. – М.: Вузовская книга, 2012. – 224 с.

ISBN 978-5-9502-0705-1

Государство может использовать искусство в своих целях. Государство может оказывать искусству поддержку и покровительство. Художественные нормы могут становиться правовыми, искусство – формой политики, а политика – формой искусства. Деятели искусства могут быть презираемы, а могут входить в элиту общества. Архетипы этих отношений сложились еще в древности.

В предыдущих монографиях, «Звуки царств» и «Симфония полиса», автор анализировал взаимодействие государства, права и искусства в теории и практике государств Древнего Востока и Древней Греции. Предлагаемая монография, третья часть трилогии, посвящена аналогичным явлениям в Древнем Риме и современном ему эллинистическом мире.

Предназначена для государствоведов, правоведов, искусствоведов и всех, кто интересуется историей.

ISBN 978-5-9502-0705-1

**УДК 94(3)+342**  
**ББК 63.3(0)+87.3(0)**

© Кравцов Н. А., 2012  
© ЗАО «Издательское предприятие  
«Вузовская книга», 2012

## Введение



---

Завершая трилогию, посвященную истории взаимодействия искусства с политикой и правом в Древнем мире, в этой части мы будем вести речь о Римской империи и современной ей эллинистической культуре. Писать о Древнем Риме – дело настолько же интересное, насколько и неблагодарное. Прежде всего, кто только не писал об истории этого великого государства во всех почти ее аспектах – от современников до авторов нашего времени! И, право, нет уверенности в том, что очередное исследование на фоне предыдущих может вызвать интерес читателя.

Вторая трудность состоит в том, что вроде бы все существенное, что можно было сказать о первоначальных принципах взаимодействия искусства с политико-правовой средой, было уже сказано в предыдущих частях. Поэтому, начиная работу над этим разделом, автор усомнился было в его необходимости, как и в том, что для полноценной книги у него достанет материала. Однако «лиха беда начало»! Чем больше первоисточников было изучено, тем больше автор приходил к пониманию того, что третья часть труда не будет просто привеском к двум предыдущим. Заканчивая труд, автор чувствовал, что открыл для себя массу интересных деталей, и от всего сердца надеется на то, что они будут не менее интересными и читателю.

Очевидно, что мысль Древнего Рима вторична по отношению к древнегреческой и развивает уже сложившиеся в ней тенденции. То же, в целом, можно сказать и о его практике. Когда рассуждаешь о Риме, постоянно приходит на ум классическая музейная табличка: «Римская копия с греческого оригинала». Создается впечатление, что чуть ли не единственным самостоятельным достижением Рима было его военное искусство. Но и тут, как ваш покорный слуга любит говорить студентам, «поскреби хорошенько римский легион – и получишь греческую фалангу!». Впрочем, вторичность не есть аналогичность. В деталях проявляются различия не только любопытные, но и, зачастую, существенные. А детали – это чуть ли не самое интересное для исследователя, ведь знание предмета «в общих чертах» как раз и отличает дилетантизм от науки. Полного совпадения быть, конечно, не могло. При всем сходстве греческой и римской культур, они создавались в разных условиях, да и психотип римлянина не совпадает с греческим психотипом.

Есть, впрочем, и существенная разница. Если, анализируя проблему применительно к Древней Греции, мы анализировали исключительно языческую традицию, то начиная с I в. н. э. применительно к Риму можно говорить о разделении двух тенденций – языческой и христианской. Причем если языческая традиция оставалась вторичной по отношению к древнегреческой, то новые взгляды появятся в рамках христианства. Хотя крупнейшие идеологи римской христианской мысли, отрекаясь от языческого наследия, будучи людьми, получившими, в значительной своей части, классическое образование, питались не только заповедями Нового завета, но и достижениями языческой культуры. Классическим примером такой двойственности может служить творчество Аврелия Августина. Доказывая

бесперспективность старой языческой культуры, он, тем не менее, включал ее достижения в свой полемический арсенал. Утверждая новое понимание справедливости, не имеющее ничего общего с его языческим пониманием, он, тем не менее, пользуется доводами язычника Цицерона, обосновывая свой тезис о бесперспективности несправедливо управляемого государства. Августин ссылается не только на авторитет Священного писания, но и на авторитет крупнейших деятелей римской республиканской истории.

Это тем более интересно, что в некоторых вопросах представители и языческого и христианского направлений проявляли редкостное единодушие в том, что относилось к общенациональным особенностям мышления. Римская специфика, например, независимо от религиозной ориентации – особое отношение к комедии. Если в Древней Греции комедия изначально пользовалась симпатией всех слоев населения и не знала негативного отношения к ней государственной власти, то в Риме ситуация была принципиально иной. Социальные верхи боялись политической критики, неотделимой от жанра, поэтому здесь и комедия, и комедиографы, и актеры-комики сталкивались с осуждением и даже с прямыми преследованиями. Христианство же, с его негативным отношением к «лицедейству», в этом вопросе было солидарно с языческой традицией. Остается только удивляться и радоваться тому, как развился этот жанр в подобных условиях и сколько его образцов дошло до наших дней. Впрочем, подробности, касающиеся этого вопроса, будут изложены ниже в подобающем месте.

Еще одной особенностью древнеримской практики была значительная степень политизации искусства. Это касается и сюжетов, гораздо более политизированных, чем это имело место в Греции. Гораздо более существенную роль играл и государственный заказ, и государ-

ственное покровительство деятелям искусства, осуществляемое не столько в интересах искусства, сколько в интересах государства. Особенной была и цензура. Если в Греции она в большей степени касалась корректности изложения общепринятой мифологии и соблюдения эстетических норм, то в Риме цензура носила чисто политический характер. Наконец, повышенная степень политизации искусства проявлялась в существовании особых жанров, вроде политических песен и триумфа, а также в политическом эстетизме, который проявляли в своей деятельности некоторые императоры, и прежде всего – печально известный Нерон.

От особой степени политичности искусства в Риме была неотделима и положительная тенденция, составившая неоценимый вклад римлян в историю мировой культуры. Мы имеем в виду рассмотрение римлянами выдающихся произведений искусства как общенародного достояния. Римляне, как мы увидим это ниже, болезненно относились к попыткам приватизации выдающихся произведений искусства. Сам народ стремился осуществлять их защиту, а государственная власть в стране, где признавалось, что «глас народа – глас божий», было вынуждено подкреплять народную защиту защитой правовой. Возможно, именно в силу этого «римских копий с греческого оригинала» до нас дошло значительно больше, чем самих греческих оригиналов. Именно римская практика стояла у истоков современных форм государственной защиты произведений искусства. А вот их общенародная защита была столь активной, что подобный уровень просто недостижим для современных народов. Если сегодня обнаглевший нувориш или политический лидер вздумает пополнить свою личную коллекцию, скажем, известной картиной Сурикова, то ответом будут лишь слабые протесты интеллигенции. Но мы не увидим всенародного протеста,

бури возмущения, которая поднялась бы в подобном случае в Риме. Так что нам есть, право, чему поучиться у нации, которую мы зачастую несправедливо воспринимаем как нацию солдафонов и сибаритов!

Традиции классической древнегреческой мысли развивала и философия эллинизма. Причем эллинистические неопифагорейцы и неоплатоники проявили гораздо больше фантазии и самостоятельности в развитии идей своих далеких предшественников, чем древнеримские стоики. Их философия, скажем, положила руку на сердце, в нашей стране изучена все еще недостаточно, и особенно – в интересующем нас вопросе взаимодействия искусства с политико-правовой средой. Не всегда верны и оценки этого творчества. Мы склонны видеть в концепциях неопифагорейцев и неоплатоников в этом вопросе не просто вариации на тему Пифагора и Платона, сочиненные в новых исторических и культурных условиях, но значительный шаг вперед, логическое завершение пифагорейства и платонизма. По ряду вопросов они превосходят в своей смелости и Платона, и Пифагора. Причем, что немало важно, не отрекаясь от глубинного смысла философии своих предшественников, они значительно снижают степень тоталитаризма политико-правовой мысли, которая представляется общеизвестной всем, кто хорошо знаком с соответствующими идеями Платона, которые мы подробно разбирали в предыдущем томе.

Впрочем, следует оговориться, что изучение философского наследия эллинизма связано с одним значительным затруднением. Первоисточники почти не переводятся на русский язык. Да и их переводы на другие языки, известные автору? чрезвычайно редки и труднодоступны. Поэтому ничего другого не оставалось, как положиться на авторитет А. Ф. Лосева, который в свое время имел возможность изучить практически

весь этот громадный объем литературы на языке оригинала.

Что до практики эллинистических государств, то здесь мы видим опять же повторение на новом уровне практик тиранов классической эпохи. Практика эта любопытна тем, что создает определенную двойственность в положении деятелей искусства. С одной стороны, деятели искусства с точки зрения своего социального положения, окончательно отдаляются от ремесленников, что оказалось недостижимым для классической Греции. С другой стороны, они становятся более «ручными», более зависимыми от воли правителей и политической конъюнктуры, что значительно снижает как уровень их внутренней свободы, так и свободы творчества. С подробностями этой практики мы познакомим читателей в соответствующем разделе.

## 1. Теория взаимодействия государства, права и искусства в Древнем Риме и эллинистической культуре



---

## Цицерон

Философская мысль Древнего Рима, очевидно вторичная по отношению к греческой, относительно поздно обратилась к теме взаимодействия государства, права и искусства. Наиболее ранним автором, в трудах которого рассматривалась, и то не слишком подробно, эта проблематика, был Цицерон. Ей посвящен ряд положений диалога «**О государстве**».

Прежде всего, следует обратить внимание на фрагмент, в котором Цицерон высказывает идею о сходстве музыкальной гармонии с гармонией политической. Он пишет: «Подобно тому, как при струнной и духовой музыке и даже при пении следует соблюдать... лад различных звуков, изменения и нарушения которого нестерпимы для утонченного слуха, причем этот лад все же оказывается согласным и стройным благодаря соблюдению меры в самых несходных звуках, так и государство, с чувством меры составленное путем сочетания высших, низших и средних сословий (словно составленное из звуков), стройно звучит, благодаря согласованию самых несходных начал; то, что музыканты называют гармонией в пении, в государстве является согласие...»<sup>1</sup>. Очевидно, что

---

<sup>1</sup> Цицерон. О государстве // Диалоги о государстве – о законах. М., 1994. С. 53.

эта формула не самостоятельна. Цицерон по существу развивает аристотелевское сопоставление государства с музыкальным созвучием. Но некоторые изменения все-таки вносятся. Если Аристотель говорит абстрактно о гармонизации некоторых разнородных начал в государственной жизни, не поясняя тут же, что это за начала, то Цицерон рассуждает о сочетании «высших, низших и средних сословий».

Дальнейшие положения трактата, касающиеся темы нашего исследования, уже относятся к конкретике искусства. Прежде всего, Цицерон обрушивается с сокрушительной критикой на комедию и комедиографов: «Так как они (по всей видимости – децимвиры – Авт.) считали сценическое искусство и театр вообще позорящими человека, то они постановили, чтобы такие люди не только были лишены почета, подобающего другим гражданам, но и даже подлежали исключению из трибы на основании порицания цензора.

Комедии, если бы обычаи повседневной жизни не терпели их, не могли бы заслужить одобрения зрителей своими позорными представлениями... Допустим, она (комедия) задела народных вожаков, негодяев, питавших мятежные намерения по отношению к государству... Стерпим это, хотя было бы лучше, если бы порицание таким гражданам высказал бы цензор, а не поэт. Но оскорблять Перикла после того, как он уже в течение многих лет стоял во главе своего государства, и произносить эти стихи на сцене было не более пристойно, чем если бы наш Плавт или Невий захотели поносить Публия и Гнея Сципионов, а Цецилий – Марка Катона...»<sup>2</sup>.

Далее, как это можно предположить из высказываний позднейших комментаторов, в тексте содер-

<sup>2</sup> Цицерон. О государстве... С. 74.

жались некоторые инсинуации в отношении музыки. Здесь перед нами специфически римское отношение к комедии. Если в Греции насмешки над политиками были одобрены самим государством и считались полезными для общества, то Рим, кажется, изначально стал настороженно относиться к политической сатире в театре. Не зря основными сюжетами римской комедии стали сюжеты бытовые, а острое сатиры было направлено против пороков частных лиц. Цицерон, сам одно время находившийся на вершине власти, скорее всего, разделял предрассудки римской элиты на этот счет. Тем более, внимательное чтение трудов Цицерона приводит к выводу, что, в отличие от Платона и тем более – Аристотеля, это был автор, начисто лишенный чувства юмора. Вместе с тем очень трудно объяснить очевидное противоречие между изначально эстетическим подходом к государству и нападками на театр, а, возможно, и на музыку.

Это противоречие бросалось в глаза уже соотечественникам Цицерона и вызывало у них недоумение. К примеру, Аристид Квинтилиан писал по этому поводу: «Я не склонен утверждать, что подобные взгляды высказал сам Цицерон. И в самом деле, кто решился бы утверждать, что Цицерон принижает музыку и, как нечто дурное, порицает искусство, различающие достоинства и недостатки гармоний и ритмов, Цицерон, которого игра актера Росция, славившегося одними только ритмами, и к тому же неблагородными и дурными, тогда изумляла до того, что он был склонен приписывать появление Росция среди людей промыслу богов... Если некоторые художники, желая угодить толпе, исполняют неблагородные произведения, то это не укор искусству. Но ведь отечество самого Цицерона еще во времена Нумы и несколько позднее, когда люди были дикими, как



говорит сам Цицерон, воспитывало их посредством музыки, которая в частной жизни сопровождала их пиры, в общественной – священнодействия»<sup>3</sup>. Объяснить эти противоречия трудно. Прежде всего, следует успокоить себя тем, что философские труды Цицерона не отличаются той логической последовательностью, которая была присуща работам Аристотеля, и противоречия в них многочисленны. К тому же Цицерон среди античных авторов был чуть ли не «рекордсменом» по кричащим противоречиям между тем, что он провозглашал в теории, и тем, что он делал на практике. Так что нападки на театр в трактате автора, который рукоплескал посредственному актеру в случае с Цицероном, – почти норма. Как и игнорирование им тех исторических примеров, которые не соответствовали его сиюминутным философским идеям. Настроение Цицерона могло меняться до нескольких раз в день, что хорошо видно в его письмах. То он в хорошем настроении превозносит добродетели римлян, то в дурном обзывает их «выродками Ромула». Так что и в отношении театра его настроение могло меняться неоднократно, в ходе работы над диалогом.

В диалоге «**О законах**» позиция Цицерона несколько смягчается. Теперь он уже допускает театр, но только в качестве «концертной площадки» и при соблюдении ряда условий: «Театр пусть будет предназначен для пения и для игры на лирах и флейтах, но только с соблюдением меры, как предписано законом. Ибо я согласен с Платоном в том, что ничто не действует на нежные и нестойкие умы, как разнообразные звуки музыки, и даже трудно сказать, как велика

<sup>3</sup> Аристид Квинтилиан. О музыке. Цит. по: Цицерон. О государстве // Диалоги о государстве – о законах. М., 1994. С. 75.

их власть и в хорошую, и в дурную сторону. Ведь музыка пробуждает бездеятельных и успокаивает возбужденных людей, и то приносит умиротворение, то придает мужество. В Греции многие гражданские общины считали нужным сохранять древний размер напевов; их нравы, ставшие изнеженными, испортились вместе с напевами: либо нравы испортились из-за соблазнительной сладости напевов, либо, когда строгость нравов пала вследствие иных пороков, в ушах и изменившихся умах людей оказалось место также и для этой перемены. Вот почему мудрейший и ученейший муж Греции так сильно боится этой порчи. По его мнению, нельзя изменить законы музыки без одновременного изменения законов государства. Но я думаю, что этого не следовало так сильно бояться, но и нельзя этим совсем пренебрегать. Известно одно: напевы, бывало, полные приятной строгости... теперь сводятся к завываниям, причем исполнители вывертывают шею и закатывают глаза при переходе из одного размера в другой. Древняя Греция некогда за это строго карала, уже заранее предвидя, что пагуба эта, постепенно проникая в умы граждан и порождая в них дурные стремления и дурные учения, неожиданно вызовет падение целых государств, – если верно, что суровый Лакедемон велел срезать с лиры Тимофея струны сверх положенных семи»<sup>4</sup>.

В приведенной цитате интересны некоторые нюансы. Прежде всего, ссылка на предписания закона относительно меры в исполнительском искусстве заставляет нас предположить, что Цицерон, в принципе, был сторонником законодательного регулирования художественного творчества. Что до ссылок на авторитет Платона, то они наводят на мысль, что отчасти

<sup>4</sup> Цицерон. О законах... С. 122–123.

Цицероновы нападки на искусство проистекают из неглубокого и одностороннего понимания им соответствующих высказываний великого грека.

Что еще бросается в глаза при чтении этого фрагмента, так это удивительная близость мыслей Цицерона тому, что писали по аналогичным поводам древнекитайские авторы. По мнению Цицерона, нравы портятся с порчей напевов, а напевы – с порчей нравов. Такой подход все же свидетельствует о том, что, несмотря на некоторые высказывания, сделанные «сгоряча», он в душе всегда оставался сторонником теории музыкального этоса и не мог не относиться положительно к идее воспитания граждан с помощью правильной музыки. И уж точно он сторонник наказания тех, по чьей вине портятся музыкальные нормы.

Наконец, в трактате «**Об обязанностях**», Цицерон отказывается от своей критики театра, но делает это очень неохотно, подчеркивая, что эта позиция компромиссна. Здесь он пишет: «Порицать сооружение театров... мне неловко ввиду моего уважения к памяти Помпея, но ученейшие люди не одобряют этого, например даже Панэтий»<sup>5</sup>.

В этом же сочинении приводятся рассуждения о занятиях, недостойных гражданина. Цицерон пишет: «Недостойны свободного человека и презренны заработки всех поденщиков, чей покупается труд, а не искусство; ведь в этих самих занятиях плата есть вознаграждение за рабское состояние». Здесь же он не одобряет ремесла, «обслуживающие наслаждения». В качестве примера, помимо прочих, приводятся танцоры. Среди достойных же ремесел, требующих глубоких знаний,

<sup>5</sup> Цицерон. Об обязанностях // О старости. О дружбе. Об обязанностях. М., 1974. С. 116.

и обучающих нравственно-прекрасному, называется архитектура<sup>6</sup>.

Завершая анализ высказываний Цицерона, предположим, что его противоречивое отношение к искусству, возможно, определялось и его личными неудачами на этом поприще. Интересный и малоизвестный факт его жизни приводит К. Куманецкий: «Цицерон и сам пробовал свои силы в писании стихов, но его возвышенное, исполненное пафоса красноречие, перенесенное в поэзию, рождало творения искусственные, напыщенные, неуклюжие, а одно из его стихотворений, где он восхвалял свою политическую деятельность и где была такая строка: «О, счастливый Рим, рожденный в мое консульство...», стало просто предметом общих насмешек»<sup>7</sup>. Это многое объясняет. Стремление писать стихи предполагает любовь к искусству. А критика и насмешки обычно озлобляют дилетантов. О том же, что свое дурное настроение Цицерон легкомысленно переносил в свои сочинения, мы уже говорили выше.

### Аристид Квинтилиан

Если в Риме и был автор, глубоко понимавший политическое значение искусства и уделивший этой проблеме значительное внимание, то это, без всякого сомнения, – Квинтилиан.

Трактат Квинтилиана «**О музыке**» интересен не только как ценный источник для музыковедов. Всю вторую книгу этого трактата автор посвятил именно интересующей нас проблематике. «Книга II состоит из трех частей. Сначала говорится о музыкальном вос-

<sup>6</sup> Цицерон. Об обязанностях... С. 96–97.

<sup>7</sup> Куманецкий Казимир. История культуры Древней Греции и Рима. М., 1990. С. 258.

питании юношества и о государственной политике в области этого воспитания, с предварительной мотивировкой, вытекающей из разделения души на разумную и неразумную области»<sup>8</sup>.

Конкретные положения этой части учения Квинтилиана явно опираются на достижения в соответствующей области древнегреческих философов. В изложении А. Ф. Лосева эти положения сводятся к следующему: «Струнные инструменты, кифара и лира, издают благородные звуки, отражающие собою гармоническое постоянство и в этом смысле «сухость» небесного эфира. Эти инструменты посвящены Апполону и Гермесу а из муз – Полигимнии и Эрато. Духовая музыка флейты, наоборот, вызывает в душе человека ненужную страстность и неразумный энтузиазм, что соответствует не эфиру, но влажности и действию ветров... Говорится даже больше того. Оказывается, что весь космос, кроме подлунной, характеризуется музыкой Апполона и только в подлунной звуки кифары и флейты перемешиваются. Таким образом, различие струнных и духовых инструментов имеет космическое основание. Но это не мешает тому, чтобы игру на флейте считать занятием не всегда диким и варварским, но в известной степени тоже облагораживающим низменные страсти человека. В результате этой инструментальной теории Аристиды Квинтилиана необходимо сказать, что музыка признается здесь как уравнивающее и облагораживающее средство. Патетика, восторженность и энтузиазм здесь вовсе не исключаются. Но все подобного рода эмоции должны быть подчинены вечному, благоустроенному, подвижному, но никогда не убывающему космическому идеалу. Только таким воззрением и необходимо

<sup>8</sup> Лосев А. Ф. История античной эстетики. Последние века. М., 2000. Кн. I. С. 397.

объяснять отрицание в трактате вульгарной патетики, которую можно наблюдать у неумеренных поклонников музыкального искусства»<sup>9</sup>.

Не меньшее внимание вопросу о политической роли искусства Квинтилиан уделил и в «**Риторических наставлениях**». Здесь он отрекается от некоторых деталей платоновского подхода к воспитанию молодежи. Он советует изучать сочинения Гомера, настаивает на полезности трагедии и лирической поэзии. Вместе с тем он говорит и о том, что греки позволяют себе некоторые вольности, что требует осторожного отношения к конкретным местам изучаемых сочинений<sup>10</sup>.

В чем он солидарен с Платоном, так это – в вопросе о важности для воспитания и политической жизни музыки. Однако в его рассуждениях прежде всего виден римлянин. Квинтилиан не забывает заметить: «Войска Лакедемонские некоторыми мусикийскими звуками к бою возбуждались. На какое другое употребление сделаны роги и трубы в наших легионах? Чем сильнее звук их, тем громче воинская слава Римлян»<sup>11</sup>. Далее – также: «Я отнюдь не хочу того театрального женоподобного и сладострастного пения, которое ныне и остаток прежней нравственности в нас истребляет; я хочу того мужественного пения, которым доблести других устами доблестных же мужей прославлялись»<sup>12</sup>. Можно сказать, что в творчестве Квинтилиана платоновский подход к искусству корректируется и упрощается в соответствии с особенностями римской психологии и римского политического мышления.

<sup>9</sup> Лосев А. Ф. История античной эстетики. ... Кн. I. С. 398–399.

<sup>10</sup> Квинтилиан Марк Фабий. Двенадцать книг риторических наставлений. СПб., 1834. Ч. I. С. 40.

<sup>11</sup> Там же. С. 53–54.

<sup>12</sup> Там же. С. 58.

Естественно, обучение искусствам рассматривается Квинтилианом только как средство воспитания души. Профессиональное занятие искусствами, конечно, не ставится целью. Автор специально подчеркивает: «Но я и сам не советую, чтобы отрок достиг совершенного искусства: чтобы умел петь со всеми прикрасами Музыканта... Я не намерен сделать питомца моего ни комедиантом в произношении, ни танцовщиком в телодвижениях»<sup>13</sup>.

### Эллинистическое неопифагорейство

Цицерон и Квинтилиан – единственные чисто римские авторы, творившие в интересующей нас области. Прочие авторы, которых мы здесь упомянем, были уже представителями эллинистической культуры, в рамках которой происходило этническое и культурное взаимопроникновение народов Средиземноморья. Так что по отношению к культуре этой эпохи трудно сказать, где заканчивается «римское» и начинается «греческое», и наоборот. Одним из важных интеллектуальных явлений эпохи было неопифагорейство. Учение одного из самых древних философов Греции вдруг вновь оказалось актуальным, способным развиваться и дополняться в новых исторических и культурных условиях. Для нас особенно важно, что пифагорейство воскресло в эпоху эллинизма вместе со своей «политико-эстетической» составляющей. Практически все крупные представители неопифагорейства в той или иной мере затрагивали проблему соотношения художественного и политического начал.

<sup>13</sup> *Квинтилиан Марк Фабий*. Двенадцать книг риторических наставлений... С. 75.

Прежде всего это касается **Теслеффа**. Согласно его учению, «все на свете, решительно все на свете обязательно гармонично... Гармоничны государства... ввиду совершенного согласия входящих в него моментов, включая всю общественность и каждого отдельного гражданина. Гармоничен царь, потому что от него исходит сила скрепления всех людей в одно целое. Царь, можно сказать, даже и выше гармонии в обычном смысле слова, поскольку его мудрость даже выше всякого законодательства»<sup>14</sup>. Мы видим, что Теслефф, отталкиваясь от пифагорейского учения о гармонии, приходит к тем же политическим выводам, к которым в свое время пришел Платон. Создается впечатление, что царь рассматривается как деятель высшего искусства, как непосредственный проводник гармонического начала. И следствие этого очень и очень близко к тому, что мы наблюдали в платоновском «Политике»: мудрый царь ставится выше законодательства именно по соображениям эстетического порядка.

Сходные мысли высказывал и **Диотоген**. «У Диотогена – рассуждение о том, что вождь призван привести каждую отдельную вещь в государстве в гармонию с целым. Если в природе благороднейшим является бог, то среди людей – царь; и если бог упорядочивает космос, то царь подобным образом упорядочивает полис; будучи составлен из многих и различных вещей, полис подражает составу и гармонии космоса, и царь, обладая не подчиняющейся никому изначальной властью, является сам по себе одушевленным законом, богом среди людей. Справедливость скрепляет, упорядочивает общество, относясь к обществу так же, как ритм относится к движению и

<sup>14</sup> *Лосев А. Ф.* История античной эстетики. Поздний эллинизм. М., 2000. С. 36–37.

гармония относится к звуку. Политическая общность гармонизируется справедливостью потому, что последняя в равной мере может быть присуща как правителю, так и управляемым»<sup>15</sup>. Здесь мы опять же, помимо пифагорейства, видим значительное влияние позднего платонизма. Царь предстает как демиург, который из неорганизованного исходного материала создает нечто, гармонически организованное, а вследствие этого – и эстетически значимое. Еще более интересно перенесение эстетических категорий на понятие справедливости, которое заставляет нас вспомнить не только Платона, но еще и Аристотеля. Здесь уже эстетические принципы переносятся не только в сферу политической теории, но и в сферу теории права, поскольку в эпоху неопифагорейства «справедливость» – все еще центральное понятие в правовой науке. В этом смысле творчество Диотогена – очередной важный шаг в том направлении европейской мысли, которое гораздо позже завершится созданием «теории гармонической справедливости» Жана Бодена.

Аналогичные мысли высказывал **Эккел**. Он, «называя справедливость у мужчин матерью всех прочих добродетелей, говорит, что она есть «гармония и мир всей души». И он тоже уподобляет промысел, гармонию Дику и божественный ум в космосе миру и благозаконию в полисе»<sup>16</sup>.

Похожее направление мысли мы видим и у неопифагорейца **Гипподама**, которого не следует путать с философом-архитектором Гипподамом Милетским. «Гипподам в трактате об эвдемонии говорит, что без

<sup>15</sup> Лосев А. Ф. История античной эстетики. Поздний эллинизм... С. 37.

<sup>16</sup> Там же. С. 37.

гармонии и божественного смотрения космос не мог бы существовать в благоупорядочном состоянии; а если бы не было благозакония в городе, не было бы ни одного доброго и счастливого гражданина...<sup>17</sup>.

Эстетическое представление о некоем гармоническом «каноне», в чем-то аналогичном художественно ориентированному «канону» Поликлета, созданному в рамках традиций раннего пифагорейства, вносил в свои политические рассуждения неопифагорец **Аресас**. Он полагал, что «природа человека является «канонem» устройства отдельного дома и целого полиса. Упорядоченное устройство его души можно сравнить с законом и справедливостью... Все это предопределил бог, образуя и создавая человеческий состав, потому что он лишь человека замыслил в качестве восприемника закона и справедливости, отказав в этом другим живым существам»<sup>18</sup>.

Эстетический принцип гармонии положил в основу своих политических идей **Калликратид**. Согласно его учению, «домашнее хозяйство и полис у людей» гармонизируются в соответствии с «политическими началами»; а в божественных вещах подобным упорядоченным целым является космос. Дом и полис – это «подражание по аналогии» космическому миропорядку»<sup>19</sup>.

Созерцание гармонической соразмерности мироздания лежало в основе политики права и согласно учению **Залевка**. Философ полагал, что «началом всякой законности в полисе должны быть убеждение в существовании богов и вера в них, причем все должны разумом созерцать небо и миропорядок, считая при этом, что все это благоустройство возникло не случай-

<sup>17</sup> Лосев А. Ф. История античной эстетики. Поздний эллинизм... С. 37–38.

<sup>18</sup> Там же. С. 38–39.

<sup>19</sup> Там же. С. 39.

но... Справедливому человеку необходимо «любить благородных мужей и встречаться с ними, посвящаться в величайшее и священнейшее таинство, человеческое благородство...»<sup>20</sup>.

В плеяде философов-неоплатоников эпохи эллинизма особое место занимает **Аполлоний Тианский**, мысли которого сохранил для нас в его жизнеописании Филострат Флавий. Сохранились также фрагменты некоторых писем Аполлония. Значение этого автора определяется и тем почти религиозным почтением, которым окружали его сторонники, и тем, что его высказывания сохранились в большем объеме, в сравнении с другими неопифагорейцами.

Мысли Аполлония относительно общественного значения искусства бессистемны. Поэтому создается опасность их неверной оценки. Ошибочной мы считаем ту интерпретацию высказываний Аполлония, которую предложил А. Ф. Лосев. По его мнению, «Аполлоний очень пессимистически смотрит на общественное значение искусств. У разных искусств – разные предметы, но нажива – общая цель всех искусств. Сюда относятся не только механические искусства, но и так называемые свободные – поэзия, музыка, астрономия, риторика и сама философия и магия»<sup>21</sup>.

Однако знакомство с первоисточником не привело нас к тем выводам, к которым пришел А. Ф. Лосев. Нам кажется, что крупнейший русский исследователь античности неверно интерпретировал следующее высказывание Аполлония: «Сколько ни есть искусств у людей, и сколь ни многообразны назначения этих искусств, однако же все они – ради денег, хотя от иных денег больше, от

<sup>20</sup> Лосев А. Ф. История античной эстетики. Поздний эллинизм... С. 39.

<sup>21</sup> Там же. С. 93.

иных меньше, а от иных едва хватает на пропитание. Таковы не только ремесленные искусства, но и все прочие, почитаемые умственными или околоумственными, – все, кроме истинного любомудрия. К искусствам умственным я причисляю стихотворство, музыку, звездочетную науку, школьную премудрость и красноречие – только не судебное! – а к искусствам околоумственным отношу живопись, ваяние, гончарное дело, кораблевождение и земледелие, ежели сообразуется земледелец с поворотами года, – право же, названные искусства немного уступают умственным». Нам представляется, что, рассматривая этот пассаж, А. Ф. Лосев не учел тонкости контекста. Дело в том, что эти слова Аполлоний произносит, защищаясь от обвинения в колдовстве. Колдовство он причисляет к лжеискусствам, целью которых является исключительно обман ради добывания денег. И этим оно отличается от настоящих искусств и ремесел<sup>22</sup>. Аполлоний же, подчеркивая свою бедность, доказывает императору, что он не занимается ни искусством, ни тем более – лжеискусством, а только «истинным любомудрием». Таким образом, перед нами не теоретическое рассуждение о назначении искусства, а остроумный и тактически перспективный ход судебной защиты!

Если бы такой мудрый и одухотворенный мыслитель, как Аполлоний Тианский, бывший к тому же ригористом и крайним бессребреником, сводил назначение искусства исключительно к зарабатыванию денег, полагаем, он бы и ограничил свои рассуждения об искусстве только этим тезисом, поскольку так понимаемое искусство было бы просто недостойным большего внимания для его возвышенного ума. Но дело в том, что Аполлоний к теме искусства возвращается неоднократно. И важно

<sup>22</sup> Флавий Филострат. Жизнь Аполлония Тианского. М., 1985. С. 174–175.

то, что прочие его рассуждения об искусстве и его политическом значении вовсе не касаются меркантильной стороны художественного процесса.

Признавая неодинаковую эстетическую, интеллектуальную и политическую ценность различных жанров и образцов искусства, Аполлоний, похоже, все же предпочитал спартанский образец искусства, воспитывающий мужество. Во всяком случае, на празднествах Дионисий он заявил афинянам: «Была бы ваша пляска лаконской, я мог бы сказать: «Молодцы! Удаль свою вы упражняете для войны, а потому и я попляшу с вами!». Однако, видя такую едва ли не бабью разнеженность, что сказать мне о былых победах?»<sup>23</sup>.

Это говорит о том, что Аполлоний, несомненно, признавал воспитательную роль искусства и отличал полезные жанры от вредных. И это бы было абсолютно исключено, если бы тот безграничный пессимизм в отношении искусства, который приписывает Аполлонию А. Ф. Лосев, действительно имел место.

Есть и еще несколько высказываний Аполлония, которые не соответствуют трактовке его позиции А. Ф. Лосевым. Прежде всего, Аполлоний вовсе не сводил искусство к способу зарабатывания денег, а, напротив, утверждал: «Всякое искусство радеет о порядке и красоте, для коих оно и предназначено»<sup>24</sup>.

По свидетельству того же Филострата Флавия, Эзопа Аполлоний ставил выше героических поэтов<sup>25</sup>, именно потому что высоко ценил воспитательное значение его басен.

Положительное отношение к искусству заметно и в сохранившемся Письме Аполлония к Диону, где он

<sup>23</sup> Флавий Филострат. Жизнь Апполония Тианского... С. 82.

<sup>24</sup> Там же. С. 127.

<sup>25</sup> Там же. С. 101.

пишет: «Лира и флейта веселят лучше слов, ибо они суть орудия наслаждения и управляются искусством, а слово взыскует лишь истины. Да будет для тебя это правилом, коли уж ты взялся рассуждать об этом предмете»<sup>26</sup>.

Что касается рассуждений о соотношении художественных и политических начал, то свою позицию Аполлоний обозначил применительно к деятельности Нерона, которого он в открытую осуждал. Причем осуждал не просто за недостаточную одаренность императора, а вообще за его стремление заниматься искусством. Для него желание самодержца играть в театре было таким же безумием, как если бы лицедей вздумал править государством<sup>27</sup>.

## Плутарх

Одним из авторов эллинистической эпохи, уделявшим значительное внимание интересующей нас теме, был Плутарх. Тема взаимодействия искусства и политико-правовой среды освещалась Плутархом во всех «ипостасях» его творчества. Как историк он донес до нас важные сведения, которые мы уже приводили в предыдущей части нашего исследования. Как политический теоретик он давал некоторые любопытные рекомендации. А как музыковед он также демонстрирует понимание политической роли искусства. А. Ф. Лосев писал об этой стороне наследия великого историка: «Плутарх рассматривает гармонию и как принцип наилучшего состояния государства. В жизнеописании Пелопида Плутарх с сочувствием вспоминает миф о рождении

<sup>26</sup> Флавий Филострат. Жизнь Апполония Тианского... С. 199.

<sup>27</sup> Там же. С. 98.

Гармонии от брака Ареса и Афродиты и понимает эту Гармонию как покровительницу фиванского и всякого другого государства. В жизнеописании Арата Плутарх также смешивает благосостояние государства с его нерушимой гармонией. При этом гармония в смысле абстрактного порядка, то есть взятая вне всякого раздора и вражды, у Плутарха явно осуждается. Поэтому под гармонией и в космосе и в государстве в основном признается у Плутарха всеобщее единство и всеобщая борьба противоположностей»<sup>28</sup>. Понимание гармонии как принципа государственной организации уже есть форма сближения политического и эстетического начал. А введение мифологемы, согласно которой персонифицированная Гармония является покровительницей любого государства, устраняет в этом всякие сомнения.

Но этим дело не ограничивается. А. Ф. Лосев подметил и другие, не менее интересные нюансы: «У Плутарха попадают, далее, и такие тексты, где государственное устройство сравнивается с музыкальным инструментом, в котором гармония достигается путем того или иного использования отдельных звуков. Ликург в Спарте достиг государственной гармонии в результате натягивания соответствующих политических струн, а Нума в Риме – путем их ослабления. Перикл, прежде чем получить большую власть в государстве, старался угодить народу политикой в виде «приятной и нежной гармонии» и только в дальнейшем перешел к «аристократическому и царскому государственному устройству». Клеомен в древней Спарте хотел вернуть государство, подобное «распавшейся гармонии» к благоразумным принципам Ликурга»<sup>29</sup>. Кроме уже рас-

<sup>28</sup> Лосев А. Ф. История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития. Книга II. М., 2000. С. 62–63.

<sup>29</sup> Там же. С. 63.

смотренного принципа политической гармонии, весьма интересно именно уподобление государства музыкальному инструменту. Прежде всего, при таком подходе государство воспринимается как некий механизм, но механизм, поддающийся настройке и нюансировке. Эта настройка осуществляется лицом, использующим механизм, – главой государства. Но осуществляется она не произвольно, а на основе объективных законов музыкальной гармонии. Здесь, несомненно, перед нами развитие идей платоновского «Политика», в котором правитель-демиург также пользуется государством как инструментом своего политического творчества. Но если в тексте Платона можно было усмотреть некоторый элемент произвольности творчества, что влекло за собой утверждение политического авторитаризма, то версия Плутарха иная. Если правильное использование государства-инструмента подчинено объективным законам акустики и гармонии, то это исключает всякую произвольность. В таком понимании музыкальная гармония становится аналогом естественного права, рамки которого неизбежны для политика. И попытка игнорировать ее объективные законы не приведет ни к чему иному, как к разрушению самого принципа организации государства. То есть результат будет очевидно негативным. Здесь перед нами повод задуматься о том, что уж если мы и ищем в античности зачаточные формы теории «правового государства», базирующегося на нормах естественного права, то только такого рода подходы и могут приниматься нами во внимание, ибо они в основу деятельности государства ставят нечто неоспоримо объективное, вытекающее непосредственно из природных закономерностей.

Особое значение для нас имеет трактат «**О музыке**», традиционно приписываемый Плутарху. Именно в этой работе содержатся некоторые детали его взглядов



на роль музыки в политическом воспитании граждан. Плутарх начинает с того, что без подробностей (ибо речь идет о вещах, многократно рассматривавшихся его предшественниками и хорошо известных образованному читателю того времени), признает воспитательное значение музыки<sup>30</sup>.

Далее Плутарх излагает свою программу музыкального воспитания, прежде всего подчеркивая, что оно должно ориентироваться на старинные образцы и уравниваться изучением философии, без которого сама по себе музыкальная подготовка лишена внутреннего смысла и не оказывает воспитательного воздействия<sup>31</sup>. В соответствии с традициями консервативного воспитания, заложенными еще его предшественниками, Плутарх заявляет: «Наилучшим образом управляемые государства брали на себя тщательнейшую заботу о сохранении возвышенного характера музыки»<sup>32</sup>.

Плутарх понимает, что воспитание с помощью возвышенного искусства – задача непростая, поскольку большинство народа предпочитает именно низменные образцы искусства. Но если современные политические традиции капитулируют перед такого рода затруднениями, соглашаясь с тем, чтобы предоставить массы воздействию поп-культуры, то Плутарх такой капитуляции не приемлет. Он даже готов применить определенную степень принуждения, лишь бы обратить граждан к возвышенному. В трактате **«Наставления о государственных делах»** по этому поводу сказано: «Пословица говорит, что волка за уши не удержишь, но граждан и государство только за уши и следует вести, не подражая тем, кто, по невежеству и неспособности в искусстве

<sup>30</sup> *Plutarque*. De la musique. Paris, 1900. P. 99–104.

<sup>31</sup> *Ibid.* P. 129.

<sup>32</sup> *Ibid.* P. 159.

слова, прибегает к приемам пошлым и низменным, обращается вместо слуха к утробам и кошелькам, задавая пиршества и устраивая раздачи, и увлекает или, лучше сказать, совращает народ всеми этими пиррихическими плясками и гладиаторскими играми. По-настоящему увлечь народ можно только словом, а все эти способы укрощения черни уж очень похожи на хитрости при охоте на бессловесных зверей»<sup>33</sup>. Не слишком ли много тоталитаризма в этих мыслях? Полагаем, что нет. Кажется, современному государству можно бы было тоже слегка «тянуть народ за уши». Если расширить школьную и вузовскую программы именно в части литературы, музыки, живописи, если предоставить больше эфирного времени академическому искусству, как это было в советские годы, то против такого легкого принуждения культурные граждане не возражали бы, протесты некультурных граждан не взорвали бы государства, а политический результат был бы положительным. Властители должны понимать, что бульварный детектив народ прочтет и без участия государства. Музыку «поющих трусов» тоже послушает сам. А читать Толстого и слушать Шостаковича на первых порах надо принуждать. Мягко. Но постоянно и терпеливо.

Вдобавок, государство могло бы задействовать и экономические регуляторы. Совет Плутарха в этом плане остается актуальным при всей его простоте: «Позволяй себе издержки только на зрелища пристойные и целомудренные, имеющие в предмете либо некую благородную и полезную цель, либо по крайней мере невинное удовольствие без вреда и бесчинства»<sup>34</sup>.

<sup>33</sup> *Плутарх*. Наставления о государственных делах: [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/History/Plutarh/nastavl.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/History/Plutarh/nastavl.php).

<sup>34</sup> *Ibid.*

## Прокл

Среди представителей неоплатонизма весьма интересен Прокл. Работы философа, посвященные вопросам политической роли искусства, недоступны в русском переводе, как и в переводах на другие языки, которыми мы владеем. Поэтому нам остается довериться авторитетному мнению А. Ф. Лосева, который как раз имел возможность ознакомиться с первоисточниками на языке оригинала. Первая важная для нас работа Прокла – «**Комментарии на «Государство» Платона**».

Пересказ интересующих нас аспектов этого сочинения А. Ф. Лосевым сводится к следующему:

Прежде всего, Прокл разъясняет некоторые положения политической философии Платона, которые могут вызвать затруднения у читателя. «По поводу общего значения поэзии Прокл сначала формулирует 10 разных вопросов (из которых темы нашего исследования напрямую касается лишь часть), а потом на них подробно отвечает.

Во-первых, если при удалении поэта из идеального государства употребляются благовония, что бывает только в религиозных ритуалах, и на самого изгоняемого поэта возлагается венок, тоже подобно священным статуям, то спрашивается, почему в таком случае поэт изгоняется из идеального государства, хотя в то же время ему оказывают божеские почести?

Во-вторых, почему из идеального государства Платон изгоняет трагедию и комедию, которые призваны к тому, чтобы очищать страсти, и которые, хотя и не буквально, но очень важны для устройства человеческой жизни?...

В-пятых, как же нужно понимать самый термин *mousice*, если «музыка у Платона то признается, то не признается»?

В-шестых, если у Платона придается большое значение гармониям и ритмам для воспитания, то необходимо о них сказать гораздо подробнее, чем мы находим у Платона...»<sup>35</sup>.

«Ответ на первый вопрос очень прост. Платон, конечно, имеет полное право изгонять плохих поэтов из своего государства. Плохие поэты пытаются подражать действительности, но часто подражают без всякого подлинного ей уподобления. Героев изображают наподобие простых людей, наделяя их обычными человеческими слабостями и забывая, что герои – это потомки богов. Самим же богам поэты часто приписывают тоже обычные людские слабости и пороки. Такому подражанию без подобия, конечно, нет места в идеальном государстве.

Но если поэты при изображении жизни избегают беспринципной пестроты, а богов изображают в их божественном достоинстве, то таких поэтов, конечно, нужно окружать благовониями и на их головы торжественно возлагать венки. И если Платон одновременно и почитает поэтов и их изгоняет, то иначе не может и быть. Нужно только признать за Платоном не просто теоретика государства, но и глубочайшего почитателя высокой поэзии. Для него важно не просто подражание, но подражание с уподоблением подражаемому, а уподобление должно быть не таким пестрым, каковым является беспринципная действительность, но обладать простотой, существенной для высшей и достойной действительности. Это не есть отрицание поэзии, а, наоборот, возведение ее на очень высокую ступень человеческой жизни»<sup>36</sup>.

«Вопрос об изгнании трагических и комических поэтов из идеального государства решается Платоном

<sup>35</sup> Лосев А. Ф. История античной эстетики. Последние века. М., 2000. Кн. II. С. 304–305.

<sup>36</sup> Лосев А. Ф. История античной эстетики... М., 2000. Кн. II. С. 305–306.

(думает Прокл) на основании общего учения о правильном подражании. Если трагические и комические поэты возбуждают у своих читателей и зрителей аффекты, связанные с восприятием беспринципно пестрой жизни, то, конечно, таким поэтам не место в идеальном государстве. Трагические и комические аффекты, все эти слезы и смех, поскольку они обыкновенно даются в безмерной и глобальной форме, несут с собой для юношества только развращение души и разрушают всякую добродетель. Но трагедия и комедия должны порождать не просто хаотические аффекты и создавать у читателей и зрителей не просто удовольствие от пестроты жизни, но им свойственно также и очищение этих аффектов, если вместо пестроты человеческих страстей будет изображаться простота божественного единства. Во всем этом Платон совершенно прав»<sup>37</sup>.

Прокл, впрочем, не только разъясняет мысли Платона, но и развивает их, внося собственные предложения. «Другая существенная сторона искусства, а именно сторона гармонически-ритмическая, трактуется Проклом тоже в связи с основной направленностью проповедуемого им подражания, то есть в связи с политикой идеального государства. Здесь выставляется тезис: всякий политик если он рассуждает об искусстве, должен иметь художественное образование; и всякий деятель искусства, если он выставляет те или иные художественные требования, должен быть одновременно и профессиональным политиком... В рассуждении Прокла для нас важны два принципа. Один говорит о том, что для красоты поэзии вообще необходимо соблюдение разумной структуры. И второй принцип заключается в том, что гармония и ритм относятся к

<sup>37</sup> Лосев А. Ф. История античной эстетики... Кн. II. С. 306.

иррациональной стороне искусства. Политик должен во всем этом разбираться, чтобы устанавливать свои законы о функционировании искусства в государстве как в некоей целостной области»<sup>38</sup>. Здесь мы видим логическое завершение того, что было заложено Платоном. Но, если платоновское сближение политики и искусства в практическом аспекте означало разрушительные последствия для художественного творчества, то Прокл возвышает сферу искусства и ставит ее на один уровень с политикой. Если Платон просто трактует политическое искусство с эстетической точки зрения, а любому искусству приписывает власть и силу, то Прокл предполагает абсолютное пересечение этих сфер. Платон, как мы помним, ограничивался тем, что требовал от политика знания основ поэтико-музыкального искусства. Прокл же требует от него основательного художественного образования. А требование того, чтобы деятель искусства был профессиональным политиком, доводит логику платоновского отношения к вопросу о взаимодействии искусства и политики до позитивного завершения. Фактически в творчестве Прокла на более высоком теоретическом уровне происходит возврат к той гомогенности восприятия общественной сферы бытия, которая была свойственна древнегреческому мышлению изначально. Разница между политиком и деятелем искусства если не стирается у него вовсе, то представляется функциональной, но не сущностной. Оба они заняты одним и тем же: направлением политического сообщества к подражанию идеальному.

Последнее предположение тем более верно, что, согласно Проклу, «поэт только тем и отличается от законодателя, что он изображает реальные примеры добродетели, а последний издает для нее общие зако-

<sup>38</sup> Лосев А. Ф. История античной эстетики... Кн. II. С. 307.

ны»<sup>39</sup>. Разница, таким образом, в методе действия, а не в его цели. Искусство это, стало быть, сама политика, осуществляемая иным способом.

При таком образе мышления Прокл, очевидно, должен был еще в большей степени, чем Платон, политизировать эстетические категории. И это действительно так. По мнению Прокла, «в правильном государстве они (гармония и ритм. – *Авт.*) возводят «к истине» и от чувственного мира возводят в мир умопостигаемый»<sup>40</sup>. Стало быть, искусство имеет в изображении Прокла еще большее политическое значение, чем это может показаться на первый взгляд. По Платону, как известно, проникновение из чувственного мира в мир умопостигаемый провозглашается прерогативой философов, а толпе «не присуще быть философом». У Прокла же именно искусство есть тот элемент политической сферы, который позволяет основной массе граждан если не «стать философом», то хоть в какой-то степени сделаться причастными к умопостигаемому миру, а следовательно – и к высшим основаниям политики. А это означает, что благодаря искусству все население имеет возможность созерцать ту абсолютную модель, в соответствии с которой строится правильное государство. А это в свою очередь мы можем воспринимать как форму интеллектуальной демократизации платоновского аристократического идеала.

Такое понимание политической роли искусства не означает, конечно, предоставления его деятелям полной свободы творчества, но в такой системе координат мелочная цензура сменяется требованиями, относящимися, в основном, к объекту художественного отражения. «В этической... области объектом художественного творчества

<sup>39</sup> Лосев А. Ф. История античной эстетики... Кн. II. С. 308.

<sup>40</sup> Там же. С. 308.

должно быть то, что достойно красоты и добра, то есть закон, право, почитание родителей детьми или передача власти родителями детям»<sup>41</sup>. То есть и в области своей тематики искусство предельно политично.

Требования касаются и самой цели творчества. «Он (политик. – *Авт.*), как это очевидно, должен требовать создания не таких художественных произведений, которые имеют целью наслаждение, но таких, которые помогают правильно и добродетельно жить»<sup>42</sup>. Вроде бы это требование существенно не отличается от того, что предполагал Платон. Но в контексте предыдущих рассуждений Прокла оно приобретает новый смысл. Если деятель искусства должен быть политиком и если, с точки зрения цели, между политиком и поэтом нет различия, то в большинстве случаев речь должна идти уже не о внешней цензуре со стороны тоталитарного государства, а о внутренней самоцензуре деятелей искусства, которые, будучи одновременно политиками, сами понимают, что и почему от них требуется.

Не менее важное значение для нас имеет и прокловский «**Комментарий к Алкивиаду I**». Именно в «Алкивиаде I» Платон осуществил приложение эстетической категории прекрасного к понятию справедливости, имевшему для древних греков принципиальное этическое, политическое и правовое значение.

По мнению Прокла, «справедливое есть одновременно красота, но не все прекрасное справедливо; и причина красоты подчинена благу, а всякая красота есть благо, но источник всех благ превосходит своей простотой любую красоту. Также и справедливость есть нечто благое, будучи соединена с благом через посредство

<sup>41</sup> Лосев А. Ф. История античной эстетики... Кн. II. С. 311.

<sup>42</sup> Там же. С. 312.

красоты; однако благо само по себе запредельно как красоте, так и справедливости»<sup>43</sup>. То есть получается, что именно эстетическое значение справедливости делает ее причастной благу, без чего (в системе координат платонизма) справедливость, конечно, не могла бы иметь равным счетом никакой политической ценности, поскольку сама ценность правильного государства для платоников определяется его причастностью благу.

Любопытно и обратное соотношение. Справедливость не только делается причастной благу посредством красоты, но и должна рассматриваться как причина красоты сама по себе. Прокл пишет: «Справедливость именно и есть то, что воздает должное каждой части души, являясь для каждой причиной соответствия своему назначению и достоинству, храня тем самым весь порядок и оставаясь в себе соразмерностью, как то и подобает ее природе, которая, помимо упорядочения частей, не производит ничего своего. Но в свою очередь порядок, соразмерность и соответствие природе прекрасны. Справедливость оказывается, таким образом, причиной красоты и прекрасным»...

Такое диалектическое понимание справедливости приводит Прокла к выводам, которые уже ближе к правовой философии Аристотеля, чем к учению Платона. «Прокл входит также в рассмотрение эстетической структуры справедливости. Таких структур он мыслит две. Одна – «арифметическая», основанная на равенстве разных проявлений справедливости. Другая – «геометрическая», основанная на равенстве соотношений между разными проявлениями справедливости»<sup>44</sup>. Так что значение творчества Прокла и в этом вопросе велико. Если у Аристотеля эстетический смысл право-

<sup>43</sup> Лосев А. Ф. История античной эстетики... Кн. II. С. 365.

<sup>44</sup> Там же. С. 367.

вой структуры подразумевался, то у Прокла он прямо провозглашается. Таким образом, мы можем сделать вывод, что та линия античной мысли, которая была направлена на признание важности роли искусства для политико-правовой среды, находит в творчестве Прокла свое завершение, даже апофеоз. Прокл доводит художественную и политико-правовую сферы до полного сближения и в теории, и в практических выводах.

### Гораций

Определенный интерес представляют мысли и исторические свидетельства, содержащиеся в трактате «**О поэтическом искусстве**» знаменитого поэта и теоретика искусства Горация. Интересно, что Гораций, рассуждая о происхождении человеческого общества, государства и правовых установлений, тесно связывал эти явления с искусством, приписывая первоначальные нравственные и правовые установления Орфею. Гораций писал: «Люди жили в лесах. Орфей, жрец и истолкователь богов, научил их уважать человеческую кровь и воздерживаться от пищи, недостойной человека: это имеется в виду, когда говорят, что он приручал свирепых львов и тигров. Говорят также, что Амфион, основавший Фивы, притягивал камни звуками своей лиры и помещал их туда, куда хотел. Первоначально Поэзия была единственным проводником мудрости. Это она отделила общее благо от частного интереса, священное от обыденного; она положила конец разбойничьим нравам, установила брачные узы, возвела города и вырезала законы в дереве»<sup>45</sup>. Таким образом, Гораций приписывает установление политической гармонии

<sup>45</sup> Horace. L'Art poétique: [http://fr.wikisource.org/wiki/Art\\_po%C3%A9tique\\_\(Horace,\\_Batteux\)](http://fr.wikisource.org/wiki/Art_po%C3%A9tique_(Horace,_Batteux)).

тем же людям, с которыми мифологическая традиция связывала первоначальные установления поэтико-музыкального искусства. А поэзии такая теория придает принципиальное, даже конституирующее политическое и правовое значение.

Любопытно, что идея конституирующей роли искусства не останется достоянием исключительно древней мысли. Сходные идеи гораздо позже будет высказывать великий немецкий композитор и мыслитель Рихард Вагнер. В его политической теории общественная природа человека будет пониматься, как способность к совершению коллективных эстетических действий. Искусство в этой теории лежит в основе первоначальной формы человеческого объединения. Именно в рамках искусства происходят осознание национального единства и его первичное закрепление. Только позже на смену эстетическому объединению происходит политическое объединение. Возникающее в результате государство, после выполнения предназначенных ему задач, становится помехой на пути развития человечества и должно быть заменено новыми формами общественной организации, в основе которых лежит, опять же, политическое начало и прообразом которых служат творческие объединения<sup>46</sup>.

Связь политико-правового и художественного начал у Горация проявляется и в том, что он признает зависимость состояния искусства от политического и нравственного состояния общества. Точка зрения Горация по этому вопросу была, очевидно, пессимистической. В обществе он наблюдал упадок нравов, а в искусстве – соответствующий ему упадок художествен-

<sup>46</sup> С подробностями, касающимися этой теории великого немца, можно познакомиться в работе: *Кравцов Н. А. Апология Вагнера. Ростов н/Д, 2007.*

ного вкуса. Развитие общества пошло по порочному пути. Вместо того чтобы правильно направлять образ жизни людей, общество стало потакать их капризам. Подобно этому и искусство, первоначальной функцией которого было управлять людьми, устанавливать и поддерживать гармонию их отношений, из госпожи сделалось служанкой, удовлетворяющей прихоти народа и угождающей ему. В связи с этим он писал: «Раньше флейта не была такой удлиненной, как теперь... и не походила на военную трубу. Нежная и простая, она имела совсем немного отверстий, столько, сколько было нужно для сопровождения хора и для того, чтобы было слышно в небольшом пространстве – там, где собирались немногочисленные люди – мудрые и скромные. Но когда этот народ победами расширил область своего обитания, когда расширившиеся стены увеличили город и когда они приучились в течение дня пить чистое вино во имя бога удовольствий, понадобилось, чтобы ритмы и песни стали ритмичней и громче; ведь какой ждать утонченности от селянина, который, отвлекаясь от работы, приходит пообщаться с городскими жителями – человек грубый и невежественный с людьми вежливыми и образованными? Тогда понадобилось, чтобы движения стали более выраженными, а искусство более чувственным. Театральный актер нацепил длинное платье, цитра добавила к своим струнам более высокие струны...»<sup>47</sup>.

В итоге искусство свелось к поощрению самых низменных инстинктов публики. «Пошли еще дальше. Трагический поэт, когда-то получивший в награду козла, показал голых сатиров и пытался рассмешить, сохраняя при этом серьезность жанра, потому что надобно было

<sup>47</sup> *Horace. L'Art poetique: [http://fr.wikisource.org/wiki/Art\\_po%C3%A9tique\\_\(Horace,\\_Batteux\)](http://fr.wikisource.org/wiki/Art_po%C3%A9tique_(Horace,_Batteux)).*

удерживать обаянием новизны зрителя, вернувшегося с жертвоприношений, упившегося вином по самую глотку и не способного держать себя в руках...»<sup>48</sup>. Мысли древнеримского автора, увязывавшего состояние искусства и состояние общества, возможно, имеют особенную ценность теперь, когда нравственный и политический упадок в большинстве государств приводит к обесцениванию искусства, тоже становящегося только формой удовлетворения низменных инстинктов эстетически неразвитых масс.

### Христианская мысль о политической роли искусства

Что до тенденции негативного отношения к политической роли искусства, то идеи, высказанные по этому поводу в рамках языческой философии, не имели глубокого продолжения. Но знамя, выпавшее из рук языческих критиков искусства, подхватили представители ранней христианской мысли. Они подошли к отрицанию положительной роли искусства с другой стороны, чем школы эпикурейцев, киников и скептиков. Но их критика искусства имела не менее, а то и более принципиальный характер. Особенно враждебным было их отношение к театральным и цирковым представлениям. Для адекватного понимания этой враждебности следует иметь в виду многие факторы, полный анализ которых выходит за рамки нашего исследования. Среди этих факторов – и строгий ригоризм большинства раннехристианских общин, и ожидание скорого конца света. Следует также помнить о том, что ненависть к театру связана с тем, что мимы высмеивали христиан в ходе своих представлений. И, естественно, с казнями христиан в цирках.

<sup>48</sup> Horace. L'Art poetique: [http://fr.wikisource.org/wiki/Art\\_po%C3%A9tique\\_\(Horace,\\_Batteux\)](http://fr.wikisource.org/wiki/Art_po%C3%A9tique_(Horace,_Batteux)).

Первым из крупных авторов эпохи раннего христианства, чьи мысли по этому поводу имеют определенную ценность, был, конечно, **Тертуллиан**. Его мысли по поводу искусства главным образом сконцентрированы на осуждении театра. При знакомстве с текстами Тертуллиана создается первое впечатление, что его отвращает от театра не столько развлекательное начало, сколько языческое происхождение и тесная его связь с языческой мифологией и обрядностью<sup>49</sup>.

Но это не более чем видимость. Театральные зрелища Тертуллиан порицает и по самому их существу. Этот вопрос он рассматривает в связи с возможной констатацией оппонентами того факта, что в Священном Писании нет положений, которые запрещали бы театральные представления. По мнению апологета, следует вести речь о косвенном запрете. Он пишет: «Разве зрелища эти не подпадают под общий для христиан запрет избегать мирских соблазнов? Подобно похоти к богатствам, почестям, обжорству и удовлетворению плоти бывает похоть к удовольствиям и увеселениям, к которым нельзя не отнести и зрелищ. Я полагаю, что упомянутые в Писании соблазны содержат в себе, как свою разновидность, удовольствия, а в общее понятие удовольствия входят, как частный их вид, зрелища»<sup>50</sup>.

Далее Тертуллиан прибегает к негативной мифологизации самого процесса возникновения театрального искусства: «Мне следовало бы сказать, что происхождение театра гораздо древнее. Сами демоны, предвидя, что удовольствие от зрелищ приведет к идолопоклонству, внушили людям мысль изобрести театральные представления. Ведь то, что должно было

<sup>49</sup> Тертуллиан Квинт Септимий Флорент. О зрелищах: [http://royallib.ru/book/tertullian\\_kvint/o\\_zrelishchah.html](http://royallib.ru/book/tertullian_kvint/o_zrelishchah.html).

<sup>50</sup> Там же.

обратиться к их славе, не могло быть внушено никем, кроме демонов, и для распространения в мире этой пагубы они должны были использовать людей, в обоготворении которых находили свою выгоду»<sup>51</sup>.

Наконец, по мнению Тертуллиана, присутствие на театральных и цирковых представлениях отвлекает христиан от подлинных ценностей. Он пишет: «Когда голосит трагический актер, невозможно припомнить восклицания пророка; невозможно в памяти воскресить псалом, слушая изнеженные рулады флейты; глядя на кулачных бойцов, христианин не может утверждать, что нельзя отвечать ударом на удар. Не сможет он учить милосердию, если с удовольствием смотрит на разъяренных медведей и панцири ретиариев. Да избавит Бог служителей своих от желанья участвовать в столь гибельных увеселениях!»<sup>52</sup>.

Архиепископ Кесарии Каппадокийской **Василий Великий** упоминает о деятелях искусства в контексте, сходном с тем, который имел место в древнеиндийских источниках: в рассуждениях о пьянстве и разгульном образе жизни. В одной из важнейших своих работ, в «**Толковании на Пророка Исаяю**», он приводит яркий образ: «Молодые гуслисты, на беду встретившиеся опьяневшим глазам, играющие на свирелях и певницах, торгующие своею красотою, лики поющих и согласное пение людей порочных, погружая тела в негу и расстраивая души, общим благозвучием возбуждают опьяневших ко всякой срамной и беззаконной забаве». Далее он грозит пьяницам и музыкантам адом, где «вместо играющих на свирелях – стенание»<sup>53</sup>.

<sup>51</sup> Тертуллиан Квинт Септимий Флорент. О зрелищах: [http://royallib.ru/book/tertullian\\_kvint/o\\_zrelischchah.html](http://royallib.ru/book/tertullian_kvint/o_zrelischchah.html).

<sup>52</sup> Там же.

<sup>53</sup> *Василий Великий*. Толкование на Пророка Исаяю // Творения иже во святых отца нашего Василия Великого, архиепископа Кесарии Каппадокийския. М., 1891. Ч. 2. С. 169.

В соответствии с античной традицией, которая в данном случае прекрасно сочетается с раннехристианскими воззрениями, Василий отождествляет женщин-музыкантш с блудницами. «Жалкое зрелище для очей целомудренных – женщина не за ткацким станком, но с лирой в руках, не собственным своим мужем знаемая, но видимая посторонними, сделавшаяся общим достоянием, покаящая не псалом исповедания, но любодейные песни, не Богу молящаяся, но поспешающая в геенну, не в церковь Божию стремящаяся, но вместе с собою исторгающая из нее других!» – с негодованием восклицает святой<sup>54</sup>.

Сходными были мысли крупнейшего идеолога христианства **Аврелия Августина**. В своем знаменитом трактате «**О Граде Божием**» философ, как известно, подвергает аргументированной критике ценности языческой культуры. В области искусства его главной мишенью делается, опять же, театр.

Известно, что одной из особенностей аргументации Августина было обращение к авторитету крупных политических деятелей и мыслителей языческой эпохи для разрушения языческих же ценностей. К тому же методу он прибегает и для критики театра. Августин напоминает о Сципионе, что он «удержал сенат, когда тот хотел построить театральный партер, и своей строгой речью убедил не позволять греческой роскоши проникать в мужественные нравы отечества и не сочувствовать чужеземной распущенности, которая привела бы к расслаблению и упадку доблести римской. Авторитет его был настолько велик, что сенат, воодушевленный его словами, воспретил с тех пор даже ставить скамьи, которыми граждане начали было пользоваться в театре, внося их на время представлений. С каким бы усердием изгнал он из Рима

<sup>54</sup> *Василий Великий*. Толкование на Пророка Исаяю... С. 171.



и «самые театральные зрелища, если бы осмелился воспротивиться тем, кого считал богами!»<sup>55</sup>.

Одной только ссылкой на исторический пример Августин, естественно, не ограничивается. Он рассуждает о разрушительной для нравственности общественной роли театра. По его мнению, эта «зараза» «ослепила бедные души таким мраком, довела их до такого безобразия, что... в то время, как Рим был опустошен, те, которыми она овладела и которые, бежав из него, успели достигнуть Карфагена, ежедневно в театрах иступленно соперничали друг с другом в качестве комедиантов»<sup>56</sup>.

Более мягкую, и, мы бы сказали, взвешенную позицию по отношению к политической роли искусства занял **Северин Боэций**, в философском творчестве которого, как известно, не наблюдалось решительного разрыва с традициями языческой философии.

Из всех сочинений Боэция наибольшее значение в этом плане имеет его трактат «**О музыкальном установлении**». Это сочинение является, в основном, музыковедческим. В этом качестве оно ценно для современных исследователей, как один из главных источников наших знаний о музыкальной теории античности. Трактат имеет и историческую ценность. Хотя бы потому, что именно в нем был сохранен для нас текст спартанского декрета о наказании Тимофея. Но в трактате есть и рассуждения, имеющие отношение к вопросу о политическом значении музыкального искусства.

В последнем вопросе Боэций, сторонник теории музыкального этоса, в основном солидаризируется с Платоном. Он пишет: «Народ наслаждается песнями соответственно его нравам. Ведь не может быть так,

<sup>55</sup> Блаженный Августин. О граде Божиим. СПб., 1998. Т.1. С. 48.

<sup>56</sup> Там же. С. 49.

чтобы распутные народы любили и приобщались к строгим песням, а строгие народы – к распутным... Поэтому Платон считает, что больше всего нужно заботиться о том, чтобы в нравственно хорошей музыке ничего не изменилось. Он также утверждает, что никакое падение нравов в государстве не сравнится с постепенным извращением скромной и благопристойной музыки»<sup>57</sup>.

Для иллюстрации такого подхода он приводит исторические сведения: «Те, которые более грубы, например, геты, – развлекаются более бесстыдными песнями, а кроткие – более скромными. Хотя в наше время этого почти нет, так как племя людей стало бесстыдным и распутным, то все оно приобщается к сценическим и театральным песням. Пока обходились простыми инструментами, музыка была скромной и благопристойной. Когда же она исполняется по-всякому и беспорядочно, то теряет меру строгости и добродетели и, полностью низвергаясь в безнравственность, крайне мало сохраняет свой древний вид... Поэтому Платон считает, что наилучшая защита для государства – это нравственная и скромная музыка...»<sup>58</sup>. В этом высказывании виден такий христианин первых веков. Следует обратить внимание на то, что основным симптомом художественной и нравственной деградации человечества он считает именно интерес к «сценическим и театральным песням».

Будучи сторонником платоновской теории о необходимости поддержания искусства на должном нравственном уровне, он также выступает сторонником государственного установления нормативов в области искусства и наказания нарушителей этих требований. В связи с этим он откровенно поддерживает декрет спартанцев

<sup>57</sup> Боэций. О музыкальном установлении // Герцман В. Е. Музыкальная боэциана. СПб., 1995. С. 300.

<sup>58</sup> Там же. С. 300–301.

против Тимофея Милетского: «Спартанцы были разгневаны на Тимофея Милетского, потому что, сочиняя сложную музыку, он вредил душам юношей, которых получил для обучения, чем воспрепятствовал бы их приобщению к умеренности, добродетели, и потому что энгармонию, которая вводила бы в благопристойность, он преобразовал в более чувственный хроматический род. Значит, у них было такое уважение к музыке, что они считали ее способной даже оберегать души»<sup>59</sup>.

Определенный интерес представляет предложенная Боэцием градация деятелей музыкального искусства по степени их достоинства. В соответствии с этой градацией, «тот... у которого все возложено на инструменты, и тот, кто растрчивает на это весь труд, подобно кифародам и тем, кто занимается исполнением на органе и других музыкальных инструментах, – отдален от понимания музыкальной науки, потому, что... они прислуживают, так как они ничего не дают разуму и не причастны ко всему созерцательному. Второй тип авторов, создающих музыку, – те, кто создают песнь посредством вдохновения, более естественным путем, нежели рассуждением и разумом. И потому такой род людей также отдален от музыкальной науки. Третий тип – те, кто предпринимают опыт суждения, способный определить ритмы, мелодии и вообще все песнопение»<sup>60</sup>. Здесь мы видим, что Боэций солидаризируется с традиционным античным подходом, согласно которому исполнители-ремесленники рассматриваются как низший разряд деятелей искусства, сочинители – как средний, а теоретики – как высший.

Позиция, занятая по отношению к политической роли искусства ранними авторитетами христианской

<sup>59</sup> *Боэций. О музыкальном установлении // Герцман В. Е. Музыкальная боэциана... С. 301–302.*

<sup>60</sup> Там же. С. 329–330.

философии, имела важное историческое значение. Когда христианская церковь заняла в Риме господствующее положение, практика начала осуществляться в соответствии с этими теоретическими положениями. Не меньшее влияние эти идеи оказали и на практику государственно-правового и церковного регулирования искусства в эпоху Средневековья.

Рассмотрение подходов к соотношению государства, права и искусства, предложенных римскими и эллинистическими мыслителями, приводит нас к следующим выводам:

1. Политическая мысль Древнего Рима развивалась в рамках двух традиций: языческой и христианской. Первая, вторичная по отношению к древнегреческой, в целом, разделяла теории положительного политического значения искусства. Вторая – отрицала его нравственную и политическую ценность.
2. Цицерон, вслед за Аристотелем, развивал философские аналогии между политической и музыкальной гармониями. Его трактовка вопроса отождествляла музыкальную гармонию с гармонией различных словесий, что органично сочеталось у него с концепцией смешанной формы государства, заимствованной у Полибия. Цицерон разделял концепцию взаимозависимости качества искусства и качества государства и, как следствие, считал желательным воспитание граждан с помощью правильных образцов искусства. При принципиальном признании политической роли искусства, Цицерон, вместе с тем, в соответствии с древнеримской традицией, негативно относился к жанру комедии. Он предлагал использовать театр исключительно как площадку для музыкального исполнительства, одобряя при этом установление нормативов в области музыкального искусства и наказание их нарушителей по спартанскому образцу.

3. Среди древнеримских авторов наиболее четко излагал концепцию политического воспитания граждан с помощью искусства Квинтиллиан. Разделяя учение о музыкальном этосе, он, прежде всего, рассчитывал на положительное воздействие на граждан музыкального искусства, отдавая предпочтение струнным инструментам перед духовыми. Но при этом он придавал политическое значение и прочим жанрам искусства, одновременно требуя контроля над содержанием произведений искусства.
4. Заметным был вклад в развитие идей о взаимодействии политики, права и искусства со стороны неопифагорейцев эпохи эллинизма. Теслефф, на основе учения о всеобщей гармонии, развивал платоновское отождествление политической деятельности и художественного творчества. Аналогичных взглядов придерживался Диотоген, который одновременно анализировал с эстетической точки зрения сферу справедливости и права. Сходные мысли высказывали также Эккел, Гипподам, Аресас, Калликратид и Залевк.
5. Оригинальным представителем неопифагорейства был Аполлоний Тианский. Мыслитель признавал неодинаковую политическую ценность различных образцов искусства, отдавая предпочтение спартанской традиции. Аполлоний признавал воспитательное значение басен и музыкального исполнительства. Он также критиковал деятельность Нерона с его практикой политического эстетизма. Точку зрения А. Ф. Лосева о том, что Аполлоний якобы вообще отрицал ценность искусства, следует считать ошибочной, поскольку она не подтверждается анализом первоисточников.
6. Проблема политико-правового значения искусства занимала важное место в творчестве Плутарха. Он

- объявлял эстетически трактуемую гармонию важнейшим принципом государственной организации. Трактую государство как подобие настраиваемого музыкального инструмента, он фактически придавал объективным закономерностям музыкальной гармонии значение естественного права и, в соответствии с этим фактически отождествлял политическую деятельность с художественным творчеством. Такой подход можно считать единственным корректным образцом античного прообраза учений о «правовом государстве». Плутарх, будучи не только историком и философом, но также и музыковедом, признавал принципиальное значение музыки в деле политического воспитания граждан. Для последнего он считал важным ориентацию на старинные образцы искусства. Он также считал возможным применение к гражданам определенной степени принуждения для их обращения к благородным образцам искусства. Он также выступил с идеей экономической поддержки нравственно значимого художественного творчества.
7. Чрезвычайно интересными были идеи взаимодействия искусства, государства и права, высказанные неоплатоником Проклом. Он поддерживал призывы Платона к установлению цензуры в области искусства. Сам он довел до логического предела платоновское отождествление политической и творческой деятельности, требуя основательного художественного образования для политиков и политического образования для деятелей искусства. В этом проявляется античная тенденция к рассмотрению искусства в качестве особой формы осуществления политики. Признавая, что посредством искусства граждане могут стать причастными к умопостигаемому миру и, тем самым, уподобиться философам,

Прокл демократизировал платоновский политический аристократизм. Эта демократизация проявилась, в том числе, в смене платоновского требования внешней цензуры искусства на требование его внутренней цензуры. Рассматривая справедливость как одновременно и результат, и причину прекрасного, Прокл еще более принципиально, чем Аристотель, провозглашал эстетическую ценность правовой структуры.

8. Древнеримский поэт и мыслитель Гораций связывал с искусством и его деятелями сам факт возникновения государства и первичных политико-правовых установлений. Иными словами, он придавал искусству конституирующее политико-правовое значение. В соответствии с этим он ставил деградацию общества и государства в прямую зависимость от деградации искусства.
9. Христианское направление римской политико-правовой мысли отрицает положительное политическое значение искусства. Главной мишенью критики христианских мыслителей был театр, роль которого в обществе рассматривалась как крайне разрушительная. Исключением из общей тенденции было творчество Бозция. Разделяя учение о музыкальном этосе, он требовал ориентироваться на нравственно полезные образцы искусства в процессе воспитания граждан. При этом он симпатизировал спартанской практике и платоновской теории цензуры в области искусства. Христианская мысль первых веков ляжет в основу политической практики государств Средневековья в отношении деятелей искусства.

## 2. Практика взаимодействия государства, права и искусства в Древнем Риме и эллинистических государствах



---

## Этруски

Широко известен тот факт, что древнеримская культура во многом была культурой заимствований. Роль культурного влияния на Рим Древней Греции хорошо изучена. Меньше говорится о другом источнике такого влияния. Речь идет о народе этрусков, чья цивилизация была практически уничтожена римлянами, но чье влияние на завоевателей было весьма значительным. Этруское искусство оказало влияние на формирование искусства Рима, но было поглощено последним в ходе завоевания. Поскольку контакты римлян с этрусками в определенное время носили более тесный характер, чем контакты с греками, есть смысл предположить, что политический статус искусства у этрусков и в архаическом Риме был схожим. Некоторые значимые для нас сведения об искусстве у этрусков мы почерпнули в работе отечественного искусствоведа Г. Соколова «Искусство этрусков».

По мнению исследователя, «для этрусков не характерны монументальные и гражданские памятники, подобные водружавшимся на площадях и улицах древнегреческих городов»<sup>61</sup>. Эта информация свидетель-

---

<sup>61</sup> Соколов Г. Искусство этрусков: <http://ancientrome.ru/publik/art/sokolov/s01s.htm>.

ствуует о небольшой развитости градостроительства и, конечно, о невысокой степени его государственного регулирования. Также можно предположить, что в подобных условиях общественное значение архитекторов было меньшим, чем в Греции и в высший период развития римской архитектуры.

Это же обстоятельство позволило Г. Соколову предположить, что «работа скульптора в Этрурии вряд ли высоко оценивалась и была так же почетна, как в Древней Греции. Во всяком случае, имена мастеров почти не дошли до наших дней, известно лишь имя жившего в конце VI – начале V века до н.э. Вулки, упомянутое римским ученым и писателем Плинием»<sup>62</sup>. Незрелость монументального городского строительства действительно позволяет предположить, что общественный статус этрусских скульпторов был невысок. Но вот сравнение, приводимое Г. Соколовым, мы считаем не вполне корректным. В предыдущей части нашей работы мы уже много говорили о том, что и в Греции, несмотря на восхищение произведениями знаменитых скульпторов, говорить о том, что их работа была почетна, невозможно.

Если низкий общественный статус скульпторов в Греции был связан с тем, что их работа была крайне тяжела физически и осуществлялась почти исключительно по заказу и за денежное вознаграждение, т. е., возможно, как никакая другая художественная работа, носила в себе все внешние признаки ремесленничества, то у этрусов статус скульпторов, возможно, определялся тем, что общество почти совсем не предоставляло им свободы художественного самовыражения. Дело в том, что, как представляется, этрусская скульптура – яв-

<sup>62</sup> Соколов Г. Искусство этрусов...

ление скорее культового порядка. Г. Соколов пишет об этом: «Изображение человеческой фигуры у этрусов возникло прежде всего в погребальной скульптуре, где было необходимо воспроизведение лица и тела. Зато почти неизвестны в их искусстве статуи общественного назначения, светского характера, типа афинских Тираноубийц, созданных также в VI в. до н. э. Жесткие рамки культа сковывали при изображении человека этрусских ваятелей, накладывали особенный отпечаток на их образы, воздействовали на характер композиций, сдерживали новаторские устремления, проявлявшиеся у греков с большей свободой»<sup>63</sup>. То есть недостаток уважения к скульпторам мог определяться тем, что в глазах этрусов они были лишь «технической службой» служителей культа.

Трудно судить о состоянии и значении других искусств у цивилизации этрусов. Слишком мало еще изучена культура этого народа. Что можно предположить с высокой степенью вероятности, так это отсутствие у них театрального искусства в том виде, в каком оно существовало у греков и римлян в классический период. Отрицать же существование у них других форм такого искусства нельзя. Г. Соколов пишет, что «существование у этрусов амфитеатров в века, предшествовавшие господству римлян, не отмечено ни раскопками, ни литературными свидетельствами»<sup>64</sup>. Но отсутствие театров греко-римского типа это одно, а наличие же актеров – дело другое. Тот же факт, что актеры-этруски не просто упоминаются в источниках, а им приписывается большая роль в становлении театрального искусства Рима, игнорировать нельзя.

<sup>63</sup> Соколов Г. Искусство этрусов...

<sup>64</sup> Там же.

### Политическое значение искусства и статус его деятелей в целом

Отношение древних римлян к искусству не было столь глубоким, как у греков. Эта нация, придававшая высшее значение праву и военной доблести, воспринимала искусство, как нечто второстепенное. В той или иной степени эта формула справедлива для всех этапов римской истории. Один только факт, что основы искусства, которые в Греции были обязательным элементом образовательной программы, римским образованием почти совсем игнорировались, говорит о многом. Да и гораздо меньше в Риме примеров того, чтобы свободные и, тем более, высокопоставленные граждане занимались искусством. Во всяком случае, до эпохи Августа это действительно считалось исключением из общепринятых правил. Другое дело, что не следует преувеличивать такое положение вещей. А подобные преувеличения имеют место в романистике. «Кто не знает истории Римской империи, кто никогда не занимался сущностью римского права и значением его учреждений для частной и общественной жизни, кто не имеет представления о религиозных и культурных требованиях римского народа, тот никогда не проникнет в творческую сущность римского искусства и в лучшем случае кроме технического совершенства увидит в них лишь упадочное искажение греческой формы»<sup>65</sup>.

Несмотря на то, что процитированное выше высказывание фон Вайнберга было сделано уже давно и могло бы стать прописной истиной, искажения продолжают иметь место, в том числе и в отечественной науке. Уже упоминавшийся нами отечественный исследователь

<sup>65</sup> *Kaschnitz von Weinberg G.* Zwischen Republik und Keiserreich. Romische Kunst, II. Hamburg, 1961. Цит. по: *Лосев А. Ф.* История античной эстетики. Ранний эллинизм. М., 2000. С. 749.

В. Миронов, автор, вообще несколько склонный к преувеличениям, склонен считать, что римляне испытывали по отношению к искусству чуть ли не презрение. Например, он пишет, что в Риме «к искусству относились в высшей степени пренебрежительно. Лишь в редких случаях детей обучали искусствам (да и то в силу необходимости). Так, Фабий Пиктор отдал сына учиться живописи, поскольку его сын был немой и отец хотел как-то скрасить ему жизнь. К музыке, танцам римляне вообще относились с презрением. И даже занятия гимнастикой не приветствовались. Нагота казалась римлянам в высшей степени безнравственной, возмутительной. На палестры римляне взирали как на школы праздности и разврата, что странно для нации воинов. Сенека говорил, что занятия тут составлены из масла и грязи. Таковы были вначале римские нравы»<sup>66</sup>. В этом высказывании, как нам кажется, многое игнорируется. И увлечение римлян театральными представлениями, и значительная роль архитектуры, и многое другое. Говорить о том, что римляне относились к музыке презрительно, можно с большой осторожностью. Музыка была неотъемлемой частью любимых римлянами театральные представлений. Военная музыка была одним из элементов военного дела вообще. Если признавать тезис об абсолютном пренебрежении римлян к искусству, нам никак не объяснить творчество Горация, Вергилия и Плавта, никак не понять деятельность Августа и Мецената. Да и ссылка на мнение Сенеки, довольно позднего автора, для иллюстрации того, какими были нравы римлян «вначале», нам кажется несколько неуместной.

В качестве иллюстрации своего тезиса В. Миронов приводит гневные слова Сципиона: «Сыновей и дочерей

<sup>66</sup> *Миронов В.* Древний Рим: [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/History/mir\\_drrim/index.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/History/mir_drrim/index.php).

нашей знати обучают лживым и постыдным искусствам: они с плясунами, музыкантами и певцами ходят в школы комедиантов. Я не поверил своим глазам, но сам увидел, как в танцевальной школе 500 мальчиков и девочек, в том числе один 12-летний отрок, отплясывали такой танец, на который самый презренный раб не решился бы без стыда»<sup>67</sup>.

В такой редакции в словах Сципиона можно, конечно, увидеть презрение благородного римлянина к искусству. Но беда в том, что В. Мионов либо намеренно сократил эту цитату, либо взял ее из ненадежного источника. На самом деле эти слова Сципиона приводит Макробий, и тирада эта гораздо пространней и богаче нюансами. Ниже мы приводим свой вариант перевода полного текста: «Нынче обучаются постыдным искусствам. Якшаются с людьми дурного нрава, участвуют в играх гистрионов под звуки самбуки и псалтериона. Учат петь то, что наши предки ставили в ряд вещей непристойных для свободнорожденных детей. Благородные юноши и девушки ходят в школы танца в окружении людей дурного нрава. Когда мне донесли об этом, я поверить не мог, что благородные мужи способны обучать своих детей подобным вещам, но когда меня привели в одну из таких танцевальных школ, я и вправду увидел более пятисот свободнорожденных юношей и девушек; и среди них – к великой моей скорби за государство – мальчика лет двенадцати, еще с погремушкой в руках, сына кандидата, исполняющего такой танец с гремучими змеями, какого и юный бесстыжий раб не сплясал бы без стыда»<sup>68</sup>. Ясно,

<sup>67</sup> Цит. по: *Мионов В.* Древний Рим: [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/History/mir\\_drrim/index.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/History/mir_drrim/index.php).

<sup>68</sup> Цит. по: *Meyer Maurice.* Etudes sur le theatre latin: <http://remacle.org/bloodwolf/livres/meyer/index.htm>.

что в полном варианте усматривается совсем иной контекст рассуждений. Нам уже известно, что античность делила искусства на благородные и неблагородные. Такое деление лежит в основе любых рассуждений античных авторов о воспитательной роли искусства. Сципион осуждает не обучение искусствам вообще, а обучение постыдным искусствам. Его, разумеется, беспокоит то, что молодежь из благородных семей знает с балаганными артистишками и всякого рода сбродом. И он осуждает не то, что дети во множестве обучаются танцам, а что речь идет о бесстыдных танцах. Что до мальчика, танцевавшего танец, ужаснувший Сципиона, то здесь также следует обращать внимание на детали. Во-первых, понятно, что танец с гремучей змеей и погремушками – танец, конечно, цирковой или балаганный. Во-вторых, мальчик – сын кандидата, и ему не пристало этим заниматься. Думаю, если бы современный политик ужаснулся тому, что малолетний сын его коллеги танцует на Арбате нижний брейк, это никто бы не воспринял как осуждение искусства. Наконец, уже то, что в танцевальную школу ходят пятьсот свободнорожденных юношей и девушек, не очень-то характерно для государства, где искусство считается абсолютно презренным. Впрочем, во всем, что касается античности, есть некоторые стереотипы восприятия. Согласно этим стереотипам, греки, все без исключения, ходят с лирами в руках мимо белоснежных статуй, а римляне с квадратными подбородками маршируют под звуки труб мимо цирка, где происходит кровопролитие, или, в крайнем случае, вытянув руку вперед, произносят пафосную речь. Увы, стереотипов не избегают и ученые мужи.

На самом деле римская цивилизация, несмотря на меньшую в сравнении с Грецией утонченность, все же часть античной средиземноморской культуры.



И художественное творчество здесь также есть неотъемлемая часть политической жизни.

Регулирование государством того, что касалось искусства и его деятелей, началось сравнительно рано, еще в рамках реформ Нумы Помпилия. «Народ был разделен, по роду занятий, на флейтистов, золотых дел мастеров, плотников, красильщиков, сапожников, кожевников, медников и гончаров. Другие ремесла царь соединил вместе и образовал из них один цех. Каждый цех имел свои собрания, сходки и религиозные обряды»<sup>69</sup>. То есть изначально, как и в Греции, в Риме регулирование жизни деятелей искусства происходило в рамках регулирования жизни ремесленников. И это не римский порок, а как мы можем уже с полным правом заявлять – общеантичная специфика.

Однако создается впечатление, что универсальности этой античной тенденции многие не хотят замечать, продолжая оперировать стереотипами. Удивительно, но даже такой классик романистики, как Теодор Моммзен, допускает значительное и неосновательное преувеличение, когда говорит, что «в то время, как в Элладе изящные искусства приобрели значение драгоценнейшего и общего достояния всех эллинов, в Риме они стали делом ремесленников и несвободных людей»<sup>70</sup>. Между тем мы знаем, что и в Элладе деятели искусства были, в основном, приравнены к ремесленникам, что среди них были рабы. А в Риме, как мы увидим позже, не все деятели искусства были ремесленниками и рабами!

Если в чем-то Миронов и прав, так это в том, что он подчеркивает одну особенность римского искусства, а именно – его крайнюю политизированность, тенденцию к

<sup>69</sup> Плутарх. Ликург и Нума: <http://lib.ru/POEEAST/PLUTARH/likurg.txt>.

<sup>70</sup> Моммзен Т. История Рима. СПб., 1993. С. 30.

использованию его в качестве орудия политики. Он пишет: «Искусство и тогда не могло оставаться вне политики, активно участвуя в споре и схватках. В бурную эпоху гражданских войн оно являлось острейшим оружием в политической борьбе. П. Яль образно охарактеризовал художественную жизнь Рима как «войну картин и статуй!». Тот, кто узурпировал власть или рвался к ней, пытались поставить деятелей искусств на службу своим амбициям. В то же время за «опасные» книги и портреты и тогда иных порой преследовали и высылали. Цицерон приводит текст такого указа: «Всякий, кто, храня у себя изображения мятежника и врага отечества, тем самым чтит его, недостойн оставаться в числе граждан». Плутарх рассказывал, как юный Цезарь, заигрывавший с популярами, ночью принес на Капитолий уничтоженные Суллой и вновь им изготовленные статуи Мария. Огромная толпа собралась у них утром. Это была подлинная политическая демонстрация, объектом которой стали портреты погибшего вождя демократов»<sup>71</sup>. Притом что мы в данном случае полностью разделяем позицию В. Миронова, нельзя не заметить, что признание им очевидно большой политической роли искусства в Древнем Риме явно противоречит его же тезису о презрении римлян к искусству. Не может быть, чтобы нечто, презираемое обществом, становилось в реальности важным инструментом политики.

### Искусство в Законах 12 таблиц

Доказательством того, что римское общество и римское государство видели в искусстве важную составляющую часть политической жизни, является то, что некоторые вопросы, связанные с ним, регулировались

<sup>71</sup> Миронов В. Древний Рим: [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/History/mir\\_drrim/index.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/History/mir_drrim/index.php).

Законами 12 таблиц. Как известно, Законы предусматривали смертную казнь для тех, «кто злую песню распевает»<sup>72</sup>. Интересно, что наказанию подвергаются те, кто распространяет порочащие сведения не просто в устной форме, но посредством пения. Недоумение по этому поводу должно исчезнуть, если мы вспомним об особенном значении искусства в античности. Бранные слова, как бы они ни были обидны, как бы они ни разносились по городу, – всего лишь слова. А песня – уже есть произведение, которое обретает самостоятельное существование. Возможно, на годы, десятилетия и столетия. Поэтому хула в песне гораздо больше вредит репутации.

Впрочем, смысл этой нормы современному исследователю понять непросто. Такой авторитет в толковании законодательства Рима, как Цицерон, по этому поводу рассуждает так: «Наши Двенадцать таблиц, назначив смертную казнь лишь за очень немногие преступления, признали нужным назначить ее также и в том случае, если кто-нибудь станет распевать или сложит песню, поносящую и позорящую другого человека. Превосходно; ибо наша жизнь должна подлежать суду магистратов и рассмотрению по закону, а не суду поэтов, и мы должны выслушивать хулу только при условии, что нам позволят отвечать и защищаться в суде. ... Древние римляне не соглашались на то, чтобы кого бы то ни было, при его жизни, на сцене восхваляли или порицали»<sup>73</sup>. Таким образом, Цицерон видит в этой норме защиту судебной прерогативы государства, гарантию против внесудебного ущемления достоинства граждан. Причем, если обратить внимание на то, что Цицерон говорит, в

<sup>72</sup> Хрестоматия по истории государства и права зарубежных стран (Древность и Средние века). М., 1999. С. 118.

<sup>73</sup> Цицерон. О государстве // Диалоги о государстве – о законах. М., 1994. С. 74.

сущности, не о любых песнях, а лишь о тех, которые звучат на сцене, в этой норме можно увидеть также и стремление законодателя ограничить театральную критику и сатиру. А то, что к этим явлениям римляне, в отличие от греков, относились крайне болезненно, мы уже говорили в другом месте.

Морис Мейер в своей монографии, вышедшей в Париже в 1847 г., также заявляет, что речь идет о сатирических песнях<sup>74</sup>, а вовсе не о распространении в песнях оскорблений и клеветы.

Близкой к вышеизложенным является и точка зрения Е. В. Герцмана, который, однако, несколько преувеличивает роль государственной системы. Он говорит: «Ясно, что забота здесь была не столько о каждом отдельном человеке, сколько о потенциальных возможностях порицать и осуждать посредством песни пороки общества, проявляющиеся в делах и поступках людей. Критика чиновников и должностных лиц – это не только удар по каждому из них, но и по государственной системе в целом. Поэтому «XII таблиц» запрещали песни, певшиеся кому-нибудь «в обиду»<sup>75</sup>. Эта точка зрения – спорная, поскольку Рим эпохи 12 таблиц не похож на бюрократически-тоталитарное государство, смертельно опасющееся всякой критики существующего строя и правящей элиты. Верно, что римляне не любили критики. Об этом мы и сами неоднократно заявляли. Но это было характерным для частных лиц не в меньшей степени, чем для государственных служащих.

Имеется и альтернативная точка зрения. Ее предложил отечественный исследователь А. И. Немировский.

<sup>74</sup> Meyer Maurice. Etudes sur le theatre latin: <http://remacle.org/bloodwolf/livres/meyer/index.htm>.

<sup>75</sup> Герцман Е. В. Музыка Древней Греции и Рима. СПб., 1995. С. 223

Он писал: «Было бы очень заманчиво... упомянутый закон объяснить стремлением государства защитить римскую знать от нападок простонародья. Но *malum carmen* в тексте закона не песня в нашем понимании слова, а заговор, колдовская заповедь»<sup>76</sup>. Если А. И. Немировский прав, то, конечно, к правовому регулированию сферы искусства эта норма отношения не имеет. Но есть у этой теории и слабое место. Если децимвиры имели в виду норму, направленную против колдовства, то должна была существовать и практика применения этой нормы. И эта практика должна была быть достаточно хорошо известной в Риме. В таком случае Цицерон, юрист и автор, несравненно более близкий по времени к эпохе децимвиров, чем мы, знал бы об этой практике и разъяснял бы данную норму соответствующим образом. Так что, при всем изяществе, теория А. И. Немировского еще нуждается в дополнительном обосновании.

Со своей стороны мы могли бы предложить собственную версию. При знакомстве с этой нормой волевыми возникают параллели с порочащими песнями у спартанцев. Напомним, что одной из специфических санкций в Спарте было сложение о правонарушителе песни, в которой увековечивался его позор. Причем, что немаловажно, такая санкция накладывалась публичной властью. Не исключено, что в архаическом Риме могла существовать аналогичная практика. Практическая ценность такой санкции в государстве спартанцев – воинов, боящихся позора, была огромной. Но ведь римляне архаических времен также были воинами, избегавшими позора. Так что наличие у них такого же вида наказания было бы вполне логичным. Мы можем предположить, что ко времени децимвиров сложилась ситуация, когда

<sup>76</sup> Немировский А. И. Идеология и культура раннего Рима. Воронеж, 1964. С. 164.

сложением таких песен стали самочинно заниматься частные лица. И, запрещая им сложение и пение этих песен, государство просто в определенном смысле запрещает самосуд. Комментарий Цицерона, считавшего невозможным подвергнуть гражданина позору без возможности оправдаться перед судом, возможно, как раз и доносит до нас отголоски предположенного нами положения вещей.

Не исключено, что в не дошедшей до нас части статей Законов содержались и иные установления, касающиеся сферы искусства. В противном случае нам никак не объяснить то, что Цицерон говорит о децимвирах: «Так как они считали сценическое искусство и театр вообще позорящими человека, то они постановили, чтобы такие люди не только были лишены почета, подобающего другим гражданам, но и даже подлежали исключению из трибы на основании порицания цензора»<sup>77</sup>. Не думаем, что Цицерон, трепетно относившийся к праву и к авторитету децимвиров, позволил бы дать волю произволу фантазии. Норма об исключении актеров из трибы вполне могла действительно содержаться в Законах. На нее намекает не только Цицерон, но и другие авторы, в том числе и Тит Ливий.

### Государственное регулирование театра и статус актеров

Если греки сами были изобретателями своего театрального искусства, и потому они считали его вполне достойным для граждан занятием, то римляне заимствовали театр извне. Все источники сходятся в том, что первыми актерами были специально пригла-

<sup>77</sup> Цицерон. О государстве // Диалоги о государстве – о законах. М., 1994. С. 74.

шенные этруски. Это, видимо, и наложило отпечаток на восприятие актерства, как занятия, недостойного граждан Рима.

У Тертуллиана история появления в Риме иноземных актеров излагается так: «По словам Тимея, лидийцы, выйдя из Азии под предводительством Тиррена, вынужденного уступить царство своему брату, обосновались в Этрурии, и там, среди прочих суеверных обрядов, учредили под видом религии зрелища. Римляне, приглашая к себе этрусских мастеров, переняли у них и сами зрелища и время их проведения, так что зрелища от лидийцев получили название «игр». Варрон, правда, выводит это слово от *lusus* («игра, шутка»), подобно тому, как луперков называли «шутами» (*ludii*), потому что они носились по улицам с озорными шутками»<sup>78</sup>. Согласно этой версии, первые театральные зрелища, которые видели римляне в исполнении этрусков, вряд ли были возвышенными и благородными. Конечно, на благовоспитанных и мужественных представителей римских верхов такие представления должны были произвести самое отталкивающее впечатление, что могло стать причиной высокомерного отношения к актерству на долгие века.

В иной редакции излагает историю возникновения сценических представлений Тит Ливий. Из его повествования видно, во-первых, что они возникли в Риме довольно поздно – в 364 г. Причины введения представлений были чисто религиозными – для прекращения мора и умилостивления богов. Насколько эти представления походили на театр в греческом понимании этого слова, судить трудно. Но если отталкиваться от повествования Ливия, то несходство было разительным. Приглашенные

<sup>78</sup> Тертуллиан Квинт Септимий Флорент. О зрелищах: [http://royallib.ru/book/tertullian\\_kvint/o\\_zrelischchah.html](http://royallib.ru/book/tertullian_kvint/o_zrelischchah.html).

лицедеи-этруски, похоже, просто плясали под флейты, и эти пляски, как любое нововведение, вошло в моду среди римской молодежи, вызывая стремление к подражанию<sup>79</sup>. То, что в этом подражании стало восприниматься как достойное граждан (ранние формы ателланы), получило относительное одобрение, все остальное осталось на откуп этрускам, рабам и простолюдинам.

«Уже из отрывка Тита Ливия о возникновении римского театра... видно, что профессия актера считалась в Риме позорной. Актеры исключались из триб и не допускались к почетной для гражданина военной службе... Презрительное отношение к гистрионам, очевидно, было связано с тем, что они являлись рабами или вольноотпущенниками, как во времена Плавта и позднее Цицерона»<sup>80</sup>.

Более того, в тексте Ливия содержится и откровенная инсинуация в адрес театрального искусства вообще: «Об этом первоначальном происхождении игр я счел своим долгом упомянуть, говоря о делах, что произросли из ничтожных семян, дабы ясно стало видно, от сколь здравых начал ныне дело дошло до безумной страсти, на которую едва хватает средств и в могучих державах». Он также не отказывает себе в удовольствии подчеркнуть, что игры не привели к тем результатам, на которые рассчитывали их устроители: мор не прекратился, а вдобавок еще и случилось наводнение<sup>81</sup>.

Есть все основания полагать, что римские власти долго сопротивлялись укоренению театра в стране, даже несмотря на его культовую ценность. Тертулли-

<sup>79</sup> Тит Ливий. История Рима от основания города: <http://www.ancientrome.ru/antlittr/livi/index.htm>.

<sup>80</sup> Немировский А. И. Идеология и культура раннего Рима. Воронеж, 1964. С. 170.

<sup>81</sup> Тит Ливий. История Рима от основания города...

ан, во всяком случае, приводит сведения, в которых смутно отражается история этой борьбы: «Театр есть собственно храм Венеры. Вот как под видом почитания богини появилось на свет это богомерзкое сооружение: в старину, когда еще только зарождался театр, цензоры часто повелевали разрушить его во избежание порчи нравов от соблазнительных представлений»<sup>82</sup>.

Сопrotивление властей проникновению театра в римскую жизнь, разумеется, сказалось на образе жизни актеров, который и отдаленно не напоминал той жизни, которую они вели в Греции, более походя на быт средневековых балаганщиков. Теодор Моммзен писал о том, что в раннем республиканском периоде «игры... сопровождалась сценическими представлениями. Исполнявшие их люди в остальное время бродили из города в город, зарабатывая хлеб пением и пляской. Занятие это всегда считалось недостойным свободного человека и актеры подлежали безапелляционной юрисдикции всех полицейских чиновников»<sup>83</sup>.

Итак, театральное искусство завоевывало свои позиции в Риме с огромным трудом. Но, несмотря на то, что, преодолев сопротивление консерваторов, театр, как вид искусства, смог-таки укорениться в государстве римлян, положение профессиональных актеров было крайне незавидным. Их ремесло считалось одним из самых позорных. Иным было положение актеров-любителей, игравших в жанре ателланы. Они, по Титу Ливию, «не исключались из триб и призывались на военную службу, как будто они не были актерами комедии»<sup>84</sup>.

<sup>82</sup> Тертуллиан Квинт Септимий Флорент. О зрелищах: [http://royallib.ru/book/tertullian\\_kvint/o\\_zrelischchah.html](http://royallib.ru/book/tertullian_kvint/o_zrelischchah.html).

<sup>83</sup> Моммзен Т. История Рима. СПб., 1993. С. 61.

<sup>84</sup> Цит. по: Немировский А. И. Идеология и культура раннего Рима... С. 173.

Причину такой разницы можно уразуметь только разобравшись в сущности этого жанра и его общественном значении. Ателлана – это небольшое комическое представление, любительский фарс. Исполнитель главной роли – зачастую сам автор юморески. Не исключено, что изобретение ателланы – национальный ответ на шутовство этрусских комедиантов, попытка доказать изощренным в комическом искусстве иноземцам наличие собственного чувства юмора у римлян. Поскольку речь шла о любительских постановках, которые организовывались свободно, а не в рамках религиозных представлений, поскольку ни авторы, ни исполнители не получали вознаграждения, эта деятельность не относилась к дешевому ремесленничеству и не отождествлялась с профессиональным актерством. А стало быть, в ней не видели ничего позорного для граждан Рима.

Ателлана началась как жанр, не выходящий за рамки «бытового», «житейского» юмора, который высмеивал абстрактные пороки – жадность, обжорство и пр. Но, когда Рим вступил в эпоху гражданских противоречий и сменяющих друг друга диктатур, этот вполне безобидный «капустник» вдруг сделался трибуной самой острой политической сатиры. Он взял на себя ту роль, которую не мог бы взять на себя профессиональный театр. Униженные и бесправные актеры не могли, конечно, стать рупором политической критики. Но для полноправных римских граждан такие забавы с подтекстом были возможными. И как только жанр стал «кусаться», реакция власти последовала незамедлительно – в виде запретов и ограничений. Любое «потепление» политического режима давала ателлане большую свободу, любое «похолодание» приводило к репрессиям. Целые века, все время, пока существовал сам жанр, его история была историей борьбы остроумия, крепнущего в своей хлесткости с государственным официозом, крепнущим в своей жесто-

кости. Французский ученый Морис Мейер в исследовании о римском театре так описывал наиболее яркие эпизоды этой борьбы: «Такой враг всяких не прямых инсинуаций и всякой личной критики, как Цезарь... был без всякого сомнения виновником того бесчестия, которому подвергся в 78-м фарс ателланы... Август, который, желая стать популярным, возвышал все, что унижал Цезарь, и который ободрял все без различия театры своими искусными благодеяниями, поддержал, несомненно, и возвращение ателланы к ее первоначальной популярности... Ателлана же, не то мстя за долгий запрет, не то стремясь увеличить свое значение, дошла в своей смелости, при наследниках Августа, до крайних пределов, и ее характер так же изменился, как и общественные нравы. Их сатира стала политической, жестокой, неумолимой, не боясь задевать даже императора. Непристойные выражения, которыми она клеймила преступления и позорную похоть Тиберия, тонули в аплодисментах. Она раздражала Каллигулу прозрачными намеками своей иронии. Актер ателланы был сожжен по приказу императора за злой стишок посреди амфитеатра. Это неслыханное наказание, такое далекое и от цезарева презрения и от августовых благодеяний, можно частично объяснить лишь растущей язвительностью насмешек ателланы. Свою компенсацию она получила только при недолгом милосердии Нерона. Этому хватило только изгнать из Рима гистриона Дата, который в ателлане напомнил сатирическими жестами о преступлениях императора и сделал ужасный намек на сенат. Это ателлана поведала Гальбе, по возвращении в Рим, о его непопулярности – с помощью песни, так горячо принятой и такой известной, что восторженная толпа единогласно подхватывала ее...»<sup>85</sup>.

<sup>85</sup> *Meyer Maurice*. Etudes sur le theatre latin: <http://remacle.org/bloodwolf/livres/meyer/index.htm>.

Однако, за исключением ателланы, творчество в области комического сочинительства всегда продолжало оставаться непрестижным. Как писал Моммзен, «не только актерство, но и авторство комедий почиталось в Риме непристойным для настоящего римлянина, а было уделом вольноотпущенников и вообще людей низшего положения; римские граждане еще переделывали иногда с греческого трагедии, но комедии – никогда»<sup>86</sup>.

Впрочем, одной непрестижностью особое положение, в котором находились авторы комедий, не ограничивалось. Следует констатировать, что болезненное отношение римлян к театральной сатире создавало для комедиографов прямую угрозу применения по отношению к ним политических по существу, но при этом юридически оформленных репрессий. Классическим примером жертвы таких репрессий представляется комедиограф Гней Невий, которого приговорили к тюрьме и изгнанию из Рима за выпады против аристократии в комедиях<sup>87</sup>. «Смелость этого «гордого кампанца», как он сам себя называл, проявилась и в том, что в свои комедии он часто вставлял намеки на политические события своего времени, насмехаясь над разгульной молодостью Сципиона, будущего победителя Ганнибала, или нападая на ненавистную ему знатную семью Метеллов. В аристократической римской республике такие политические выпады со стороны комедиографа не могли кончиться добром: Невий был брошен в тюрьму, а затем изгнан из Рима; умер на чужбине»<sup>88</sup>.

Авл Геллий уточняет, что изгнанию предшествовало тюремное заключение. Это было сделано по приказу

<sup>86</sup> *Моммзен Т.* История Рима... С. 123.

<sup>87</sup> *Словарь античности.* М., 1989. С. 375.

<sup>88</sup> *Куманецкий Казимир.* История культуры Древней Греции и Рима. М., 1990. С. 210.

триумвиров, а народные трибуны вернули ему свободу, при условии, что в пьесах, написанных в тюрьме, он загладит нанесенные многочисленным гражданам оскорбления<sup>89</sup>. То есть даже облегчение участи было официально связано с выполнением определенных условий, и речь не шла о полном помиловании.

Если элементы театрального искусства, заимствованные у этрусков, могли вызывать отторжение у римлян из-за неуважения к этому остановившемуся в развитии и, вдобавок, враждебному народу, то труднее объяснить то, что и греческие элементы театра, заимствованные римлянами, при глубоком уважении ко всему греческому, тоже не были для них чем-то достойным уважения. Заимствование театра было необходимым, поскольку греков и римлян объединял религиозный культ, а театр был элементом этого культа. Но если у греков театр стал частью культуры, без которой они не мыслили самого своего существования, то римляне заимствовали его, как нечто внешнее, формально необходимое, в чем они, на самом деле, не чувствовали ни малейшей внутренней потребности. «Это был... праздничный, публичный «досуг»... Ни о какой духовной эллинизации римской правящей знати еще нет и речи: греческий театр для нее не часть внутреннего мира, а лишь предмет роскоши, рассчитанный на иностранцев и чернь. Для себя аристократия сохраняет строгий древнеримский человеческий идеал, *mos maiorum*, в котором нет места греческим забавам. Вплоть до поколения Теренция и Сципиона Эмилиана мы не встречаем упоминаний о сенаторах не только как о сочинителях, но даже как о зрителях театральных представлений. Когда Риму понадобилось первое историческое сочинение, этим

<sup>89</sup> *Aulu-Gelle*. Nuits Attiques: <http://remacle.org/bloodwolf/erudits/aulugelle/index.htm>.

заялся сенатор Фабий Пиктор, но когда понадобилось первое сценическое представление не старинного этрусского, а новомодного греческого образца, оно было поручено вольноотпущеннику Ливию Андронику, и когда для умиловительного моления Юноне Авентинской потребовалось сочинить новый гимн по образцу греческого парфения – дело, гораздо более идеологически ответственное, но тоже зрелищного характера, – то и это сделал вольноотпущенник Ливий Андроник. Поэт выступает наемным исполнителем поручений эдила, устраивающего зрелище, не более того: актеры берут на себя игровую часть, поэт словесную, причем публика еще плохо понимает, что в словесной части можно и чего нельзя делать, и старший актер от своего лица объясняет ей в прологе что к чему (Амбивий Турпион в «Самоистязателе» Теренция). Первые слухи о том, что сенаторы снисходят до внимания к драматургии, стали распространяться лишь при Теренции<sup>90</sup>.

Но снисхождение сенаторов к драматургии не означало немедленного изменения отношения к ней в целом. Корнелий Тацит – относительно поздний автор, но в его «Диалоге об ораторах» персонаж все еще говорит: «И если бы местом твоего рождения была Греция, где считается почетным даже сценическое искусство...»<sup>91</sup>. Это «даже» по поводу сценического искусства не требует комментариев. Хотя, разумеется, в отличие от актеров и комедиографов, драматурги пользовались почетом. Известно, что Теренций, бывший рабом сенатора, обрел свободу<sup>92</sup>.

<sup>90</sup> *Гаспаров М. Л.* Поэт и поэзия в римской культуре // Избранные труды. Т. 1. О поэтах. М., 1997. С. 56–57.

<sup>91</sup> *Тацит Корнелий*. Диалог об ораторах // Соч.: в 2 т. Т. 1. Аналы. Малые произведения. М., 1993. С. 36.

<sup>92</sup> *Светоний Гай Транквилл*. О знаменитых людях: <http://ancientrome.ru/antlittr/svetoni/viris-illustribus/>.

Трагические актеры также пользовались большим уважением и поддержкой, чем комические. О том, что мог позволить себе актер-трагик, не опасаясь для себя ужасных последствий, мы можем судить по историческому эпизоду, который описывает Цицерон в одном из своих писем: «Во время игр в честь Аполлона трагик Дифил подверг нашего Помпея резким нападкам: его заставили произнести тысячу раз: «Ты нашей нищетой велик!». Под крики одобрения всего театра он сказал: «Придет пора, и за почет испустишь ты глубокий вздох» и прочее в таком же роде. Ведь эти стихи таковы, что кажется, будто их нарочно написал враг Помпея. Стих «Коль ни закон, ни нравы не указ...» и прочие были произнесены при сильном шуме и криках одобрения»<sup>93</sup>.

Постепенно положение актеров становится двойственным. Его можно, с большой долей условности, сравнить с положением актрис в России XIX в., когда само занятие считалось однозначно непрестижным, но при этом наиболее популярные из них находили себе состоятельных патронов и даже могли пользоваться покровительством августейших особ. «В Риме с III в. до н. э. существовали труппы актеров, патрон которых (*dominus gregis*), как правило, вольноотпущенник, приобретал пьесы у поэтов и разучивал их с актерами. Гонорар актеры получали от государства. В то время, как в Греции актеры были свободными гражданами, в Риме их набирали из рабов и вольноотпущенников. Поэтому сословие актеров презиралось: выступить в качестве актера в каком-нибудь представлении, кроме любительской ателланы, означало для свободного гражданина уронить свою честь. Тем не менее, отдельные выдающиеся актеры пользовались

<sup>93</sup> Письма Марка Туллия Цицерона. М., 1994. Т. I. С. 127–128.

огромной популярностью и наживали значительные состояния»<sup>94</sup>.

Примером карьерного роста человека театра может служить Цецилий Стаций, известный комедиограф, галл из Медиолана, раб, получивший впоследствии свободу за свою популярность.

Впрочем, предоставление актерам прав гражданства и прочих привилегий всегда рассматривалось, скорее, как исключение, чем как правило. Так, Цицерон, фактически противопоставляя актеров поэтам, говорил в одной из своих судебных речей: «Неужели регийцы, или локрийцы, или неаполитанцы, или тарентинцы, которые нередко награждали правами гражданства актеров, выступавших на сцене, отказались бы Авла Лициния, увенчанного высшей славой дарования, награждать тем же?»<sup>95</sup>. Смысл этой фразы понятен: если уж такие субъекты, как актеры, могут получать гражданство, то поэтам и подавно следует оказывать подобные благодеяния.

Таким было положение не только деятелей театра, но и вообще многих представителей (а особенно – представительниц) низших слоев художественной среды. Известно, например, что в эпоху гражданских войн, в годы кризиса республики арфистки, актрисы и танцовщицы часто становились гетерами, сопровождавшими виднейших политических деятелей<sup>96</sup>.

Хотя эта практика получила широкое распространение, это осуждалось старой аристократией (как, собственно, это было и в царской России). Цицерон, к примеру, упрекал Марка Антония в связи с актрисой.

<sup>94</sup> Словарь античности... С. 21.

<sup>95</sup> Цицерон. Речь в защиту поэта Авла Лициния Архия: <http://ancientrome.ru/antlittr/cicero/oratio/archius-f.htm>.

<sup>96</sup> Куманецкий Казимир. История культуры Древней Греции и Рима... С. 244.



Причем из контекста его гневной речи видна очевидность того, насколько эта связь позорна<sup>97</sup>.

Одной из самых ярких иллюстраций того, насколько увлечение театральной жизнью могло быть опасным для высокопоставленного римского гражданина, служит история всадника Децима Лаберия, бывшего современником Цицерона. Всадник этот был известен тем, что писал в жанре «мима». Возможно, это хобби и не повлекло бы для него неприятных последствий, если бы в своем творчестве он не затрагивал политических вопросов. Но «его мимы... обыгрывали события политической жизни, например, содержали выпады против Цезаря»<sup>98</sup>. И Цезарь, который, как мы знаем, терпеть не мог сценических инсинуаций в отношении своей персоны, нашел отличный способ отомстить. «Лаберий как римский всадник считал выступления в театре оскорбительными для своего сословного достоинства. Когда однажды Цезарь заставил Лаберия исполнить роль в миме, это было для бедного поэта большой личной трагедией и унижением. Но он отомстил диктатору, когда, пользуясь свободой слова, допускаясь для мимических актеров, произнес со сцены стих, в котором публика без труда увидела намек на Цезаря: «Тот, кого боятся многие, также должен бояться многих»<sup>99</sup>. Подробности этой истории излагал Авл Геллий в восьмой книге своего труда, но именно эта книга не сохранилась, поэтому нам она сейчас известна лишь в общих чертах. Но и в таком виде эта история весьма знаменательна. Помимо иллюстрации общественного отношения к гражданам, играющим на подмостках, она

<sup>97</sup> Цицерон. Вторая филиппика против Марка Антония: <http://www.infoliolib.info/flit/ciceron/fillipika2.html>.

<sup>98</sup> Словарь античности... С. 304.

<sup>99</sup> Куманецкий Казимир. История культуры Древней Греции и Рима... С. 261.

также предоставляет нам пример применения государственной властью «художественной» санкции, пусть и весьма произвольной.

История Лаберия, пострадавшего из-за своего увлечения жанром «мима», – хороший повод поговорить об этом жанре, поскольку его место и в истории римского искусства, и в истории взаимодействия с искусством государства представляется совершенно особенным.

Речь идет о коротких комических сценках с небольшим числом участников. Как полагают искусствоведы, жанр мима исторически предшествует балаганным представлениям более поздних времен. В отличие от ателланы, мим был жанром, авторами и исполнителями которого были профессионалы-ремесленники, и, соответственно занятие им было более чем недостойным для свободных, и уже тем более – для высокопоставленных граждан. Так что случай всадника Лаберия представляется в этом плане исключительным. Социальный статус мимов-актеров был еще ниже, чем статус актеров, занятых в более высоких жанрах. «Место мимов в самом низу общественной лестницы; их профессия считается бесчестной. О мимах-женщинах закон говорит: «...рожденные от этих подонков общества». В представлении римлян еще конца республики выступить мимом на сцене – значило обесчестить себя, потерять свое гражданское достоинство»<sup>100</sup>. Естественно, из любого правила были исключения. Очень популярный мим мог добиться определенного уважения. Отечественный исследователь М. Сергеенко, например, говорит о том, что, судя по сохранившейся административной надписи, архимим (т. е. – старший мим) Евтих стал даже членом городского совета. Тот же автор приводит и другой

<sup>100</sup> Сергеенко М. Простые люди древней Италии: [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/History/Serg2/10.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/History/Serg2/10.php).

интересный пример. Мим Латин «был вхож во дворец, рассказывал Домициану за обедом о всяких городских происшествиях и в эту безобидную болтовню вставлял свои доносы. Был он одним из самых страшных доносчиков того страшного времени»<sup>101</sup>. Но эти исключения подтверждали правило. В целом и к жанру мима, и к его исполнителям государство всегда относилось с подозрительным вниманием.

Дело в том, что мим вообще был жанром политизированным и бесцензурным, и такое качество он сохранял даже во времена самых жестоких деспотов в римской истории, когда во всех прочих сценических жанрах политическая критика становилась почти невозможной. «Зрители продолжали угадывать в репликах мимов прозрачные аллюзии на отравление императора Клавдия, на попытки Нерона убить собственную мать, на любовные похождения Фавстины, жены Марка Аврелия, и многое другое»<sup>102</sup>. Монополизировав фактически нишу политической критики, мим сделался чрезвычайно популярным. И он был тем более любим широкими массами населения, что их весьма посредственный художественный вкус не сталкивался здесь с трудностями восприятия. Вдобавок, представления мимов были общедоступными и недорогими. Жанр мима – вызов простой публики той тенденции борьбы с театральной сатирой, которая в теории проявилась у Цицерона, а на практике – в эпоху диктатур.

С учетом особенностей мимических представлений, были и особенности их государственного и корпоративного регулирования. Некоторые подробности этого процесса приводит в своем исследовании уже

<sup>101</sup> Сергеевко М. Простые люди древней Италии...

<sup>102</sup> Куманецкий Казимир. История культуры Древней Греции и Рима... С. 309.

известный нам М. Сергеевко: «Присутствие в актерской труппе женщины отличает труппу мимов от всех остальных актерских трупп древности. И в Греции, и в Риме, и в трагедии, и в комедии женские роли исполнялись мужчинами, и только в мимах женщин играли женщины... Мимы обычно были отпущенницами. Чтобы попасть на сцену, надо было обладать определенными качествами: голосом – действие мима разнообразилось пением песенок, – грацией: танцы обычны в миме (некоторых актрис называли даже «танцовщицами»: вероятно, в танцах они были сильнее, чем в игре) и – первое условие – комическим талантом и умением держаться на сцене. Мимы-женщины (как и мужчины, конечно) должны были пройти определенную школу; мы не знаем, где и как они обучались, и можем по этому поводу только высказывать предположения, имеющие, правда, большую степень вероятности. В большинстве случаев актерская профессия была наследственной и в качестве учителей оказывались отцы и матери, иногда их друзья и сотоварищи. Случалось, что хозяин, подметив способности своей рабыни, отдавал ее в учение актерам. Кроме сценических дарований, хорошо было иметь способности, которые облегчали жизнь: следовало быть записной кокеткой и уметь кружить головы»<sup>103</sup>.

Социально приниженные мимы должны были объединяться, поскольку в одиночку им невозможно было бы отстаивать свои интересы в государстве, которое не любило политической сатиры и смотрело на них с нескрываемым презрением. Образовывались союзы мимов. «Союзы эти назывались «коллегиями», «корпусами», «коммунами». В одни из них входили все работники сцены: актеры, трагические и комические;

<sup>103</sup> Сергеевко М. Простые люди древней Италии...

музыканты, флейтисты, кифареды и скабиллари (они получили свое имя от особого инструмента *scabillum*, с помощью которого отбивали такт)... Труппа его состояла из 60 человек, судя по именам, это были отпущенники или сыновья их, а если свободнорожденные, то из низов. Не все в этом «стаде» (обычное название актерской труппы «*grex*») были, конечно, актерами: сюда входили и музыканты, и театральные служители. Интересно, что в списке труппы нет ни одного женского имени, а мы знаем, что женщины играли в мимах и в надписях упоминаются даже женщины-архимимы, «директрисы труппы». Случайно отсутствие женских имен в надписи Евтиха, или были отдельные труппы, мужские и женские, объединявшиеся для представлений, но в остальном ведущие, как союз, жизнь особую и самостоятельную? На последнее соображение наводит одна мысль, упоминающая погребальную коллегию не целой труппы, а только мимов-женщин»<sup>104</sup>.

Пережив времена гражданских войн и безумных тиранов, жанр мима благополучно существовал до тех пор, пока в Риме не восторжествовало христианство. С этого момента начинается долгий кризис жанра, который, продолжаясь несколько веков, привел к формированию более примитивных форм балаганных представлений. Причина постепенной деградации жанра заключалась уже не в том, что социальные верхи боялись критики, а в том, что новая общегосударственная религия не могла быть слишком благожелательной к тому абсолютно бесцензурному, грубому (иногда доходившему до цинизма и пошлости, даже похабства) юмору, который был свойствен жанру. Если бы в христианизированном Риме мим вызывал бы нарекания только церковных и государственных верхов,

<sup>104</sup> *Сергеенко М.* Простые люди древней Италии...

ситуация, в которой оказался жанр, была бы не столь печальной. Но и рядовые граждане-христиане постепенно утрачивали симпатию к миму. Это было вполне естественно, ибо присутствие в труппах женщин, как правило, легко доступных кокеток, как и бесстыдство шуток, не могло нравиться истинно верующим. Впечатление, которое производил на правоверных христиан мим, можно легко себе представить, ознакомившись с цитатой из Тертуллиана: «На сцену выводят блудниц, этих жертв публичной похоти, жалких в присутствии порядочных женщин, выводят на глаза людей всех возрастов и званий, причем глашатай объявляет их место и цену, перечисляет их достоинства, в том числе такие, о которых лучше было бы умолчать, чтобы не осквернять свет дня»<sup>105</sup>. Что до оставшихся верными жанру поклонников, то легко представить уровень их нравственного сознания и художественных вкусов! Так что деградация мима была исторически неизбежной.

Еще лучше состояние мима в христианскую эпоху и отношение к нему верующих позволяет представить «**Тайная история**» **Прокопия Кесарийского**. Это сочинение, клеймившее императора Юстиниана, и в особенности – его супругу Феодору, бывшую рабыню, актрису мима, ценно для нас, вдобавок, именно информацией о Феодоре, как последний исторический пример социального возвышения балаганной актриски. Наконец, в этом памятнике перед нами обнажается отношение древнего христианства к искусству вообще. «Тайная история» – исторический памятник уже византийской эпохи, но информация, содержащаяся в ней, вполне относима и к состоянию жанра мима в первые века господства христианства.

<sup>105</sup> *Тертуллиан Квинт Септимий Флорент.* О зрелищах: [http://royallib.ru/book/tertullian\\_kvint/o\\_zrelishchah.html](http://royallib.ru/book/tertullian_kvint/o_zrelishchah.html).

Поборов некоторые сомнения, мы все же решили привести здесь наиболее интересную выдержку из сочинения Прокопия целиком, несмотря на ее большой объем и чрезмерную откровенность ее содержания. Прокопий излагает историю театральной деятельности и социального возвышения Феодоры: «Итак, старшая из них, Комито, уже блистала среди своих сверстниц-гетер; следующая же за ней Феодора, одетая в хитончик с рукавами, как подобает служаночке-рабыне, сопровождала ее, прислуживая ей во всем, и наряду с прочим носила на своих плечах сиденье, на котором та обычно восседала в различных собраниях. Феодора, будучи пока незрелой, не могла еще сходить с мужчинами и иметь с ними сношение как женщина, но она предавалась любострастию на мужской лад с негодьями, одержимыми дьявольскими страстями, хотя бы и с рабами, которые, сопровождая своих господ в театр, улучив минутку, между делом предавались этому гнусному занятию. В таком блуде она жила довольно долго, отдавая тело противоестественному пороку. Но как только она подросла и созрела, она пристроилась при сцене и тотчас стала гетерой из тех, что в древности называли «пехотой». Ибо она не была ни флейтисткой, ни арфисткой, она даже не научилась пляске, но лишь продавала свою юную красоту, служа своему ремеслу всеми частями своего тела. Затем она присоединилась к мимам, выполняя всяческую работу по театру и участвуя с ними в представлениях, подыгрывая им в их потешных шутках. Была она необыкновенно изящна и остроумна. Из-за этого все приходило от нее в восторг. У этой женщины не было ни капли стыда, и никто никогда не видел ее смущенной, без малейшего колебания приступала она к постыдной службе. Она была в состоянии, громко хохоча, отпускать остроумные шутки и тогда, когда ее колотили по голове. Сбрасывая

с себя одежды, она показывала первому встречному и передние, и задние места, которые даже для мужа должны оставаться сокрытыми.

Отдаваясь своим любовникам, она подзадоривала их развратными шутками и, забавляя их все новыми и новыми способами половых сношений, умела навсегда притянуть к себе распутные души. Она не считала нужным ожидать, чтобы мужчина, с которым она общалась, попытался соблазнить ее, но, напротив, своими вызывающими шутками и игривым движением бедер обольщала всех без разбора, особенно безусых мальчиков. В самом деле, никто не был так подвластен всякого рода наслаждениям, как она. Ибо она часто приходила на обед, вскладчину сооруженный десятью, а то и более молодцами, отличающимися громадной телесной силой и опытными в распутстве, и в течение ночи отдавалась всем сотрапезникам; затем, когда все они, изнеможенные, оказывались не в состоянии продолжать это занятие, она отправлялась к их слугам, а их бывало порой до тридцати, спаривалась с каждым из них, но и тогда не испытывала пресыщения от этой похоти.

Однажды, говорят, она явилась в дом одного из знатных лиц во время пирушки и на виду у всех пировавших, поднявшись на переднюю часть ложа, там, где находились их ноги, начала бесстыдно сбрасывать с себя одежды, не считая зазорным демонстрировать свою распущенность. Пользуясь в своем ремесле тремя отверстиями, она упрекала природу, досадуя, что на грудях не было более широкого отверстия, позволившего бы ей придумать и иной способ сношений. Она часто бывала беременной, но почти всегда ей удавалось что-то придумать и с помощью ухищрений вызвать выкидыш.

Часто в театре на виду у всего народа она снимала платье и оказывалась нагой посреди собрания, имея

лишь узенькую полоску на пахе и срамных местах, не потому, однако, что она стыдилась показывать и их народу, но потому, что никому не позволялось появляться здесь совершенно нагим без повязки на срамных местах. В подобном виде она выгибалась назад и ложилась на спину. Служители, на которых была возложена эта работа, бросали зерна ячменя на ее срамные места, и гуси, специально для того приготовленные, вытаскивали их клювами и съедали. Та же поднималась, ничуть не покраснев, но, казалось, даже гордясь подобным представлением. Она была не только самой бесстыдной, но и самой изобретательной на бесстыдства. Часто, скинув одежды, она находилась на сцене среди мимов и то наклонялась вперед, выпятив и изогнув грудь, то старалась попасть в зад тех, кто уже испробовал ее, и тех, кто еще не был с ней близок, гордясь тем из гимнастического искусства, что было ей привычно. С таким безграничным цинизмом и наглостью она относилась к своему телу, что казалось, будто стыд у нее находится не там, где он согласно природе, находится у других женщин, а на лице. Те же, кто вступал с ней в близость, уже самым этим явно показывали, что сношения у них происходят не по законам природы. Поэтому когда кому-либо из более благопристойных людей случалось встретить ее на рынке, они отворачивались и поспешно удалялись от нее, чтобы не коснуться одежд этой женщины и таким образом не замарать себя этой нечистью. Для тех, кто видел ее, особенно утром, это считалось дурным предзнаменованием. А к выступавшим вместе с ней актрисам она обычно относилась как лютейший скорпион, ибо обладала большим даром злоречия.

Позже она последовала за назначенным архонтом Пентаполиса Гекеболом из Тира, угождая его самым низменным страстям. Однако она чем-то прогневала его, и ее оттуда со всей поспешностью прогнали. Из-за этого она

попала в нужду, испытывая недостаток в самом необходимом, и далее, чтобы добыть что-то на пропитание, она стала, как и привыкла, незаконно торговать своим телом. Сначала она прибыла в Александрию. Затем, пройдя по всему Востоку, она возвратилась в Византий. В каждом городе прибегала она к ремеслу, назвать которое, я думаю, человек не сможет, не лишившись милости Божьей, словно дьявол не хотел допустить, чтобы существовало место, не испытывшее распущенности Феодоры.

Так эта женщина была рождена и вскормлена, и так ей было суждено прославиться среди многих блудниц и стать известной всему человечеству»<sup>106</sup>.

Если таковым был нравственный климат в труппах мимов периода деградации жанра, то растущее негодование против него церковных кругов и общества легко понять. Такой крупный авторитет церкви, как Иоанн Златоуст, считал общественную опасность жанра, как и театра вообще, столь высокой, что касался этого вопроса в нескольких своих проповедях. Сторонники жанра, напротив, пытались оправдать его. Этой теме была посвящена «Речь в защиту мимов», написанная в VI в. ритором Хорикием. Но логика истории делала такие апологии бесперспективными, и возобладала точка зрения, опиравшаяся на мнение отцов церкви.

Что до более возвышенных жанров театрального искусства, то, несмотря на скептическое отношение к ним образованного римского общества, государство вынуждено было осуществлять регулирование и поддержку в этой области. Римский плебс, как мы знаем, требовал хлеба и зрелищ. И государство не могло эти требования игнорировать. Слишком уже серьезными

<sup>106</sup> *Прокопий Кесарийский*. Тайная история // Прокопий Кесарийский. Война с персами. Война с вандалами. Тайная история: <http://folio.by.ru/knigi/PROKOP.ZIP>.

могли быть выступления народа, когда его права на зрелища оказывались хоть немного ущемленными. Монтескье остроумно писал об этом: «Дион говорит, что римский народ вознегодовал на Августа за некоторые изданные им слишком суровые законы; но когда Август велел возвратить изгнанного из города партиями актера Пилада, то это неудовольствие прекратилось. Подобный народ живет чувствует тиранию, когда изгоняют комедианта, чем когда лишают народ всех его законов»<sup>107</sup>.

Государству пришлось сыграть существенную роль в развитии и финансировании театра. Активная политика в этой области начинает осуществляться накануне эпохи принципата. «Возвратившись из восточных походов, Помпей построил в Риме первый каменный театр... Тогда же в городе появился, благодаря заботам эдила Марка Эмилия Савра, большой деревянный театр с сидячими местами для 80 тыс. зрителей»<sup>108</sup>.

Политика материальной поддержки или даже прямой организации театрального строительства продолжалась и в эпоху принципата Августа. «В квартале над Тибром разрушали ветхие дома, чтобы освободить место для большого каменного театра Марцелла, названного в честь Гая Клавдия Марцелла, скончавшегося к тому времени мужа сестры Августа; театр вмещал 30 тыс. зрителей»<sup>109</sup>. Современные археологические данные показывают, что во всех более-менее крупных городах империи, даже в колониях, существовали театры.

Как и в Греции, в Риме посещение театральных представлений было фактически конституционным правом граждан. Для обеспечения этого права государство

<sup>107</sup> Монтескье Ш. О духе законов // Избранные произведения. М., 1955. С. 411.

<sup>108</sup> Куманецкий Казимир. История культуры Древней Греции и Рима... С. 262.

<sup>109</sup> Там же. С. 277.

обеспечило свободный вход в театры. Да и все прочие расходы по театру государство брало на себя. Оплата труда авторов и актеров, видимо, была достаточно высокой, поскольку позволяла им не только существовать, но и накапливать «стартовый капитал» для личных экономических проектов. Авл Геллий, например, упоминает о случае с Варроном, который потерял свои деньги, заработанные в театре, вложив их в торговые операции. Для того чтобы жить, ему какое-то время пришлось работать на мельнице<sup>110</sup>.

Право свободного входа было действующим и в отношении рабов. Разница между свободными и рабами в этом плане заключалась только в том, что рабы должны были получить специальное разрешение хозяев. Этим, впрочем, рабы, не отличались от свободных гражданок, которым требовалось разрешение супруга. Появление женщины в театре без разрешения мужа рассматривалось как причина развода<sup>111</sup>.

С того момента, когда посещение театров перестало считаться позорным для верхушки общества, эта верхушка задумалась о том, чтобы и в театре получить для себя особые привилегии. В связи с этим речь пошла о принятии особого закона, который бы определял порядок рассадки зрителей в театрах. Первоначально сенатор Росций Отон, автор законопроекта, был осужден за предложение резервировать лучшие места в театрах для патрициев. Но, несмотря на все, связанное с этим возмущением, закон, получивший имя Росциева закона, был принят, и в Риме при рассадке зрителей с тех пор соблюдался принцип социальной иерархии.

<sup>110</sup> Aulu-Gelle. Nuits Attiques: <http://remacle.org/bloodwolf/erudits/aulugelle/index.htm>.

<sup>111</sup> Meyer Maurice. Etudes sur le theatre latin: <http://remacle.org/bloodwolf/livres/meyer/index.htm>.

Поскольку сам текст закона не сохранился, подробности правового регулирования этого вопроса мы знаем только в общих чертах. Любопытно, что имела значение не только социальная иерархия, но и репутация. Лицам, опорочившим себя определенными деяниями, предоставлялись худшие места. И для разных категорий опорочивших себя лиц существовали особые правила рассадки. Об этом можно судить по тексту Цицерона, который, упрекая в мотовстве Марка Антония, упрекал его и в нарушении Росциева закона, который определял места в театре для мотов. Причем Цицерон указывает: «В силу Росциева закона, для мотов назначено определенное место, даже если человек утратил свое имущество из-за превратности судьбы, а не из-за своей порочности»<sup>112</sup>. Это дает возможность предположить, что Росциев закон был достаточно подробным актом, в котором детально определялись основания для распределения мест в театре. И уж конечно он не сводился исключительно к предоставлению лучших мест для высокопоставленных граждан, как его зачастую трактуют. Если верно, что совершение неблагоприятных проступков могло влечь для гражданина изменение полагающегося ему места посадки в театре, то речь идет, опять же, об особом рода санкции, тесно связанной с художественной сферой.

### Скоморохи

Еще более униженным было социальное положение артистов народных театров, развлекавших публику под открытым небом, предшественников современного циркового искусства. Сведения об их жизни скудны.

<sup>112</sup> Цицерон. Вторая филиппика против Марка Антония: <http://www.infoliolib.info/flit/ciceron/fillipika2.html>.

М. Сергеенко пишет о них: «Мы мало знаем о мимах-людях, но еще меньше о тех, кого можно объединить одним названием скоморохов. Известно только, что они бродили по городам и селам, составляли между собой небольшие общества, в которые входили и акробаты, и жонглеры, и фокусники; с детства должны были обучаться своему нелегкому ремеслу и всю жизнь, за редкими исключениями, перебивались со дня на день. Древние писатели говорят об их мастерстве, художники делают его темой своих произведений, но жизнью этих людей, доставлявших столько удовольствия и развлечения и всем возрастам, и всем слоям общества, никто не интересовался. Жонглеры, фокусники, акробаты были народом странствующим, перебивавшимся в поисках заработка от места к месту. Они появлялись на праздниках, на ярмарках, на больших базарах. Иногда они показывают свои номера на сцене городского театра, но часто выступают просто на площади селения или маленького городка, где сами наспех сколачивают легкие подмостки»<sup>113</sup>.

Можно предположить, что в их среде было довольно большое число специально обученных рабов. И, соответственно, здесь правовое регулирование не выходило за рамки имущественных вопросов и отношений между собственниками живых вещей. По информации М. Сергеенко, «в юридической литературе разбирался вопрос: если проданный раб-канатоходец, спускаясь вниз по канату, упал и сломал себе ногу, должен ли его прежний хозяин, обучивший раба этому номеру, уплатить убыток новому владельцу. Мнения юристов разделились»<sup>114</sup>.

<sup>113</sup> Сергеенко М. Простые люди древней Италии: [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/History/Serg2/10.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/History/Serg2/10.php).

<sup>114</sup> Там же.

О том, насколько низким был уровень защиты скоморохов, свидетельствует и другой исторический эпизод: «На одном представлении, данном в присутствии Марка Аврелия, упали мальчики-канатоходцы, и по приказу императора под канатами с этих пор стали расстилать тюфяки (позднее тюфяков не клали, а натягивали сеть)»<sup>115</sup>. Если мы вспомним о том, что Марк Аврелий – один из поздних римских императоров, то поймем, что до его судьбоносного приказа канатоходцы веками (!) выступали без какой-либо страховки. Видимо, таким же был риск, которому подвергали себя и другие скоморохи.

### Поэзия и поэты

Несравненно более высоким престижем в римском обществе пользовались поэтическое искусство и те, кто им занимался. Однако поэзия не сразу завоевала почетное место в римской градации искусств. В ранний период поэзия относится исключительно к сфере досуга. «В римском быте издавна четко различались два сектора, две формы времяпрепровождения – «дело» и «досуг», *negotium* и *otium*: первый включал войну, земледелие и управление общиной, второй – все остальное. Почвой для поэзии стал именно «досуг». В Греции такой прочной связи поэзии с «досугом» мы не находим опять-таки до эпохи эллинизма: здесь слово *schole*, «досуг» приобрело иное, дополнительное значение – «учение» (и перешло в латинский язык как *ludus*, «школа», буквально – «игра»). Удельный вес и формы проявления *otium*'а в римском быту менялись. Лишь постепенно, по мере повышения жизненного уровня в римском обществе для досуга

<sup>115</sup> *Сергеенко М.* Простые люди древней Италии...

освобождалось все больше места, причем, конечно, в первую очередь в высших, обеспеченных слоях общества»<sup>116</sup>.

Первоначально римлян интересовали, в основном, греческие поэтические тексты, которые были удобны для школьных упражнений. Что до собственно римских поэтов, то в первое время сфера их творческой деятельности была чрезвычайно узкой. По мнению известного искусствоведа М. Л. Гаспарова, «вне школ спроса на поэтические книги, как кажется, еще вовсе не существовало: поэты писали, очевидно, лишь в угоду прославленному покровителю (или прямо по его заказу)»<sup>117</sup>. Это не могло не привести к такому положению вещей, при котором первые национальные поэты, как и прочие деятели искусства, приравнивались в своем социальном и правовом статусе к ремесленникам. И в этом проявлялось отличие их положения от того, что было характерно для Греции.

Разъясняя причины такой ситуации, М. Л. Гаспаров пишет: «Общей чертой всех... подходов к литературе в III–II вв. до н. э. было то, что общественное положение поэта оказывалось приниженным. В греческой полисной культуре поэт-сочинитель (в отличие от аэда и рапсода) не был профессионалом, песни в застольях и афинские драматические представления были, в терминологии нашего времени, «самодеятельностью»: известная автоэпитафия Эсхила... упоминает его доблесть при Марафоне, но не упоминает его поэтических заслуг. Наемнический профессионализм поэта намечается в истории греческой культуры лишь дважды: при дворах тиранов V–IV вв. ... и при дворах эллинис-

<sup>116</sup> *Гаспаров М. Л.* Поэт и поэзия в римской культуре // Избранные труды. Т. 1. О поэтах. М., 1997. С. 51.

<sup>117</sup> Там же. С. 56.



тических царей с III в.; но и то, к нашему удивлению, в эллинистических эпиграммах доримского времени мы не находим насмешек над двойственностью положения поэта, друга богов и раба своих покровителей. В Риме же поэт появляется сразу профессионалом, сразу пришельцем и, соответственно, лицом низкого социального статуса. Вольноотпущенниками были Ливий Андроник, Цецилий Стаций, Теренций Афр, потом Публилий Сир; сыном вольноотпущенника был трагик Акций; из нелатинских окраин происходили Невий (с его «кампанской гордыней»), Плавт (из апеннинской Умбрии), Энний (из Калабрии, говоривший, что у него «три души» – греческий язык, оскский и латинский) с его племянником Пакувием. Им, выходцам из смешанного населения, легче было стать посредниками между римской и греческой культурой. Поэты и актеры считались ремесленниками, обслуживающими сценические представления, и были организованы в «коллегию писцов и лицедеев» ... при авентинском храме Минервы – «в память Ливия (Андроника), который и сочинял пьесы, и играл», поясняет Фест. Об этой коллегии упоминается и позднее, в эпоху трагика Акция ... и, по-видимому, в эпоху Горация ...; судя по этим упоминаниям, она по-прежнему объединяла преимущественно драматургов и к создателям «большой литературы» отношения не имела. Интонации обращений поэтов к публике соответствуют такому их общественному положению: они заискивают и смотрят снизу вверх»<sup>118</sup>.

Постепенно поэзия завоевывала сердца привилегированного сословия. Заниматься ей не стало зазорным и для полноправных граждан. Окончательный перелом наступил в I в. до н.э. – во времена Цицерона и Цезаря.

<sup>118</sup> Гаспаров М. Л. Поэт и поэзия в римской культуре... С. 59–60.

«В обществе положение поэта теперь означало положение человека, обладающего досугом, т. е. либо политика в промежутке между делами или в отставке после дел; либо имущего человека, сознательно уклоняющегося от общественной деятельности; либо молодого человека, по возрасту и социальному положению еще не приступившего к ней. Первая из этих ситуаций была предметом раздумий Цицерона, когда он набрасывал картину *otium cum dignitate* в речи «За Сестия»... – для стихотворства на таком досуге Цицерон находил место на практике, но не в теории. Вторая была впервые продемонстрирована Луцилием: его род принадлежал к сенаторскому сословию, ему была открыта обычная политическая карьера, но он предпочел остаться всадником, как поколение спустя Аттик и еще поколение спустя Овидий. Третья ситуация была представлена Катуллом: родом из Вероны, еще не имевший римского гражданства, он (хоть может быть с неохотой) пролагал собой дорогу в правящее сословие для своих предполагаемых потомков, состоя в «свите» (*cohors*) таких заметных общественных фигур, как Гай Меммий и Лициний Кальв. Состоятельность была неременной предпосылкой всюду: бранясь, Катулл попрекает Фурия именно фантастической нищетой... Это – противоположность той фигуре стихотворца-драмодела, зарабатывающего пером, которую мы знаем по предыдущему периоду; теперь, даже если поэт-всадник Лаберий развлекается, сочиняя мимы, то выйти на сцену, признав тем свою причастность к коллегии «писцов и лицедеев» ..., для него – позор»<sup>119</sup>.

После того, как поэзия стала нормальным родом занятий полноправных римских граждан, ее развитие пошло дальше по «греческому» пути. Хотя и с

<sup>119</sup> Гаспаров М. Л. Поэт и поэзия в римской культуре... С. 69–70.

огромным отставанием. Если в Греции поэтические состязания среди полноправных граждан происходили уже в глубокой древности, то в Риме такая практика утверждается только в императорскую эпоху, когда Домициан устроил состязание поэтов на Капитолии. В это же время поэзия начинает рассматриваться не только как занятие, не умаляющее престиж гражданина, но и даже как занятие, достойное правителей государства. «Стихами баловались и императоры: Нерон, Траян, Адриан»<sup>120</sup>.

Заинтересованные в использовании поэтического искусства для укрепления своего политического престижа, правители государства, начиная с Августа, оказывают поэтам значительное финансовое покровительство и поддержку. Это приводит к еще большему укреплению престижа как жанра, так и его представителей. «Рим того времени весьма чувствителен к слову, поэтов учат наизусть, начитанность становится качеством, формирующим достоинство, в богатых домах создаются огромные библиотеки (про одного богача говорили, что в его доме столько книг, вернее сказать, свитков, что ему хватило бы на всю жизнь читать только одни заглавия), способность блеснуть литературной образованностью становится модой. А это значит, что слово поэта уже не остается не услышанным. Кстати, Вергилий становится знаменитым уже при жизни; говорят, что когда он входил в театр читать свои стихи, граждане оказывали ему почести, подобавшие самому принцепсу. После же его смерти иды октября – день смерти поэта – становятся священным днем»<sup>121</sup>.

<sup>120</sup> *Куманецкий Казимиж*. История культуры Древней Греции и Рима... С. 306.

<sup>121</sup> *Елизаров Е. Д.* Античный город: [http://royallib.ru/book/elizarov\\_evgeniy/antichniy\\_gorod.html](http://royallib.ru/book/elizarov_evgeniy/antichniy_gorod.html).

Повышению престижа поэтических занятий также способствовало такое явление, как государственно организованное меценатство в эпоху Августа. Подобного рода явления существовали и раньше – еще при греческих тиранах, но при Августе оно приобретает неслыханные ранее размах и организованность. При нем же на сцену выходит и сам исторический персонаж, имя которого стало нарицательным и дало этому направлению деятельности специальное название. Август желал, как известно, выражения в поэтическом творчестве новых политических веяний. Однако, опасаясь на первых порах действовать лично, видимо, чтобы не навлечь на себя обвинений в подкупе поэтической элиты, он поручил заботу о поэтах и прочих деятелях искусства своему подвижнику Меценату. «Литература этого периода развивалась под знаком восстановления мира и порядка после долгих лет кровавых гражданских войн. Принцепс Август прославлялся, как спаситель и восстановитель государства. Вновь оживились представления об основных ценностях римского народа; была провозглашена его имперская миссия. Первыми на требования эпохи откликнулись поэты, прежде всего Вергилий и Гораций, в многослойном творчестве которых римская поэзия достигла классического совершенства. Август, понимая значение поэзии для успешного осуществления своей политики, всесторонне ей покровительствовал. Его ближайшими помощниками в этом начинании выступали такие деятели, как Меценат и Мессала, которые, объединяя вокруг себя литературные круги, оказывали поэтам широкую поддержку»<sup>122</sup>. Меценат, что характерно, оказывал поддержку деятелям искусства не безусловно, но требовал прославлять политический порядок.

<sup>122</sup> *Словарь античности...* С. 490.

Естественно, что такого рода государственная опека деятелей искусства была не бескорыстным благодеянием власти, а мягкой формой манипулирования ими. Вместе с тем, даже при том, что государство, финансируя искусство, предъявляло совершенно определенные требования к его содержанию, о прямом давлении, подавляющем индивидуальность художника, подобном тому, которое осуществлялось тоталитарными режимами минувшего века, говорить не приходится. Как справедливо отмечал Г. Уильямс, «Меценат исполнял обязанности патрона в политических интересах Октавиана. В этом заключался его особый талант, ибо он делал это так, чтобы позволить каждому поэту разработать свой особый стиль и личную технику для развития политических тем. В каждом поэте отчетливо видна нота независимости...; каждый поэт выражает ощущение собственной ценности, обладание восприятием, не доступным обычным людям, силу, происходящую из мощных источников вдохновения. Меценат должен был работать именно над самим фактом того, что ситуация, в которой находились эти литераторы, была прямым результатом социальных и политических бедствий, вызванных гражданскими войнами. В этом плане, их собственные интересы полностью совпадали с интересами государства. Их нужно было лишь убедить в том, что Октавиан, и только Октавиан, способен спасти государство. Это и было задачей Мецената – хотя и не такой простой, как кажется сейчас»<sup>123</sup>.

После укрепления своих политических позиций Август перестал стесняться личной причастности к финансированию деятелей искусства. «Римское государ-

<sup>123</sup> Уильямс Г. Попал ли Меценат в немилость? Литературный патронат в эпоху Августа: <http://ancientrome.ru/publik/article.htm?a=1277837812>.

ство было переведено на новую основу, а возможность гражданской войны – устранена. Эти необычайные достижения требовали, чтобы Август был идентифицирован как единственный благодетель, и даже чтобы поэт бессмертной славы обращался к нему напрямую, а не через Мецената»<sup>124</sup>. Переход этих функций в руки принцепса породил легенду о том, что Меценат якобы подвергся опале. Однако, как это доказал Г. Уильямс, ничего подобного на самом деле не было, и временность деятельности Мецената была оговорена с самого начала.

Прямые параллели между политикой Августа и политикой тоталитарных режимов новейшего времени некорректны также и в силу того обстоятельства, что лояльность поэтов обеспечивалась не только благодаря финансовой поддержке и мягкой цензуре, но и благодаря реальным успехам режима во внешней и внутренней политике. Поэты, восхвалявшие правление Августа, могли оставаться при этом совершенно искренними. Император-миротворец пользовался неподдельной любовью подавляющего большинства римских граждан вообще и деятелей искусства – в частности. «Эпоха принципата принесла с собой мир, и римские поэты не уставали восхвалять Августа как миротворца... По словам его биографа Светония, когда Август возвращался из поездок в провинции, «его встречали не только добрыми пожеланиями, но и пением песен»<sup>125</sup>.

Невозможно сомневаться в порядочности и искренности величайших поэтов той эпохи, которые получили благодаря государству все, что необходимо для нор-

<sup>124</sup> Уильямс Г. Попал ли Меценат в немилость? ...

<sup>125</sup> Куманецкий Казимир. История культуры Древней Греции и Рима... С. 266–267.

мального творчества: гражданский мир, общественный престиж, должное финансирование. Сочетание реально-го благосостояния общества и разумной политики государства в художественной сфере вызвало невиданный доселе подъем искусства. «Век Августа – был золотым веком римской поэзии... Глубоко и искренне разделял Вергилий веру в то, что возвращение к доблести и могуществу предков, к старым римским обычаям и нравам... приведет к возрождению римского народа... Вергилий воспевает «римский дух». Октавиан Август так же воплощает в себе этот дух, как и древние Сципионы и Камиллы. Деятельность нового правителя Вечного города, обеспечивающая мир на земле, восстановление законов и возрождение староримских добродетелей, как бы дает смысл странствиям и страданиям Энея... Немало испытал и вынес в грозную эпоху гражданских войн и переворотов и другой великий поэт «века Августа». Как и Вергилий, Гораций восторженно приветствовал новую эпоху, принесшую его согражданам мир, стабильность и надежды на возрождение «старых добрых нравов» и былого могущества государства. Обретя дружбу и покровительство богатого и влиятельного Мецената, поэт с радостью откликался на победы Августа, прославлял новые законы, восхвалял официально возрождавшуюся старую римскую мораль»<sup>126</sup>.

Важным элементом новой культурной политики было расширение творческой среды. Если до Августа римское искусство было искусством, собственно, коренных римлян и зависимых от них греков, то теперь в сферу художественного творчества начинают постепенно включаться все народы, входившие в состав империи. Е. Д. Елизаров пишет по этому поводу: «Миф о великом

<sup>126</sup> *Куманецкий Казимир*. История культуры Древней Греции и Рима... С. 273–274.

Городе – вовсе не оплаченный правительственный заказ, который ставит своей целью обеспечить какую-то политическую сиюминутность, и даже не идеологическое обоснование планируемой на перспективу стратегической линии государства. К тому же вновь обратим внимание на то обстоятельство, что слагающие гимн Вечному Риму поэты – это не природные римляне, а представители покоренных народов. Конечно, это не означает, что сами народы простили когда-то свершенное над ними насилие, но все же есть достаточные основания предполагать, более того – утверждать, что миф отображает собой острую духовную потребность многих из тех, чья жизнь вплеталась в судьбу этого города»<sup>127</sup>.

Одним из дополнительных факторов, способствовавших расцвету поэтического искусства, являлось то, что государственная власть довольно лояльно относилась к фрондерству поэтов, если таковое проявлялось. Укоренившаяся практика наветов, доносов, политических провокаций уходила в прошлое. Светоний писал об этой стороне правления Августа: «Даже подметные письма, разбросанные в курии, его не смутили: он обстоятельно их опроверг и, не разыскивая даже сочинителей, постановил только впредь привлекать к ответу тех, кто распространяет под чужим именем порочащие кого-нибудь стихи или письма»<sup>128</sup>.

При наличии множества оснований для того, чтобы восторгаться политикой Августа в области искусства и в особенности – поэзии, не следует, конечно, ее иде-

<sup>127</sup> *Елизаров Е. Д.* Античный город: [http://royallib.ru/book/elizarov\\_evgeniy/antichniy\\_gorod.html](http://royallib.ru/book/elizarov_evgeniy/antichniy_gorod.html).

<sup>128</sup> *Светоний Гай Транквилл*. Жизнь двенадцати цезарей: [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/History/Svet/index.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/History/Svet/index.php).

ализировать. Август не был абсолютно либеральным правителем, позволявшим деятелям искусства все без исключения. Его режим, в целом не репрессивный, все же знал четкое различие «чужих» и «своих» не только в политике, но и в искусстве. И, естественно, он не столько вырастил поколение поэтических гениев, сколько позволил состояться уже выросшему поколению. «Официальная, жесткая, политическая линия монарха, «облачившегося в одежды республики», давала простор второстепенным деятелям, прежде всего прославлявшим принцепса как великого миротворца; с теми же, кто не поддерживал режим, жестоко расправлялись. Август приказал сжечь сочинения декламатора и оратора Кассия Севера, а самого автора обвинил в оскорблении величия римского народа и сослал. Участь изгнанника постигла и такого талантливого поэта, как Овидий. Не случайно Гораций назвал труд одного из историков своего времени Азиния Поллиона, где высоко оценивалась деятельность ненавидимых принцепсом Брута и Кассия, «полным опасного риска». Если обратиться к хронологическим датам жизни писателей времени Августа, то можно увидеть, что к 31 г. до н. э., когда Август пришел к власти, талант самых значительных поэтов уже сформировался»<sup>129</sup>.

Получается, что в целом либеральная политика правительства была несколько непредсказуемой: поэт мог быть почти уверенным в своей неприкосновенности, но не мог предсказать, за что именно могут последовать репрессии, если в его судьбе реализуется невысокая доля вероятности их наступления. В этом смысле знаменательна участь Овидия, репрессии в отношении которого необъяснимы и по сей день. Недоумение

<sup>129</sup> Соколов Г. Искусство Древнего Рима: [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/History/Sokol/index.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/History/Sokol/index.php).

относительно причин этих репрессий видно, например, в том, как этот эпизод римской истории излагает К. Куманецкий: «Овидий учит молодежь завоевывать сердца женщин, и это направление его творчества не могло не прийти в противоречие с морализаторскими тенденциями политики Августа. За «безнравственность» и некий не известный нам «проступок» поэт поплатился жестоко: попал в опалу и был сослан по приказу принцепса в 8 г. н. э. на берега Черного моря в Томы»<sup>130</sup>. Вместе с тем следует признать, что такая непредсказуемость действий власти была следствием изначального отсутствия у нее жестких и четких требований к содержанию произведений, на которых только и может базироваться система беспощадной государственной цензуры. Здесь перед нами очередной образец исторической диалектики, легко обращающей минусы политического режима в плюсы и наоборот.

Вдобавок, рассуждая о негативных сторонах культурной политики Августа, о политическом регулировании и репрессиях, всегда следует, для корректного понимания, иметь в виду одну особенность эпохи. Цензурные требования сводились, главным образом, к политическим требованиям. Эту особенность политики Августа и некоторых его последователей подметил еще Монтескье. Он совершенно справедливо говорил о сочинениях, подвергшихся осуждению: «Август и Тиберий наказывали за них, однако, именно как за оскорбление величества; первый – в деле о некоторых памфлетах, направленных против знаменитых мужей и женщин; а второй – в деле о сочинениях, которые, как он думал, были направлены против него самого»<sup>131</sup>.

<sup>130</sup> Куманецкий Казимир. История культуры Древней Греции и Рима... С. 276.

<sup>131</sup> Монтескье Ш. О духе законов... С. 327.

Вообще, создается впечатление, что в Риме имела место исключительно политическая цензура, в самом чистом смысле этого слова. Деятели искусства преследовались за собственно политические взгляды. Но там, похоже, не наблюдается той чисто эстетической цензуры, к которой призывал Платон, которую мы наблюдали в Спарте и которая потом имела место при тоталитарных режимах прошлого века, т. е. не было преследования за несоответствие произведений искусства официально установленным художественным канонам. Государство требовало прославлять политический порядок, но не вмешивалось в вопросы формы, стиля, манеры. В этом опять же проявилось существенное отличие методологии регулирования искусства от того, что часто наблюдалось в предыдущие и последующие эпохи.

Впрочем, несмотря на рост престижа поэтического творчества, практичные римляне порой все же предпочитали полагать, что занятие поэзией не приносит такого же прочного положения, как иные сферы общественной деятельности. К примеру, Тацит проводит сравнение между поэзией и ораторским искусством с точки зрения их полезности для тех, кто ими занимается. И в этом сравнении поэзия очевидно проигрывает. Тацит пишет: «Поэзия и стихи... не снискивают своим творцам никаких отличий и званий и не приносят роду людскому никакой осязательной пользы; порождаемое ими наслаждение быстротечно, а слава – призрачна и бесплодна... Кто провожает нашего Салея, превосходного поэта либо, если так будет еще почтительнее, наиславнейшего песнопевца, или встречает его приветствиями, или следует за ним по пятам? ... Они (стихи. – *Авт.*) создаются в доме самого Басса, и даже прекрасные и прелестные, но все это ведет лишь к тому, что, трудясь над ними в течение целого года все

дни напролет и значительную часть ночи, он, написав и отделив в величайшем напряжении книгу, вынужден к тому же упрашивать и заискивать, чтобы найти таких, кто соизволил бы прослушать ее; но и это дается ему не без известных затрат: ведь он нанимает дом, соответствующим образом оборудует помещение, берет напрокат скамьи, рассылает приглашения. И если его чтение увенчает даже самый блестящий успех, все эти похвалы продолжаются день, другой и не приносят никаких осязательных и явных плодов, подобно растению, сорванному в ту пору, когда оно еще ничем не отличается от травы или только в цвету; и его творение не доставляет ему ни друзей, ни клиентов, ни прочно укоренившегося в чьей-либо душе чувства признательности, но только невнятный шум, и пустые возгласы, и мимолетную радость»<sup>132</sup>. Такая позиция понятна. Среди множества поэтов, конечно, не все достигали таких социальных высот и такой славы, как Вергилий. Можно предположить, что для большинства из них занятие исключительно поэтическим искусством не могло быть источником достаточных средств к существованию.

Если, за редким исключением, общественный статус и политическое значение поэтов в Риме уступали тем высотам, которых они достигли в Греции, то в сравнении с тем, что наблюдалось у прочих европейских народов, современных Риму имперской эпохи, они отличались в выгодную сторону. Хотя сведения об этом весьма скупы, но они позволяют предположить, что применительно к «варварским» поэтам, невозможно говорить о каком-либо высоком социальном статусе. Так, рассказывая о жизни галлов, Диодор Сицилийский пишет: «Есть среди них и поэты, слагатели песен, которых они на-

<sup>132</sup> Тацит Корнелий. Диалог об ораторах: Сочинения в 2 т. Т. 1. *Анналы. Малые произведения.* М., 1993. С. 35–36.

зывают «бардами». Исполняя песни в сопровождении инструмента, схожего с лирой, одних они воспевают, других порицают»<sup>133</sup>. Причем никаких сведений о том, что барды пользуются каким-либо особым почетом и поддержкой, подобно древнегреческим аздам, Диодор не приводит.

Еще хуже, как можно предположить, обстояли дела у кельтских поэтов. Судя по описанию, приводимому Атенеом, в отличие от того, что мы видели у греков и римлян, у кельтов поэты находились в крайне униженном положении, будучи просто бесправными домашними слугами царей. В описании Атенея поэт, призванный к кельтскому царю, униженно извиняется за опоздание, восхваляет царя в песнях, а затем подбирает брошенное на землю золото, рассыпаясь в дешевых комплиментах<sup>134</sup>. Впрочем, из дальнейших данных, приводимых автором, видно, что и прочая царская челядь подвергалась не меньшему унижению.

## Музыка и музыканты

Несмотря на то, что музыка окружала римлян в их повседневной жизни, при знакомстве с римскими источниками – и философского, и исторического характера – не возникает ощущения, что этому искусству придавалась такая же социально-политическая ценность, как в Греции. Поэтому вполне естественно, что если уж в самой Греции музыканты относились к низам социальной иерархии, то в Риме их положение, по определению, не могло быть лучшим.

<sup>133</sup> Диодор Сицилийский. Историческая библиотека: <http://knigi.tr200.ru/v.php?id=308175>.

<sup>134</sup> *Athenee*. Le banquet des savants: <http://remacle.org/bloodwolf/erudits/athenee/index.htm>.

Концертирующими музыкантами в Риме были как рабы (зачастую – иностранцы по происхождению), так и свободные профессионалы. Есть основания полагать, что положение рабов-музыкантов было несколько более благоприятным, чем положение рабов, занятых в менее творческих сферах. Как писал К. Куманецкий, «более свободными себя чувствовали и греки-музыканты, такие, как раб Марципор, автор музыкального сопровождения к комедии Макция Плавта «Стих»<sup>135</sup>.

Сохранившиеся свидетельства говорят о том, что среди музыкантов-профессионалов рабов было значительно больше, чем свободных граждан. Е. Герцман приводит в своем исследовании любопытные надписи, одно только знакомство с которыми свидетельствует о том, что рабы вообще часто занимались сочинением музыкального сопровождения к театральным постановкам. То, что их имена фиксировались, говорит о том, что они могли быть популярны и даже, в определенном смысле, уважаемы, хотя это и не отражалось существенно на их правовом положении. Это также свидетельство того, что, несмотря на статус рабов, они не теряли возможности считаться авторами. Но, естественно, говорить о каком-либо «авторском праве» в их отношении было бы безобразной модернизацией истинного положения вещей. «Вот что было начертано на дидаскалии, посвященной комедии Теренция «Евнух»: «Представлена на Мегаласийских играх, при курульных эдилах Луции Постумии Альбионе и Луции Корнелии Меруле. Играли [актеры] Луций Амбивий Турпион и Луций Атилий Пренестинец. Мелодии для двух правых тибий сочинил Флакк, раб Клавдия». Фрагмент из дидаскалии о комедии

<sup>135</sup> Куманецкий Казимир. История культуры Древней Греции и Рима... С. 206.

Теренция «Самоистязатель» гласит: «Мелодии сначала для двух неравных тибий, а потом для двух правых сочинил Флакк, раб Клавдия». Имя раба Флакка присутствует и во всех других сохранившихся дидактиках, посвященных комедиям Теренция. Музыку к комедии Плавта «Стих» написал некий «Маркипор, раб Оппия»<sup>136</sup>.

Вообще это хороший повод поразмыслить о справедливости еще одного стереотипа в восприятии античности. Согласно этому стереотипу, античность, ценой рабства, превратила граждан в среду научного и художественного творчества. Это было бы справедливым, если бы исторически подтверждался тот факт, что, избегая тяжкого физического труда, граждане бы занимались искусствами, не теряя социального престижа. Однако многочисленные сведения о восприятии гражданами античных государств профессиональных занятий искусством как непрестижных, а тем более наличие рабов – деятелей искусства опровергает распространенное заблуждение, согласно которому античное рабовладение, возложив на рабов тяжелую работу, освободило свободных граждан для наук и искусств.

Общественное положение музыкантов, если они даже были свободными людьми, не шло ни в какое сравнение с положением поэтов. У Атеней мы нашли отличную иллюстрацию соотношения социального признания поэтов и музыкантов. Он пишет: «Хиларод – более почитаемый поэт, чем все предшествующие... Он даже носит золотой венец... Мужчина или женщина сопровождают его со струнным инструментом, подобно тому, как Авледа сопровождал флейтист. Венец дается в знак признания Хилароду и Авледу, но не музы-

<sup>136</sup> Герцман Е. В. Музыка Древней Греции и Рима.. С. 203.

кантам, которые их сопровождают»<sup>137</sup>. Возможно, что музыканты, сопровождавшие поэтов, пользовались их покровительством и защитой, но они явно выступали как «оруженосцы» и вряд ли имели возможность для собственной творческой реализации.

Уровень оплаты труда музыкантов-профессионалов нам известен только весьма приблизительно. Е. Герцман приводит сравнительные сведения, из которых мы можем сделать только условные выводы: «В I в. до н. э. в Риме дрозд стоил 3 денария..., во II в. девочка-рабыня шести лет оценивалась в 205 денариев ..., трубач при носителе высшей власти в римской колонии (*duumvir*) получал ежегодно до 217 г. до н. э. 30 денариев, а впоследствии – 75 ..., во времена Диоклетиана (284–305 гг.), когда в обиход вошли менее ценные денарии, учитель греческого и латинского языков получал их ежемесячно в количестве 200, а учитель арифметики – 75, брадобрею же за одного человека платили 2 денария»<sup>138</sup>. Получается, что заработок трубача долгое время был ниже среднего и только довольно поздно достиг среднего уровня. Причем нет никаких оснований полагать, что заработок трубача на государственной службе есть показатель, по которому можно судить о финансовом положении музыкантов вообще. Если даже этой категории музыкантов более-менее приличное содержание было предоставлено только в IV в., то можно предположить, что заработок прочих был гораздо скромнее. Нельзя забывать и о том, что музыкант на государственной службе – фигура довольно редкая. Большинство из музыкантов были свободными ремесленниками и

<sup>137</sup> *Athenee*. Le banquet des savants: <http://remacle.org/bloodwolf/erudits/athenee/index.htm>.

<sup>138</sup> Герцман Е. В. Музыка Древней Греции и Рима... С. 176.



зарабатывали, как и прочие ремесленники, сколько позволяла фортуна. О заработках же музыкантов-рабов рассуждать и вовсе нет смысла.

Если среди свободных музыкантов кто-то и получал достойное содержание, то это были военные музыканты. Такое положение объяснимо, исходя из того почтения, которое римляне питали к военному делу. Достойный заработок военного музыканта, без сомнения, – не дань уважения искусству, а дань уважения армии! «Есть основания считать, что в каждом римском легионе находилось тридцать пять музыкантов или, как их называли, «энеаторов»... Причем тридцать два были прикомандированы к пехотным подразделениям, а три – к кавалерии. Энеаторами называли и тубистов, и букцинистов, и рожкистов. Судя по всему, всякий энеатор мог играть на любом военном инструменте. Каждая преторианская когорта имела одного тубиста и одного рожкиста. В когортах же охраны состоял один букцинист, а в городских когортах – тубист и букцинист. Конечно, в различные исторические периоды и при разных военачальниках музыканты неодинаково распределялись между подразделениями. Поэтому приведенные данные нужно понимать только как один из принципов комплектования войск музыкантами. Вопрос о денежном вознаграждении военных музыкантов также решался неоднозначно. Известно, например, что рожкист в среднем мог получать ежегодную сумму в 500 денариев. Но, конечно, в разные времена и в неодинаковых условиях эта сумма изменялась в обе стороны и порой очень существенно. Согласно традиции, восходящей к реформам VI в. до н. э., приписывающейся этрусскому царю Сервию Туллию, было установлено деление всех свободнорожденных римлян по территориальному и имущественному признакам. По существовавшему положению вооружение и содержание воинов ложилось

на самих граждан. В связи с этим все свободное население подразделялось на шесть классов. Но последний, шестой, считавшийся неимущим, освобождался от военной службы. Рожкисты же и тубисты причислялись к наименее обеспеченному пятому классу»<sup>139</sup>.

Все вышесказанное приводит к тому, что, независимо от нюансов, социальное положение музыкантов-мужчин было незавидным. Еще хуже, по всей видимости, должны были ощущать себя женщины, занимавшиеся музыкальным исполнительством. Как и в большинстве культур Древнего мира, их статус немногим отличался от статуса публичных женщин. И образ их жизни в Риме, как и в Греции, давал возможность для сближения этих статусов. «Авлетистки и кифаристки нередко были одновременно гетерами и куртизанками. Такое «совмещение» предопределялось, прежде всего, средой, в которой разница между обязанностями музыкантши и куртизанки сводилась до минимума. Более того, в профессиональные навыки гетер и куртизанок, обслуживавших римских аристократов, входило умение играть на музыкальных инструментах. Это способствовало созданию своеобразной эротической обстановки и высоко ценилось. Гетеры, не умевшие петь и играть, оплачивались значительно ниже. Для них даже существовало особое определение – «пешие телочки», по аналогии с пехотинцами, выступавшими в поход без музыки, тогда как конница всегда имела музыкантов»<sup>140</sup>.

Вместе с тем, заканчивая анализ в этой части, следует констатировать тот же парадокс, который мы отмечали применительно к Греции: низкий социальный статус профессионалов в области музыкального

<sup>139</sup> Герцман Е. В. Музыка Древней Греции и Рима... С. 246.

<sup>140</sup> Там же. С. 265.

искусства не мешал римлянам восхищаться их наиболее значимыми произведениями, а государству – оказывать поддержку музыкальной жизни. Существует множество исторических примеров того, как императоры выступали учредителями масштабных музыкальных состязаний<sup>141</sup>. А состязания эти вызывали искренний интерес и происходили при впечатляющем скоплении публики.

### Триумф

Говоря о связи искусства с политикой в Древнем Риме, нельзя не упомянуть о том, что ряд особых жанров возник непосредственно из политического действия. «Политические обычаи Рима вызвали к жизни, например, триумфальные песни»<sup>142</sup>.

Одними, однако, политическими песнями дело, конечно, не ограничивалось. «Говоря о песнях, распевавшихся на улицах и площадях Рима, нельзя обойти молчанием триумфальный церемониал – грандиозное театрализованное политическое представление, разыгрывавшееся в честь возвращения с победой кого-либо из полководцев. Иногда этот спектакль продолжался несколько дней, в зависимости от количества военных трофеев, которые предстояло предъявить сенату и римскому народу, как свидетельство великой победы триумфатора»<sup>143</sup>. Нам представляется, что триумф следует считать чем-то большим, чем просто «парадом победы», хотя, конечно, не подлежит сом-

<sup>141</sup> Герцман Е. В. Музыка Древней Греции и Рима... С. 173–175.

<sup>142</sup> Куманецкий Казимир. История культуры Древней Греции и Рима... С. 197.

<sup>143</sup> Герцман Е. В. Музыка Древней Греции и Рима... С. 135.

нению, что именно римский триумф – исторический предшественник современных праздничных парадов. Важно понимать, что, поскольку триумф не сводился исключительно к торжественному прохождению войск, а включал в себя музыкальную и театральную составляющие, его следует считать особым жанром древнеримского синтетического официального искусства. В этом качестве триумф представляет собой яркий пример служения искусства, главным образом, политическим целям. Поскольку он представлял собой официально организованное публичное зрелище, он, как никакой другой жанр, подпадал под непосредственное государственное регулирование. Задачей государства было, во-первых, определить, имелась ли в принципе достаточная причина для проведения триумфального шествия. Далее, следовало определить, насколько значимой в военном и политическом плане была победа. Это было необходимо для того, чтобы установить масштаб и продолжительность триумфальных праздников.

Вдобавок, триумф представлял собой один из первых образцов проявления политического эстетизма, будучи в этом качестве предшественником аналогичных явлений новейшего времени. Примерами таких явлений можно считать нацистские факельные шествия, демонстрации трудящихся на Красной площади, агитационные публичные акции эпохи «пролеткульта», и пр. В основе этих явлений лежит одно: стремление государства, с помощью комбинации различных жанров искусства, в эстетически привлекательной для большинства граждан форме привлечь внимание к политически значимому событию, или к годовщине события, или пополнить число сторонников официальной идеологии, или подчеркнуть величие самого государства и правящей им элиты.

## Живопись и скульптура

Искусство живописи также не избежало в Древнем Риме очевидной политизации. В особенности это касалось портретной и исторической живописи. «Римский портрет на всех этапах своего развития – в смене формообразующих тенденций от полного жизни реализма к идеализирующему классицизму – отражал духовную позицию и социально-политическую ориентацию правивших в Риме классов. Поэтому развитие римского портрета находится в столь очевидном соответствии с социально-историческим процессом в Римской империи»<sup>144</sup>. Живописцы в Риме не могли быть занятыми только собственной творческой самореализацией. Их творчество всегда зависело от политической моды и политических амбиций заказчиков.

Да и государство довольно рано осознало политическое значение искусства живописи. Официальные заказы означали установление определенных эстетических и содержательных рамок для исполнителей. Но, понимая агитационное значение живописи, государственные лидеры были заинтересованы в том, чтобы выступать в качестве благодетелей. Уже на закате республиканской эпохи претенденты на единовластие придавали этой практике большое значение. Причем не только в масштабах самого Рима, но и во всем Средиземноморье. Так, «победоносные полководцы Мумий, Сулла и Антоний оказывали покровительство союзам греческих художников и предоставляли им привилегии»<sup>145</sup>.

Не меньшее значение, как средству воспитания граждан и политической агитации, придавалось и скульптуре. Это не случайно, поскольку древнерим-

<sup>144</sup> Словарь античности. М., 1989. С. 492.

<sup>145</sup> Там же. С. 493.

ской скульптуре был присущ особого рода символизм, который мог приобретать не только дидактический, но и политический оттенок. «Римлянин вырастал в регламентированном до мельчайших подробностей порядке нравственно-религиозного и политического характера. Установленные понятийные нормы мировосприятия должны были найти свое выражение в искусстве. Поэтому понятно широкое употребление в римском искусстве аллегории и символа, как воплощения и изображения абстрактных представлений. Греческому искусству аллегория была неизвестна. Наоборот, у римлян были распространены аллегорические изображения Веры, Щедрости, Постоянства, Согласия. В качестве аллегорических олицетворений этих понятий используются обычно греческие женские изваяния, но которые, в отличие от греческих образов божества, обладают лишь тенеобразной, неподлинной реальностью, которая и соответствует их абстрактной природе и их чисто понятийному происхождению»<sup>146</sup>.

Естественно, аллегориями римская скульптура не ограничивалась в своем воспитательном и политическом аспекте. Важную роль играли скульптурные изображения императоров. Причем чем были больше успехи или хотя бы амбиции главы государства, тем больше его статуй устанавливалось по всей империи. К примеру, скульптурные изображения амбициознейшего и успешного Августа были весьма многочисленными. И их политический смысл был на поверхности. По поводу одного из наиболее известных скульптурных изображений императора – «Августа первых ворот» – А. Ф. Лосев писал: «Основная цель художника – чисто духовное представление о могуществе и великолепии сосредоточенного в

<sup>146</sup> Лосев А. Ф. История античной эстетики. Ранний эллинизм... С. 741.

личности цезаря величия римской империи. В связи с таким изменением художественной цели естественным образом утратили свою абсолютную сущность чисто пластические достоинства статуи... Рельеф панциря, который особенно характерен в этом смысле, нуждается в специальном истолковании через прямое отношение к историческим событиям эпохи Августа; и именно в этом истолковании, а не в ценностном содержании скульптурного образа, заключается творческий смысл его художественного бытия. Его нельзя назвать «прекрасным» и выразительным в его скульптурной «такости», но он значителен, потому что он в символической и аллегорической манере представляет устройство, умиротворение и всеохватность империи... Здесь возвеличивается не столько героическая личность и полнота ее власти, сколько созданное ею величественное устройство, за которым скромно отступает на второе место даже сам гений изображенного... Таким образом, портрет цезаря уже не представляет собою в эллинистическом смысле усиленное скульптурными средствами изображение его природного облика, а является редукцией выражения до тех интеллектуальных и характерных черт его сущности, которые теснейшим образом связаны с величием его деяний и обнаруживающейся в них творческой силой римского гения... Вместо покоя отдыхающего атлетического тела здесь мы видим указующий вдаль жест властного достоинства, заимствующий свою силу и оправдание не столько в существовании изображенной личности, сколько в значении ее миссии и в представляемой Августом *maiestas imperii*. Этой позе отвечает уже не только народ, к которому обращена речь цезаря, но все громадное духовное пространство обитаемого мира, образ которого навеивается скульптурой. Только в связи с этим духовным пространством статуя и достигает задуманной в ней высокой монументальности в

качестве выдающегося государственно-политического символа»<sup>147</sup>. Не менее яркими образцами политической агитации в скульптурном искусстве Древнего Рима следует считать колонну Траяна, а также – колонну и конную статую Марка Аврелия.

Не случайно именно по отношению к живописи и скульптуре Древний Рим выступил в качестве первого государства, которое осознанно и целенаправленно осуществляло государственную охрану произведений искусства. Один из примеров такой охраны приводится Плинием Старшим. Он пишет: «Наше поколение видело в Капитолии, до того, как он совсем недавно сгорел, подожженный вителианцами, ... собаку из меди, заливающую свою рану, – об исключительной дивности и совершенной верности ее изображения можно судить не только по тому, что она была посвящена именно там, но и по речательству: так как никакая сумма не представлялась равноценной, государственным решением было установлено, что хранители отвечают за нее головой»<sup>148</sup>. Государственное решение об охране произведения искусства ответственными лицами – акт столь говорящий сам за себя, что он не нуждается в комментариях.

Более того, говоря о государственной охране произведений изобразительного искусства, следует иметь в виду, что такая охрана не стала бы государственной, если бы изначально она не была общенародной. Дело в том, что римляне чтили наиболее значимые в художественном отношении картины и скульптуры как общенародное достояние. И они противились, насколько могли,

<sup>147</sup> *Kaschnitz von Weinberg G.* Zwischen Republik und Kaiserreich. Romische Kunst, II. Hamburg, 1961. Цит. по: *Лосев А. Ф.* История античной эстетики. Ранний эллинизм. М., 2000. С. 747–748.

<sup>148</sup> *Плиний Старший.* Естествознание. Об искусстве. М., 1994. С. 62.

любым попыткам приватизации этого достояния, кем бы они ни осуществлялись. Тот же Плиний приводит яркий пример и этого феномена. Он повествует об истории скульптуры «Отчищающегося», вызывавшей всеобщее восхищение, и в частности – привлекавшей императора: «Тиберий не смог воздержаться, хотя владел собой в начале принципата, и перенес его в свою спальню, заменив другой статуей, но римский народ настолько не мог примириться с этим, что криками в театре потребовал поставить Апоксиомена на прежнее место, и принцепс, хоть очень любил его, поставил на прежнее место»<sup>149</sup>. Знаменательность этой истории состоит не только в том, что народ коллективно выступил против приватизации памятника искусства, но и в том, что император не смог в этом случае ничего противопоставить справедливым требованиям народа. И это при всем легендарном могуществе Тиберия!

Идея общенародности произведений искусства начинает, таким образом, развиваться именно в Древнем Риме. Плиний связывал развитие этой идеи с именами Цезаря и Марка Агриппы. Он писал: «Особенно широкое признание картины получили благодаря диктатору Цезарю, посвятившему перед храмом Венеры Прародительницы Аякса и Медею. После него – благодаря Марку Агриппе, человеку, которому ближе была сельская простота, чем роскошь. Во всяком случае, сохранилась его великолепная и достойная величайшего гражданина речь о том, что все картины и статуи должны стать общественным достоянием и это было бы лучше, чем удалять их в изгнание по виллам»<sup>150</sup>. О том, насколько современны

<sup>149</sup> Плиний Старший. Естествознание. Об искусстве. М., 1994. С. 66.

<sup>150</sup> Там же. С. 83.

эти мысли древнеримского политика, не стоит даже распространяться подробно.

Поскольку нами была затронута эта тема, то нельзя здесь же не сказать о том, что деятельность Марка Випсания Агриппы в формировании политики римского государства времен Августа в области искусства трудно переоценить. «Римляне, завоевавшие эллинистические государства Малой Азии и Египта и хорошо сознававшие, какую большую роль может сыграть искусство в политических целях, не замедлили использовать его для прославления Августа. Особенно отличался в этом отношении зять Августа... – Марк Агриппа. Деятельность этого преданного Августу человека незнатного происхождения была очень активной, особенно в строительстве акведуков и терм. Ему же принадлежала идея строительства храма всех богов Пантеона. Чтобы наглядно продемонстрировать успехи завоевательной политики римлян и желая отметить роль Августа как главы государства, Агриппа приказал выложить в столице огромную карту мира с обозначением размеров захваченных земель. Насколько остро в то время на художественной почве начали сталкиваться интересы личные и государственные, свидетельствует... проект Агриппы обобществить особенно значительные и дорогие статуи и картины, изъяв их из частного пользования»<sup>151</sup>.

<sup>151</sup> Соколов Г. Искусство Древнего Рима. – [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/History/Sokol/index.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/History/Sokol/index.php). По ходу следует высказать некоторое недоумение относительно указаний Г. Соколова о незнатном происхождении Агриппы. Все прочие источники, напротив, указывают на его принадлежность к всадническому сословию и на состоятельность его предков. Другое дело, что Агриппа родился в провинции... Видимо, тут сказалась современная российская психология, автоматически относящая провинциалов к простолюди-нам.

## Архитектура

Величие древнеримских публичных построек всегда наводило исследователей на мысль о том, что в грандиозной архитектуре городов и, в особенности, столицы Рим отражал свои политические и военные успехи. «После того, как Римская республика стала главенствующей державой Средиземноморья, в новой политической ситуации возникло и новое отношение к искусству как средству прославления римского могущества»<sup>152</sup>. Более всего это утверждение относится именно к архитектуре.

Подобно древним афинянам, которые на пике мощи своего государства осуществили грандиозный план перестройки Афин и Акрополя, римляне планомерно перестраивали столицу для придания ей наибольшего политического авторитета. «Официальная имперская тенденция к демонстрации мировой мощи Рима выразилась, по образцу эллинистических государств, в новой отстройке старого Римского форума и в новом монументальном строительстве: императорские форумы и святилища. Требуемого эффекта эти архитектурные ансамбли достигали благодаря великолепию и размаху планировки комплексно организованного пространства, чему способствовали замкнутая композиция при осевой симметрии и направленность перспективы на одну точку (как правило, храм), а также усовершенствованная фасадная техника. Грандиозности сооружений соответствовало декоративное оформление площадей и зданий символически-репрезентативными статуями и рельефами триумфальных арок... и монументальных колонн..., имевших пропагандистское или конкретно-

<sup>152</sup> Словарь античности. М., 1989. С. 491.

историческое содержание»<sup>153</sup>. Разумеется, подобные перестройки осуществлялись не только в республиканскую, но и в имперскую эпоху. «Повелители Рима, стремясь превзойти друг друга, устроят своеобразную гонку созидания нетленных памятников и своему собственному правлению, и гению своего города. Наверное, ни один из них в отдельности не выдает собою ничего потрясающего воображение, но возможность создания всего их массива в целом может быть объяснена либо вмешательством всемогущих богов, либо скрытой способностью города конвертировать в бетон и мрамор огромные объемы чужого труда и таланта»<sup>154</sup>.

Широко известны перестройки, осуществленные Цезарем, Августом и Нероном. Август, к примеру, принял за грандиозную перестройку сразу после прихода к власти. Претендуя на то, что его воцарение знаменует начало новой эпохи гражданского мира, он стремился подчеркнуть наступление новых времен в облике города. «Следуя примеру Цезаря, новый правитель стремился превратить Рим в красивый, просторный, мраморный город, поистине столицу тогдашнего мира. К Форуму, построенному Цезарем, прибавился... Форум Августа, который вместе с храмом Марса-Мстителя образовал новый целостный архитектурный комплекс – такого в эллинистических городах не было. Перед храмом стояли статуи древних героев Рима, призванные, как и карта Агриппы в Портике Випсания, напоминать о величии римского государства»<sup>155</sup>.

<sup>153</sup> Словарь античности... С. 492.

<sup>154</sup> *Елизаров Е. Д.* Античный город: [http://royallib.ru/book/elizarov\\_evgeniy/antichniy\\_gorod.html](http://royallib.ru/book/elizarov_evgeniy/antichniy_gorod.html).

<sup>155</sup> *Куманецкий Казимир.* История культуры Древней Греции и Рима... С. 276–277.

Поскольку архитектуре придавалось столь высокое государственное значение, деятельность архитекторов находилась под государственным контролем. Контроль этот, похоже, не отличался высокой степенью жесткости. Древние греки были весьма чувствительны к вопросу о расходовании средств государственной казны при возведении и украшении публичных построек и статуй. Известно, например, что печальная судьба Фидия была связана именно с тем, что его обвинили в недостатке выделенного на украшение статуи золота. Видимо, иначе обстояло дело в Древнем Риме. Повод к такому заключению нам дал текст «Десяти книг об архитектуре» Витрувия, автор которого, без сомнения, знал обо всем, что касалось сферы римского городского строительства. Излагая эфесский закон о смете на строительство, Витрувий сетует на то, что подобного закона нет в Риме<sup>156</sup>.

Если финансовая сторона работы архитекторов, по всей видимости, регулировалась слабо, то к самому вопросу о привлечении к строительству того или иного архитектора римляне относились более чем серьезно. Тот же Витрувий свидетельствует: «В старину поручали работу прежде всего архитекторам из почтенного рода, а затем узнавали, подобающее ли они получили воспитание, считая, что надо доверяться благородной скромности, а не дерзкой наглости. А сами мастера не обучали никого, кроме собственных детей или родных, и воспитывали их людьми достойными, совести которых можно было бы без колебания доверить деньги на такие важные вещи»<sup>157</sup>. Этот фрагмент является для нас чрезвычайно ценным в информативном плане. Прежде всего, ссылка на старину говорит о том,

<sup>156</sup> Витрувий. Десять книг об архитектуре. М., 1936. С. 185.

<sup>157</sup> Там же. С. 110.

что в более позднее время выбор архитектора осуществлялся уже на более простых началах и, видимо, только на основании творческих успехов и деловой репутации. Во-вторых, можно заключить, что в среде архитекторов соблюдался принцип «семейного бизнеса». А это свидетельствует о том, что круг их был закрытым, а следовательно – небольшим и престижным. Наконец, в-третьих, любопытно то, что сам этот круг радел о своей деловой репутации, воспитывая молодежь в абсолютной финансовой порядочности. Такая особенность корпоративного воспитания, видимо, как раз и объясняет то небрежение римских законодателей вопросами о сметах на строительство, о которой свидетельствовал Витрувий. А вот то, что Витрувий считал принятие этого закона желательным – есть свидетельство об упадке корпоративной морали в поздние времена и о наличии многочисленных злоупотреблений.

### Политический эстетизм Нерона

Рассуждая о соотношении искусства и политики в Древнем Риме, невозможно пройти мимо проявлений политического эстетизма целым рядом правителей имперского периода, самым репрезентативным в череде которых был, без всякого сомнения, Нерон. Однако в ряду эстетствующих правителей, и не только Рима, он отличался одной важной особенностью. Нерон не столько использовал искусство для утверждения своей власти, подобно своим предшественникам и последователям, сколько, напротив, использовал власть для своего самоутверждения в качестве артиста.

При всей общеизвестной чудовищности правления Нерона, при всей карикатурности его артистической и

политической карьеры, следует, на наш взгляд, признать за ним одну несомненную заслугу. Историческая заслуга Нерона состоит в том, что он окончательно сломал древний предрассудок, согласно которому музыкальное исполнительство считалось недостойным занятием для свободных и тем более – высокопоставленных граждан.

То, что Нерон упражнялся в искусствах – факт многократно обсуждавшийся. Если бы он ограничивался только собственной творческой деятельностью, вряд ли ему бы удалось сломать предрассудки в отношении искусства. Подражание императору закончилось бы вместе с его свержением. Но Нерон, видимо, не ограничивался в этом вопросе только личным творческим самоутверждением, а сознательно ломал стереотипы, заставляя верхушку общества изменить систему координат. По свидетельству Светония, «на представлениях, которые он учредил во имя вечности империи и назвал Великими играми, в комедиях выступали мужчины и женщины из высших сословий»<sup>158</sup>. Значение такого рода политико-художественных акций понятно тому, кто знает отношение римского общества к театру. Как мы подчеркивали выше, выступление в комедиях считалось величайшим позором для свободного гражданина, не говоря уже о гражданине высокопоставленном. Мы помним пример Деция Лаберия, которого Цезарь заставил исполнить роль в комедии, пример единственный для своего времени и вызвавший широкий общественный резонанс. Нерон ставит дело на поток. Не один только провинившийся перед правителем всадник, но множество аристократов теперь вынуждены были выйти на подмостки. И если Лаберий отомстил Цезарю, делая на

<sup>158</sup> Светоний Гай Транквилл. Жизнь двенадцати цезарей: [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/History/Svet/index.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/History/Svet/index.php).

сцене выпады в его адрес, то о мести Нерону не может быть и речи!

И что принципиально важно, так это то, что практика сохранится после краха Нерона! Искусство после него уже не будет позорным занятием ни для аристократов, ни для самих императоров. «Склонность Нерона к декламации и музыке нашла отклик у многих подражателей из аристократических родов. О литературных и философских интересах Адриана свидетельствовало большое количество философов, риторов, филологов, музыкантов в его ближайшем окружении»<sup>159</sup>. И, возможно, эта тенденция привела бы к необычному размаху творческой деятельности социальных верхов, если бы не была вскоре уравновешена христианским отвержением языческого искусства. Возможно, здесь в очередной раз проявилась ироничная диалектика истории. Император, который все нужное и даже все излишнее сделал для утверждения в Риме искусства, чрезвычайно ему повредил, отвратив от своей практики будущих носителей господствующей морали.

Впрочем, подчеркивая историческую заслугу Нерона, мы не хотим представлять его подвижником от искусства, служащим только ему. Личные амбиции императора, естественно, играли определяющую роль и в политике, и в искусстве. По существу, в эпоху Нерона вновь, в новой форме проявляется неразрывное единство художественной и политической сфер в Древнем мире. Политическому деспотизму, граничащему с безумием, находится соответствие в таком же безумном художественном деспотизме. Актер и поэт Нерон так же безапелляционно навязывает свою волю зрителю, как

<sup>159</sup> Куманецкий Казимир. История культуры Древней Греции и Рима... С. 282.



император Нерон навязывает ее гражданину. «Когда он пел, никому не позволялось выходить из театра, даже по необходимости. Поэтому, говорят, некоторые женщины рожали в театре, а многие, не в силах более его слушать и хвалить, перебирались через стены, так как ворота были закрыты, или притворялись мертвыми, чтобы их выносили на носилках... При соревновании он тщательно соблюдал все порядки: не смел откашляться, пот со лба вытирал руками, а когда в какой-то трагедии выронил и быстро подхватил свой жезл, то в страхе трепетал, что за это его исключат из состязания, и успокоился тогда лишь, когда второй актер ему поклонялся, что никто этого не заметил за рукоплесканиями и кликами народа»<sup>160</sup>. Но! В этих исторических свидетельствах прямо-таки потрясает одна деталь. Нерон, воля которого выше всего – и закона, и традиции, и самих богов, – панически боится нарушить художественные законы! Человек, не гнушавшийся пролитием крови и унижением всех проявлений римской чести, «тщательно соблюдает все порядки» на сцене! Вот, возможно, лучшая иллюстрация регулятивной силы искусства. Нормы искусства не решается нарушить деспот, для которого нормы права, политики и религии – не более чем условности.

Уже существовавшие в Риме тенденции политизации архитектурного, скульптурного и живописного искусств находят в деятельности Нерона свои крайние воплощения, доходя до карикатурной гигантомании. Нерон, по существу, не изобретает ничего нового. Он делает все то, что уже делали его предшественники, но делает это в каких-то болезненно преувеличенных масштабах, словно стремясь не только превзойти всех,

<sup>160</sup> Светоний Гай Транквилл. Жизнь двенадцати цезарей: [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/History/Svet/index.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/History/Svet/index.php).

кто был до него, но и «впрок» затмить всех, кто придет после, – на многие столетия вперед. «От Палатина до самого Эсквилина он выстроил дворец, назвав его сначала Проходным, а потом, после пожара и восстановления, – Золотым. О размерах его и убранстве достаточно будет упомянуть вот что. Прихожая в нем была такой высоты, что в ней стояла колоссальная статуя императора ростом в сто двадцать футов; площадь его была такова, что тройной портик по сторонам был в милю длиной; внутри был пруд, подобный морю, окруженный строениями, подобными городам, а затем – поля, пестреющие пашнями, пастбищами, лесами и виноградниками, и на них – множество домашней скотины и диких зверей. В остальных покоях все было покрыто золотом, украшено драгоценными камнями и жемчужными раковинами; в обеденных палатах потолки были штучные, с поворотными плитами, чтобы рассыпать цветы, с отверстиями, чтобы рассеивать ароматы; главная палата была круглая и днем и ночью безостановочно вращалась вслед небосводу; в банях текли соленые и серные воды. И когда такой дворец был закончен и освящен, Нерон только и сказал ему в похвалу, что теперь, наконец, он будет жить по-человечески»<sup>161</sup>.

Не менее яркую иллюстрацию нероновой гигантомании в области искусства приводил и Плиний Старший: «Не умолчу и о сумасбродстве нашего времени в живописи. Принцепс Нерон велел написать себя колоссальным на полотне в 120 футов – дело неведомое до того времени. Эта картина, когда она уже была законченной в Майевых садах, сгорела, пораженная молнией, вместе с лучшей частью садов»<sup>162</sup>.

<sup>161</sup> Светоний Гай Транквилл. Жизнь двенадцати...

<sup>162</sup> Плиний Старший. Естествознание. Об искусстве. М., 1994. С. 89.

Все безумства Нерона в области искусства, возможно, принесли бы, несмотря на их крайности, положительный результат, если бы они были основаны на безупречном художественном вкусе и если бы осталась нетронутой гуманистическая составляющая искусства. Но действовать в этих рамках Нерон не мог. Жестокость в домашней жизни и в политической практике нашла себе аналог в жестокости, привнесенной и в искусство. «При Нероне вошло в обычай заставлять осужденных исполнять в цирке мифологические роли, сопряженные с неизбежной смертью их исполнителей... Греция была бы удивлена, если бы ей вздумали внушить подобную попытку применить зверство к эстетике, сочетать искусство с пытками. Несчастливого выводили на арену в богатом костюме бога, или героя, обреченного на смерть, и затем казнь его происходила в виде трагической сцены из мифов, воспетых поэтами, или увековеченных скульпторами. Иногда это был Геркулес в неистовстве, сожигаемый на горе Эте, старающийся сорвать со своего тела пылающую смоляную тунику; то изображался Орфей, раздираемый на части медведем, или Дедал, низвергнутый с неба и преданный на съедение зверям, Пасифая, отданная в добычу быка, умерщвление Аттиса...»<sup>163</sup>. Имеется свидетельство и о том, что подобная практика в меньших масштабах существовала и при Домициане<sup>164</sup>.

Еще один из парадоксальных результатов художественной деятельности Нерона состоит в том, что его стремление к творческой самореализации, опирающееся на такие основы, о которых не мечтал ни один другой

<sup>163</sup> Ренан Э. Антихрист. СПб., 1907. С. 127–128. Далее у автора следуют ужасающие подробности, которые мы здесь привести не решились.

<sup>164</sup> Там же. С. 131.

деятель искусства в истории, потерпело провал. Нерон как поэт и музыкант современной публике совершенно неизвестен. Хотя, несмотря на массу пессимистических оценок его творчества, видимо, оно не было бездарным. Положительные оценки его дарования проскальзывают между строк даже у авторов, которые были готовы проклинать деспота. Например, не слишком симпатизировавший ему Лукиан свидетельствует, по существу, о том, что «его голос не заслуживает насмешки», что он весьма искусно сглаживает недостатки голоса и неплох в лирическом жанре, хотя и комичен в жанре героическом<sup>165</sup>. Об этом величайшем, по большому счету, историческом поражении Нерона следует помнить, рассуждая о сути искусства и о его соотношении с политикой. Урок Нерона состоит в том, что величия художник может достичь только опираясь на самосовершенствование в творчестве. Если художник опирается только на власть, его творческий авторитет рухнет вместе с этой властью. Это урок многим современным деятелям – депутатствующим, партийно ангажированным, ластящимся к власти.

Мы полностью согласны с той оценкой, которую в свое время дал Э. Ренан. Великий французский мыслитель писал: «Государь есть воин; великий государь может и должен покровительствовать литературе; но он не должен быть литератором... Нерон, Хильперик, Людовик Баварский не более как карикатуры. В отношении Нерона, громадная власть императора и жестокость римских нравов сделали то, что эта карикатура набросана как бы кровавыми штрихами»<sup>166</sup>.

<sup>165</sup> Лукиан Самосатский. Нерон, или о строительстве Истмийского перешейка: [http://www.e-reading.org.ua/bookreader.php/131083/Lukian\\_-\\_Lukian\\_Samosatskiii\\_Sochineniya.html](http://www.e-reading.org.ua/bookreader.php/131083/Lukian_-_Lukian_Samosatskiii_Sochineniya.html).

<sup>166</sup> Ренан Э. Антихрист... С. 239.

### Практика регулирования искусства в эллинистических монархиях

Период эллинизма, и в особенности позднего эллинизма, внес новые тенденции в развитие творческой среды. Тенденции эти были сложны и противоречивы. С одной стороны, заметно некоторое «измельчание» искусства, кризис классических жанров. С другой стороны, и в Риме, и в соседних ему государствах Средиземноморья больших высот достигает государственное покровительство искусству.

Характеризуя этот период, А. Ф. Лосев писал: «Александрия обеднела, а Рим клонился к закату. Величие античной цивилизации уходило в прошлое, искусства увядали. Умирала лирическая поэзия, музыка исчезала из учебных программ, трагедия уходила из театра. Вместо драмы расцветал пышный балет в сопровождении разнообразного и шумного оркестра, с участием хора, разъясняющего действие, и кордебалета. Презрение, с которым некогда афиняне относились к профессионалам, сменилось теперь преклонением перед славой и знаменитостью артистов. Правда, Александрия выгодно отличалась от Рима музыкальным вкусом... Условия общественной жизни в Римской империи III в. развивали терпимость к национальному, идеологическому и художественному разнообразию»<sup>167</sup>. Изменения в сфере искусства были очевидными и для представителей той эпохи. Атений, к примеру, сетовал, что музыкой стали заниматься «как попало и безрассудно». Он проецирует на свое время цитату из Аристоксена: «Наши театры стали варварскими, а музыка сделалась шлюхой простонародья»<sup>168</sup>.

<sup>167</sup> Лосев А. Ф. История античной эстетики. Поздний эллинизм. М., 2000. С. 665.

<sup>168</sup> *Athenee*. Le banquet des savants: <http://remacle.org/bloodwolf/erudits/athenee/index.htm>.

Снова перед нами беспощадная диалектика истории: умирание классических форм делает невозможными те грандиозные творческие достижения, которые были в рамках этих форм достигнуты, но они влекут за собой разнообразие и свободу творчества. Деятели искусства измельчали, но получили, наконец, подобающее им место в социальной иерархии.

Что до государственного регулирования искусства, то рост социального престижа его деятелей повысил уровень государственного внимания к творческой среде. Вместе с тем это внимание было, опять же, не вполне бескорыстным и было направлено во многом на использование искусства в целях политической агитации. Но, несмотря на эту тенденцию, можно прямо сказать, что расцвет государственного патроната над искусством пришелся именно на эллинистическую эпоху.

Результатом такого заинтересованного патроната явилась определенная политизация сюжетов. Например, «при дворе Птолемея в Египте выше всего ценилась живопись на исторические темы. Придворный художник Птолемея I Антифил изобразил Филиппа Македонского и его сына Александра с богиней Афиной... Но, ограничиваясь исторической тематикой, Антифил писал сцены из придворной жизни, запечатлев, например, царя Птолемея на охоте»<sup>169</sup>. Растет число образцов не просто политических заказов, но собственно придворного, а значит, в значительной степени – «карманного» искусства.

Придворные деятели искусства были не только удобны, поскольку за содержанием их творчества контроль осуществлять легче всего, но и политически весьма выгодны для царей-патронов. Большой штат

<sup>169</sup> *Куманецкий Казимир*. История культуры Древней Греции и Рима... С. 171–172.

придворных творческих работников рассматривался как показатель престижа и государства в целом, и конкретного правителя. «В погоне за славой эллинистические цари старались представить себя покровителями искусств и соперничали в этом друг с другом. Египетские Птолемеи окружали себя целым штатом художников, ученых и поэтов; сирийский Антиох III Великий выступал в окружении толпы ученых и поэтов»<sup>170</sup>. Очевидно, что подобная политика эллинистических монархов была продолжением той политической линии, которую в свое время проводили еще древнегреческие тираны.

Искусство становится, вдобавок, мощным инструментом осуществления внутренней политики: оно позволяет повышать внутривластный рейтинг правителя, отвлекать граждан от социальных проблем и воспитывать их в духе требуемой идеологии. «Эллинистические монархи..., заботясь об упрочении своей власти, могущества и славы, воздвигали великолепные постройки, собирали вокруг себя выдающихся художников, ученых и поэтов, устраивали пышные празднества и уличные процессии, поражавшие своим блеском и роскошью... Эти празднества имели большое агитационное значение и, как видно из оценки Феокрита, поднимали известным образом энтузиазм греческого населения»<sup>171</sup>.

Политическое значение искусства в эллинистическую эпоху было настолько высоко, что не просто заставляло правителей оказывать поддержку искусству, но и, наоборот, покровители искусства могли, порой, благодаря одной только своей деятельности, добиться политической власти. К примеру, «граждане города

<sup>170</sup> Радциг С. И. История древнегреческой литературы. М., 1982. С. 377–378.

<sup>171</sup> Там же. С. 377.

Пергама почтили царским титулом одного из своей среды, Аттала, который... был основателем династии, представители которой отличались среди современных им властителей простотою нравов и интересом к наукам, искусствам и литературе»<sup>172</sup>.

Государственное регулирование в области искусства в этот период приводит к созданию новых форм обеспечения творческой деятельности артистов. Если в предшествующие эпохи дело ограничивалось только финансированием, за редким исключением, то теперь речь идет о создании специальных центров творчества и об организации специальных центров сохранения наследия. «С целью создания условий для работы ученых, поэтов и художников в Александрии по совету изгнанного из Афин Деметрия Фалернского Птолемеем I Сотером было намечено основать особое учреждение вроде академии наук под названием «Музей», т. е. храм муз. Это было осуществлено его преемником Птолемеем II Филадельфом. При Музее ученым и поэтам предоставлялись квартиры и материальное обеспечение... Часто такое покровительство... превращало служителей муз в раболепных придворных»<sup>173</sup>. Александрийский музей был реализацией на новом этапе и в новых масштабах того же образца, который был создан еще древнегреческим тираном Поликратом с его «Двором муз». Политика Поликрата, бывшего в свое время пионером библиотечного дела, и в последнем повторилась в новую историческую эпоху. Александрийская и Пергамская библиотеки, о которых много и с удовольствием говорят, – государственные учреждения! И их строительство, и их содержание, и их пополнение полностью

<sup>172</sup> Моммзен Т. История Рима. СПб., 1993. С. 97.

<sup>173</sup> Радциг С. И. История древнегреческой литературы... С. 378.

находилось в ведении государства и, что немаловажно, осуществлялось на основе законодательных актов. Так, «в Александрии действовал закон, по которому всякий корабль, прибывший в гавань, был обязан продать или, по крайней мере, временно предоставить для снятия копии все имеющиеся на нем литературные произведения»<sup>174</sup>.

Необходимо сказать и о том, что государственный патронат в области искусства, имеющий своей целью повышение престижа государства и государственной власти, имел еще одну сторону, на сей раз – негативную. Как и любое могущественное государство, вмешивавшееся в деятельность артистов, эллинистические монархии поощряли масштабность художественного творчества, доходящую до гигантомании. Мы можем сколько угодно восхищаться теми архитектурными и скульптурными чудесами, которые были созданы в ту эпоху, но мы не должны забывать и о том, что такие произведения, как, например, Пергамский Алтарь и Фаросский маяк, – это, помимо прочего, проявление художественной гигантомании эстетствующих государств.

Такой же пример гигантомании – знаменитый Колосс Родосский. Когда мы пытаемся представить себе величие этого произведения скульптурного искусства и инженерной мысли, мы забываем о том, что он отражал целую тенденцию. Ведь Плиний Старший свидетельствовал о том, что «в том же городе есть сто других колоссов, меньше этого, но, где бы ни находился каждый из них, он бы прославил бы любое то место, и кроме этих, есть пять колоссов богов, которые создал Бриаксид»<sup>175</sup>.

<sup>174</sup> Радициг С. И. История древнегреческой литературы... С. 379.

<sup>175</sup> Плиний Старший. Естествознание. Об искусстве М., 1994. С. 63.

У Плиния мы находим еще один любопытный пример эстетического авантюризма: «Архитектор Тимохар начал было в Александрии сооружать из магнитного камня свод храма Арсинои, чтобы изображение из железа в нем казалось висящим в воздухе. Делу помешала смерть его самого и царя Птолемея, который велел сделать это в честь своей сестры»<sup>176</sup>.

Есть все основания заявлять о том, что гигантомания в искусстве есть один из симптомов политического состояния общества, и этот феномен заслуживает специального научного исследования.

### Закон гомеритов об искусстве

Заканчивая анализ практики взаимодействия государства, права и искусства в эллинистическую эпоху, невозможно пройти мимо одного уникального правового памятника. Речь идет о «Законе гомеритов». Гомериты (савеи) – аравийское племя, христианизированное в IV в. Их Закон – исторически первое юридическое отражение раннехристианского отношения к регулированию общественных отношений, и в частности – искусства. Ниже мы приводим наш перевод тех положений Закона, которые напрямую относятся к деятелям искусства:

«Бесстыжие люди, которые делают маски из кожи животных и изображают дьявола на рыночной площади, будут получать до двух сотен ударов палкой, им сожгут волосы и бороду и они будут на год помещены в царскую мастерскую, неважно, свободные они или рабы.

Играющие на кифаре и лире, трагики, танцоры, мужчины или женщины, не приемлются в стране. Всякий нарушитель будет схвачен, бит палками и проведен

<sup>176</sup> Плиний Старший. Естествознание. Об искусстве... С. 74.

через огонь. Все принадлежащее им будет конфисковано, и они будут приговорены к работам в царской мастерской в течение года...

Игроки в кости и другие азартные игры, певцы и скоморохи также запрещены. Иное дело – игры, развивающие силу ума и рук»<sup>177</sup>.

В этих нормах Закона тот взгляд на искусство, который мы в теории видели у Тертуллиана и Августина, не просто находит свое практическое воплощение, но и, очевидно, достигает крайностей. Прежде всего, речь идет о полном и безусловном запрете театрального искусства. Можно подумать, что в Законе говорится только о народном, площадном театре, поскольку говорится о представлениях на рыночной площади. Но, поскольку в следующей статье упоминаются трагики, речь идет, конечно, о полном запрете.

Абсолютный запрет направлен также на музыкальное исполнительство и танец. Что немаловажно, запреты жанров подкреплены жестокими санкциями для их нарушителей. Любопытно также упоминание певцов и скоморохов в одном контексте с организаторами азартных игр.

Очевидно, что «Закон гомеритов» – исторический предшественник жестоких законодательных актов, которыми будет регулироваться жизнь деятелей искусства, и в особенности – искусства народного в эпоху Средневековья.

Рассмотрение практики взаимодействия государства, права и искусства в Древнем Риме и эллинистических государствах приводит нас к следующим выводам:

1. Вопрос о деталях государственного регулирования искусства у цивилизации этрусков, оказавшей куль-

<sup>177</sup> Lois des Homerites: <http://remacle.org/bloodwolf/lois/homerites.htm>.

турное влияние на Рим, остается открытым. Имеющиеся немногочисленные сведения позволяют предположить неразвитость городского строительства и слабость его государственного регулирования, низкий социальный статус скульпторов.

2. Следует считать преувеличенным распространенное мнение о презрении римлян к искусству. На самом деле, при том, что их пиетет перед искусством не был сравним с древнегреческим, они придавали ему достаточно высокое общественное и политическое значение. Римские деятели искусства, в основном отождествлявшиеся с ремесленниками, подвергались государственному регулированию с древнейших времен. Первые акты, регулирующие их положение, относятся к эпохе Нумы Помпилия. Государственное регулирование искусства было связано и с его значительной сюжетной политизированностью в Риме.

3. Законы 12 таблиц устанавливали наказание для лиц, распевающих «злые песни». Эта норма может трактоваться разными способами. Автор предполагает трактовку, согласно которой речь идет о защите прерогативы государства в наложении особого рода «художественных» санкций, подобных тем, что существовали в Спарте. Нельзя исключать того, что именно в несохранившейся части Законов содержалась норма об исключении актеров из триб.

4. Поскольку первые актеры в Риме были специально приглашенными этрусками, это навсегда наложило отпечаток на их статус, который, в отличие от древнегреческого, был весьма низким. Это же объясняет высокий процент в их среде рабов и вольноотпущенников. Исключение составлял театральный жанр ателланы, участие в котором полноправных граждан не осуждалось. Болезненное отношение римского общества к критике проявилось в негативном отношении

к комедии, которое порой влекло за собой репрессии в отношении комедиографов. Особенно приниженным было социальное положение мимов, которых общество считало примером безнравственности.

5. Поскольку театральные зрелища пользовались популярностью у римского народа, государственная власть вынуждена была принимать меры по поддержке театральных представлений и регулировать связанные с этим отношения. Как и в Греции, посещение театра было фактически конституционным правом полноправных граждан. Поскольку для римлян был всегда важен принцип общественной иерархии, порядок рассадки граждан в театрах был специально урегулирован Росциевым Законом. Причем предоставление непрестижных мест стало особым рода санкцией для граждан-правонарушителей и нарушителей нравственных норм.

6. Наиболее приниженным был социальный статус скоморохов, жизнь и безопасность которых не защищалась государством вплоть до времени императора Марка Аврелия.

7. Несмотря на то, что в ранний период поэты также приравнивались к ремесленникам, впоследствии их социальный статус настолько возрос, что занятия поэзией сделались почетными и для высокопоставленных граждан. Пик престижа поэзии пришелся на эпоху принцепса Августа, который осуществлял активную материальную поддержку поэтов. Вместе с тем это была эпоха пика государственного регулирования поэзии, поскольку имели место как официальные требования к содержанию произведений, так и репрессии в отношении ряда деятелей искусства. Но при этом любая цензура была исключительно политической и, в отличие от того, что имело место в древнегреческих полисах, не касалась художественных норм.

8. Среди профессиональных музыкантов большинство были рабами и вольноотпущенниками. Заработок музыканта был невелик, кроме тех случаев, когда речь шла о военных музыкантах, находившихся на государственной службе. Невероятно низким был статус женщин-музыкантш, которые отождествлялись с публичными женщинами и в большинстве случаев действительно были ими. Вместе с тем само музыкальное искусство занимало важную роль в общественной жизни, и правители государства принимали активное участие в подготовке и проведении музыкальных состязаний.

9. Особым жанром искусства следует считать триумфальное шествие. Этот жанр, как никакой другой, был теснейшим образом связан с политикой. Он исторически важен тем, что является предшественником современных проявлений политического эстетизма.

10. Живопись и скульптура в Древнем Риме изначально рассматривались как эффективное средство политической агитации, что предопределило их важное государственное значение. Памятники скульптуры и живописи были объектами государственной охраны. Они рассматривались как общенародное достояние, и народ противился попыткам их приватизации. В этих условиях объяснимо появление законопроекта Агриппы, предполагавшего национализацию наиболее значительных памятников изобразительного искусства.

11. Высокая развитость городского строительства привела к расцвету архитектуры и предопределила высокий общественный статус архитекторов. Возведение архитектурных памятников осуществлялось по инициативе и на средства государства. При этом уровень законодательного регулирования был значительно ниже, чем в Древней Греции. Это объясняется тем, что на протяжении долгого времени в таком регулировании не было необходимости,

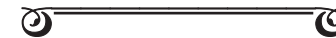
поскольку архитекторы сами формировали тщательно соблюдаемые корпоративные нормы.

12. В истории взаимодействия государственной власти и искусства особое значение имеет эпизод правления императора Нерона, который опирался на традиции политического эстетизма древнегреческих тиранов, при этом предвосхищая практику политического эстетизма авторитарных правителей последующих веков. Особенностью деятельности Нерона явилось то, что он не использовал искусство для достижения политических целей, а, напротив, использовал политику для художественного самоутверждения. Положительной стороной деятельности Нерона было то, что она сломала предрассудки верхов римского общества относительно занятий искусством.

13. В эллинистических монархиях наблюдалось исключительное внимание государства к вопросам искусства. Искусство политизируется в содержательном плане, а государство оказывает ему значительную поддержку. Продолжая политическую линию древнегреческих тиранов, эллинистические правители осуществляют грандиозные художественные проекты, создают особые организации творческих работников, а также на государственном уровне организуют библиотечное дело. Обратной стороной этой государственно-правовой опеки было «измельчание» искусства, ангажированность его деятелей, а также стремление к гигантомании.

14. Первым правовым памятником, отражавшим христианское отношение к искусству, был «Закон гомеровитов». Нормы закона предполагали фактический запрет театрального и музыкального искусства и предполагали применение жестоких санкций к лицам, которые ими занимались. В этом плане Закон является историческим предтечей средневекового законодательства об искусстве.

## Заключение





---

В завершение нашего анализа зададимся вопросом: какие уроки мы обязаны вынести из теории и практики взаимодействия искусства с политико-правовой средой в Древнем Риме и эллинистической культуре?

Недавно автор ознакомился с одной из классических современных работ по кабалистике. Не будучи поклонником последней, он счел эту работу малопонятной и малоинтересной, но одно из высказываний, содержащихся в ней, пришлось ему по сердцу: «Происхождение человека – это основной, первичный материал его, и по наследству получает он движение души, стремления и лишь этим отличается один от другого... Этот первичный материал – истинное богатство индивидуума, которое даже нельзя пытаться изменить, потому как развивая лишь ему присущие данные, он становится личностью. И потому тот, кто уничтожает хоть одно духовное движение, создает этим соответствующую пустоту в мире, поскольку ни в каком другом теле и никогда это не повторится. И видно отсюда, какое преступление совершают цивилизованные народы, несущие свою «культуру» и разрушающие устои других»<sup>178</sup>. В самом деле, современность столкнулась с проблемой культурной агрессии «развитых» стран в отношении стран,

---

<sup>178</sup> *Michael Laitman*. Kabbalah. The spiritual secret in Judaism reveals the principles in simple style. Volume I – Israel, 1984. P. 39.

объявленных «развивающимися». Западная система ценностей, навязанная в свое время западными политическими элитами собственным народам, теперь начинает навязываться всему миру. Этой тенденции трудно что-либо противопоставить, поскольку западные люди уже давно воспитаны в духе непонимания и неприятия иных ценностей. Они искренне полагают, что эта политика способствует распространению прогресса и культуры в окружающем их мире. Культурная глобализация, сопутствующая глобализации экономической, – страшный удар по самобытности народов, населяющих современный мир. Отступление от традиций национального искусства в сторону поп-культуры западного образца, «голливудских стандартов», отступление от традиций национальной кухни в сторону западного образца фаст-фуда, кризис здорового национального самосознания, и прочие симптомы этой культурной трагедии мы постоянно наблюдаем и в повседневной жизни нашего народа, и в жизни других народов. Поскольку уже создана система культурного подавления, ей неизбежно осуществляется противодействие, и не всегда позитивное по своему внутреннему смыслу. Следует изучать роль культурной глобализации в возникновении таких явлений, как движение антиглобалистов, культурная автономия иммигрантов в Европе, беспорядки в иммигрантских кварталах, национализм, неонацизм и даже терроризм. Безумие, прикрывающееся благими намерениями, на своем пути все с большим удивлением видит знаки приближения к Аду. Но вместо того, чтобы с этого пути свернуть, вместо того, чтобы осмыслить происходящее, Запад лишь ускоряет свое движение.

На этом фоне опыт древнеримской культурной политики представляется чуть ли не образцом идеальной утонченности, хотя он вряд ли представлялся таким современникам. Рим распространял в Средиземноморье

идею сильной государственности. Он нес в окружающий мир не только военное насилие, но и право, равного которому по степени развитости не знала ни одна из современных ему цивилизаций. Это была имперская политика в самом чистом ее выражении. Римляне, как и современные западные люди, считали свою систему ценностей образцовой и достойной не только подражания, но и насильственного распространения. Но! Распространение римского образа жизни не означало уничтожения и фанатического неприятия культур и систем традиционных ценностей других народов, тем или иным способом присоединявшихся к империи или попадавших в политическую зависимость от нее. Римляне не только несли другим народам свои ценности, но и питались их культурными достижениями. Веротерпимость, любопытство, любовь к разнообразным впечатлениям и новшествам отличали этот народ. Великий Данте, конечно, допустил преувеличение, когда заявил, что Рим своими завоеваниями просвещал окружающий мир, чуть ли не бескорыстно, в ущерб своим интересам. Но в целом, его оценка кажется нам правильной. Внести в разнообразие мира правовой и политический порядок, не уничтожая этого разнообразия, – вот истинное направление древнеримской «глобализации», в одни эпохи – осознанное, в иные – интуитивно понимаемое.

Еще одно достижение Рима достойно похвалы. Мы имеем в виду возведение возможности посещения театра в фактически конституционное право граждан. Театральные зрелища – благородный и при этом демократичный способ приобщения граждан к искусству и нравственным ценностям. Они были таковыми и в древние времена, и остаются теперь. Но не таким стало отношение государства и к театру, и к гражданам. Если в Риме государство брало на себя расходы по театральным представлениям, то теперь театры, в большинстве

своим, вынуждены подчиниться законам рынка и самостоятельно находить средства для постановок. Если в Риме государство предоставляло гражданам бесплатный вход в театры, то теперь цены на билеты значительно возросли, особенно когда речь идет об известных труппах. И уж, конечно, римляне, которые желали видеть в театральном искусстве прежде всего возвышенное зрелище, не представляли себе ничего подобного современным антрепризам, которые, в сущности, представляют собой в первую очередь коммерческие, и лишь во вторую – художественные предприятия. Возвращение возможности для большинства граждан посещать качественные театральные представления могло бы стать серьезным достижением в деле интеллектуального и художественного воспитания народа. Способы приобщения к театру (как и к другим формам искусства) мы могли бы заимствовать у некоторых государств Запада. В середине 90-х годов прошлого века автор провел полгода во Франции. Показалась просто восхитительной политика культурного развития молодежи. К молодежи тогда относились лица, не достигшие 25 лет. Каждый из них имел право на получение особой «культурной карты». Эта карта давала право на очень значительные скидки при приобретении билетов в музеи, театры и на симфонические концерты. Молодежи на культурные мероприятия во Франции на порядок больше, чем у нас, и это – свидетельство эффективной работы программы. Нельзя не сказать и о том, что лица данной возрастной категории имеют во Франции право на компенсацию расходов по аренде жилья, в зависимости от размера доходов – до 50 процентов. Понятно, что сэкономленные средства также можно потратить на удовлетворение культурных потребностей. Что особенно важно, право на эти льготы имеют не только молодые граждане Франции, но и все молодые люди, на закон-

ных основаниях проживающие на ее территории. Мы в последнее время ищем пути приобщения к российской культуре тех, кто трудится и обучается на территории нашей страны. Чем не достойный пример? Подражание ему, конечно, не решило бы всех проблем, но, без сомнения, принесло бы свои плоды.

Заслуживает внимательного изучения опыт государственного меценатства в Древнем Риме. Читатель уже мог понять, что автор не сторонник отстранения государства от финансирования сферы художественного творчества. Государственное меценатство, при всех его недостатках, более стабильно и предсказуемо, чем меценатство частное. Однако с проблемой государственного меценатства не может быть не связана проблема свободы творчества. Государство и в древние времена, и теперь не желает быть бескорыстным. Оно требовало и требует от художника лояльности взамен на безбедное существование. Более того, государство, озабоченное содержанием художников, естественно, не желает лишних расходов. И потому заинтересовано в существовании официальных творческих структур, с необходимостью сужающих круг лиц, получающих финансирование. А это, в свою очередь, становится формой контроля, даже способом оказания давления. Неудобные лица могут не допускаться в творческие союзы или исключаться из них, если государство видит в этом необходимость. Такое положение вещей поощряет, вдобавок, интриги, столь, увы, неотделимые от творческой среды. Впрочем, пренебрежение государством этой сферы не менее опасно, а частное меценатство проблемы свободы творчества не решает. Меценаты, в большинстве их – предприниматели, не могут полностью освободиться от отношения к производству искусства в его товарной ипостаси. Поэтому частный меценат, скорее, вложит свои средства в то, что будет

лучше продаваться, чем в то, что имеет непреходящую художественную ценность и вряд ли станет достоянием широкого круга потребителей. Только единицы из них могут принять участие, например, в фестивале современной симфонической музыки. Значит, все то, что выходит за рамки финансовой успешности, прибыльности в искусстве, должно или влачить жалкое существование, возможно, погибнуть, или получить надежное государственное финансирование. Но как заставить государство быть бескорыстным? Как отучить его требовать от художника лояльности, а порой – чрезмерного гражданского пафоса и урапатриотизма? Все будет зависеть исключительно от базовой схемы отношения государства к искусству и его деятелям. Если государство таково, что оно согласно финансировать искусство исключительно ради собственной пользы, то проблема эта неразрешима. Если же государственная власть понимает подлинное значение искусства, как материализации народной души, того, что останется в веках от народа, после того как уйдут в прошлое все и всякие формы правления и политические движения, то оно сможет стать тем благодетелем, который не угнетает своими благодеяниями. Но государство всегда таково, каково породившее его общество. Если общество не понимает ценности высокого искусства, оно не потребует от государства его поддержки. Качество же общества зависит от образования и художественного воспитания его граждан. Если сегодняшнее государство не созрело для бескорыстного финансирования искусства, если у него иные приоритеты, то оно могло бы осуществить хотя бы задел на будущее – вернуть ту систему образования граждан, которая способствовала бы формированию широкого кругозора и художественного вкуса.

Две проблемы, которые нам кажутся не менее актуальными, – это политический эстетизм и художественная деятельность правителей. Рим подарил истории первоначальные модели политического эстетизма, ставшие до такой степени классикой, что им стремились подражать политические лидеры разных времен. Французская революция подражала обрядам республиканского Рима, Бонапарт копировал эстетику Рима имперского. Нацистские массовые шествия также во многом следовали римскому эталону. В новейшее время всплеск политического эстетизма пришелся на 30–40-е гг. прошлого века, найдя свои высшие формы в практике тоталитарных режимов. Вопрос состоит в том, изжил ли себя политический эстетизм как явление, не слишком ли он скомпрометировал себя, чтобы быть допустимым в наше время? На наш взгляд, ресурсы его не исчерпаны, ибо в нем проявляется одна из неотъемлемых функций искусства – его способность в художественной форме выступать проводником политических идей. Нельзя забывать и о том, что элементарные проявления политического эстетизма существуют и сегодня – торжественные шествия, политические гимны, плакаты, униформа и пр. Другое дело, что они примитивны до смехотворности. А раз они существуют, то хотелось бы увидеть в них больше художественного вкуса. Беда в том, что художественная часть политических мероприятий находится в руках узкого круга людей. С одной стороны, не всякий деятель искусства желает проявлять политическую ангажированность, с другой стороны – не всякому это доверит мир политики. Поэтому в данной сфере знакомства, связи, политическая репутация явно преобладают над требованиями художественного порядка. Вспомним относительно недавнюю историю принятия музыки и текста государственного гимна России. Подлинная причина постановки

этого вопроса, возможно, останется тайной. Что именно было причиной – недостатки глинкинской музыки или желание вернуться именно к гимну канувшего в Лету СССР, как к художественному символу великой державы? Музыка Глинки была объявлена слишком сложной для запоминания. Если это заключение опиралось на какие-либо социологические исследования, то этот факт свидетельствует об упадке эстетического чувства и музыкальной культуры у нашего народа. На самом деле, музыка Глинки проста и не запомнить ее может только народ, слишком долго кормившийся продуктами, изготовленными на основе пресловутых «трех аккордов»! Гимны многих стран гораздо сложнее с точки зрения мелодики и ритмики. Всенародный конкурс, объявленный впоследствии для принятия новых слов бывшего гимна СССР, также озадачил своим конечным результатом. С трудом верится, что в многомиллионной стране никто не смог предложить ничего лучше, чем откровенно слабый текст Михалкова, уступающий даже его предыдущему тексту советского гимна. Похоже, в этом случае соображения авторитетности автора, его лояльности и общественного веса были поставлены выше соображений художественного порядка. Для того чтобы политический эстетизм в нашей стране поднялся на художественно значимую высоту, эта практика должна быть забыта. Но преодолеть этот рубеж тяжело: уровень художественного развития наших политиков оставляет желать лучшего. И констатация этого факта заставляет нас перейти к другому вопросу.

Мы вправе спросить: насколько высоким должен быть уровень художественного развития государственных деятелей. И, памятуя об опыте Нерона и его последователей, тут же задать другой вопрос, тесно связанный с предыдущим: должен ли политик профессионально заниматься искусством и должен ли деятель искусства

заниматься политикой? Полагаем, что обе сферы требуют громадной самоотдачи, если заниматься ими серьезно и профессионально. И это чрезвычайно затрудняет совмещение. Исторические примеры, в большинстве своем, негативны. Нерон, которому не отказывали в таланте даже его враги, сегодня не существует для нас как деятель искусства. Нам неизвестны его стихи, и тем более – качество их музыкального оформления. Трагическая судьба Людвига Баварского, не нашедшего правильного баланса между политикой и любовью к музыке, общеизвестна. Это была не только личная трагедия короля-романтика, но и историческое поражение Баварии в соперничестве с Пруссией. Недавно умерший лидер Северной Кореи Ким Чен Ир считается автором пяти опер. Одну из них – «Море крови» – автор имел возможность тщательно изучить по случайно найденной видеозаписи. Это масштабное сочинение в семи актах, представляющее собой объективно хороший образец качественного соцреализма. Если покойный товарищ Ким действительно являлся автором этого грандиозного опуса, если мы также предположим, что остальные его оперы столь же масштабны, то придется признать, что перед нами образец серьезного музыкального творчества политического лидера. Но политические успехи корейского режима сомнительны, чтобы говорить об органичном сочетании политики и искусства. Вдобавок, судя по скудной, но все же имеющейся информации, оперы Ким Чен Ира были написаны им еще при жизни отца, т. е. до того, как он достиг вершины политической власти. Имеется, конечно, и положительные примеры, но их меньше. Екатерина Великая была успешной в написании оперных либретто. Еще ярче выглядит Фридрих Великий. Этому правителю удалось добиться невероятных успехов во внутренней и внешней политике. Одновременно – он автор философских трактатов,

которые, по меньшей мере, достойны изучения. Его успешные опыты в области сельского хозяйства также широко известны. Наконец, его флейтовые сонаты и концерты, его симфонии – превосходны. А его репутация отличного флейтиста – исторический факт. Но, увы, далеко не все политические лидеры столь богаты, до гениальности, одарены природой.

Одна из опасностей художественного творчества правителей состоит в том, что их слишком плотно окружают лесть и низкопоклонство. Критики слишком доброжелательны к их опусам. Но если автор лишается объективной и разношерстной критики, это смертельно опасно для него, как художника. Это может быть путем к творческой деградации.

Гораздо меньше примеров деятелей искусства, пришедших к вершине политической власти. Считать таким примером живописца Гитлера было бы преувеличением. Он в своем искусстве, как представляется, не вышел за пределы ученичества. Если мы даже польстим фюреру, признав его сформировавшимся мастером, то придется вспомнить о том, что, оказавшись на вершине власти, он забросил живопись. Когда великий Вагнер стал неофициальным лидером Баварии, он добился лишь весьма скромных и временных успехов. Еще один пример творческого человека, ставшего главой государства, – Звиад Гамсахурдиа. Этот пример страшен. Политическая карьера не обогатила его творчества. Итогом же ее была одна из самых страшных катастроф в истории грузинского народа и ужасная личная трагедия.

Гораздо больше примеров того, как деятели искусства, не достигая самой вершины власти, входят в ее «второй эшелон», становясь депутатами или министрами. Их работа в политике этого уровня заставляет усомниться в том, что, достигни они самой вершины,

они бы были хороши и благородны. Сливаясь с толпой не симпатичных народу политиканов, они теряют и симпатии аудитории. Сомневаюсь, что Никита Михалков, столь авторитарный в сфере руководства кинематографистами, стал бы либеральным президентом. Думается, что и этот уровень участия в политике для деятелей искусства не обязателен. Хочется напомнить мысль, которую однажды высказал замечательный писатель Юрий Никитин. Деятели искусства в гораздо большей степени властители дум, чем политики. Они не зависят ни от своих советников, ни от капризов тех, кто предоставляет им эфир в дебатах, общаясь напрямую с аудиторией. Поэтому деятелю искусства гораздо больше удастся сделать (даже на политическом поприще) в рамках творчества. Создается впечатление, что тем из них, кто идет в практическую политику, недостает понимания собственных возможностей, и, вместо того, чтобы расширить их, они их, на самом деле, ограничивают.

То есть мы приходим к заключению о том, что ни политикам не стоит заниматься профессиональным искусством, ни артистам не стоит идти в профессиональную политику. Но! Политик должен разбираться в искусстве ровно настолько, чтобы быть многогранной, эстетически развитой личностью, защитником искусств, а не их эксплуататором. Деятели искусства обязаны разбираться в политике ровно настолько, чтобы понимать происходящее, чтобы лучше знать жизнь, а главное – чтобы четко осознавать, что именно он хочет и может изменить с помощью своей музыки.

Одним из величайших достижений в области художественного воспитания римских граждан было достижение такого положения вещей, при котором они считали выдающиеся памятники искусства общенародным достоянием. Следствием такого положения

вещей явилась в Риме общенародная защита произведений искусства. Если народ считает высокое искусство чем-то чуждым своей системе ценностей, чем-то выходящим за рамки его среды обитания, искусство становится беззащитным, если не бесполезным. Самым прекрасным в Риме было даже не такое отношение народа к произведениям искусства; народ может вообразить себе что угодно. Гораздо серьезней то, что это положение вещей признавалось публичной властью. Народ, стало быть, мог потребовать от власти защиты своих культурных прав, как и мог ограничить саму власть, если неправовые действия совершала она. Можем ли мы сказать, что достижения такого же уровня наблюдаются в современном мире? Увы – нет! В Европе положение вещей обстоит не лучшим образом. Там давно уже игнорируется возмущение граждан порчей облика старинных городов, когда посреди средневековых кварталов возникают монстры из стекла и бетона, а в церкви помещаются скульптуры и картины авангардистов, совершенно не сочетающиеся со стилем постройки. Еще сложнее ситуация в России. История развития искусства в России в последние два столетия перед революцией не знала единого художественного потока. Простонародное искусство и искусство высших слоев общества, хотя и имели в своей художественной основе много пересечений, искусственно ограждались друг от друга. Русский народ, который часто мог выступать, минуя все социальные ограждения, как единый народ, не мог другого – выступать как единая публика. Дореволюционная Россия никогда не знала такого положения вещей, как, допустим, Италия, где опера смогла стать общенациональным и всеобщим достоянием. После того как революция смела сословность, она не строила общенационального искусства, ибо чрезмерно увлекалась классовым началом. К концу советс-

кой эпохи между интеллигенцией, партийной элитой и простым народом также существовали очевидные различия в художественных пристрастиях. Нет у нас единой публики и теперь. Поэтому нет и не может быть восприятия искусства как общенародного достояния, и тем более – его всенародной защиты. Но римский опыт заставляет нас задуматься об одном исключительно важном обстоятельстве: народ, выступающий как единая публика, более сплочен и в политическом плане. То бесстрашие, с которым римские граждане защищали свои культурные права, – лучшая иллюстрация к этому утверждению.

Не все в опыте Древнего Рима, разумеется, достойно подражания. Ничего симпатичного нет в традиционном для Рима негативном отношении к комедии и к прочим формам политической сатиры. Чувство юмора всегда считалось показателем высокого интеллекта личности. Причем высшим его проявлением можно считать способность юмористического самопознания, которое начинается с умения смеяться над самим собой. Коллективный интеллект народа может быть измерен той же мерой. Интеллектуализм греческой культуры проявлялся, в частности, в наличии такого коллективного чувства юмора. Трагедию греки ставили как жанр выше комедии, но у них мы не наблюдали презрительного или настороженного отношения к последней. Исключение проявилось в запрете, который демократическое правительство Афин ввело на шутки комедиографов в адрес тираноубийц. Но исключения, как известно, подтверждают правила. Эта история, вдобавок, есть иллюстрация интеллектуальной ущербности демократического режима. И аналоги мы видим в современном нам мире. В тоталитарном СССР и в «посттоталитарной», но отнюдь не демократической России вполне возможна

ситуация, в которой африканец, русский и кавказец вместе пьют водку и рассказывают анекдоты друг о друге, покатываясь от смеха. Вспомните шутки чернокожих КВНщиков из Московского университета дружбы народов! Такой юмор по расовому вопросу в США был бы прямой дорогой на тюремную скамью. Хотя на самом деле подобный юмор – это показатель психологически нормальных межрасовых и межнациональных отношений. А вот в «усиленно демократических» странах эти отношения приняли ложный оборот в форме различных кодексов политкорректности, которые в принципе исключают проникновение юмора в эту сферу. В результате население оказалось настолько оболваненным, что даже не понимает одного простого факта: нормы политкорректности гораздо более унижительны, чем любая острая шутка, поскольку требуют проявления снисходительности к коллективным комплексам и латентному чувству ущербности.

Выше мы уже говорили о том, что негативное отношение к комедии было показателем «внешнего» характера заимствования этого жанра римлянами. Но это и показатель того, что римский народ был менее интеллектуален, чем греческий. Кризис комедии и политического юмора в любой его форме – симптом интеллектуальной деградации общества. Не в меньшей степени это симптом ограниченности правящего класса, осознания им недостаточности своих способностей и боязни обнаружения этого. Обратим внимание на наш недавний исторический опыт. Интеллектуальный упадок общества, кризис системы образования привели в наше время к измельчанию жанра комедии, к почти полной деградации политического анекдота. Вспомним и то, как в определенный момент недавней истории с телеканалов стали исчезать программы, основой которых был

политический юмор. Помянем добрым словом Хрюна Моржова и Степана Капусту! Склоним голову перед программой «Куклы»...

Самое забавное, что борьба государства с юмором вообще и с юмором в искусстве в частности – дело, обреченное на провал. Как написал классик, «цари, короли, императоры, властители всей земли командовали парадами, но юмором – не могли».

Если теоретическое наследие самого Рима кажется вторичным по отношению к древнегреческому, то мыслители эллинистического мира смогли создать многое из того, что не утратило значения, несмотря на всю значительность прошедшего с тех пор времени. Весьма современными представляются некоторые идеи, выдвинутые Плутархом. Прежде всего, мы имеем в виду идею о гармонии как об основе государственной организации. В изложении Плутарха эта мысль, высказывавшаяся еще в рамках эллинизма, излагается как императив. Если мы не считаем социальную власть (и государственную – в частности) самоцелью, то мы должны представлять себе систему ее целей. Одной из целей власти должна считаться гармонизация отношений в той области, к которой она применяется. При этом представление о цели неотделимо от наглядного представления о конечном и промежуточном результатах. Значит, должное состояние отношений должно наглядно выражаться в определенных формулах. Эти формулы должны представлять как объективные и подлежащие рациональному анализу. В искусстве, и в особенности в музыке, мы видим пример объективации, и даже – математизации представлений о промежуточной и окончательной гармонии. Поэтому частичное перенесение методологии музыкального искусства в сферу общественных наук вполне допустимо. Мы далеки от того, чтобы, подоб-



но Бодену и ряду других ученых, заявлять о том, что государственная среда существует и развивается в соответствии с законами музыкальной гармонии. Но построение аналогий вполне перспективно. Например, в музыке одни сочетания звуков с необходимостью образуют консонанс, другие – диссонанс. Так, интервал, называемый «секундой» всегда диссонирует. Но в составе более сложных созвучий его диссонантность может быть менее заметной. А в контексте определенной гармонической последовательности секунда может быть не только допустимой, но и совершенно необходимой. В социальной жизни также есть отношения, которые всегда «диссонируют». Таково, к примеру, отношение между богатыми и бедными. Но есть социальный контекст, в котором они менее диссонантны, и есть последовательность социальных процессов, в которых эти отношения допустимы и даже необходимы. Представляется, что внесение терминов «диссонанс» и «консонанс» в социальную науку могло бы обогатить ее. Социальной науке так же необходимы объективные формулы построения консонансов и разрешения диссонансов, как они необходимы науке музыкальной гармонии.

Не менее актуальны и рассуждения Плутарха о необходимости определенной степени принуждения граждан в процессе приобщения их к искусству. Автор не сторонник интеллектуального насилия. Но современный опыт доказывает, что оставление этой сферы на «самотек» ведет к печальным последствиям для эстетического формирования молодежи и, как следствие – народа в целом. Ясно, что без определенного принуждения граждане в большинстве своем способны приобщиться только к эстетически примитивным образцам искусства. И эти образцы бесполезны, а то и вредны в деле нравственного и эстетического воспитания на-

рода. Необходимо вернуться для начала хотя бы к той мере легкого принуждения, которая существовала в советские годы. Советский школьник ясно представлял себе ситуацию: либо он, пусть и через «не хочу», прочтет сочинения классиков, входящие в школьную программу, либо хорошая оценка по литературе в аттестате ему не светит. Сейчас же и сама программа упрощена, и знакомство с шедеврами стало формальным. В результате выпускник школы, даже если у него отличная оценка по литературе, сегодня демонстрирует чудовищное невежество. Необходимо сделать художественное образование столь же престижным, каким оно было в советские годы, когда, по меньшей мере, половина школьников одновременно с общеобразовательными посещала музыкальные школы. Обучение, например, музыке неотделимо от принуждения. Ни один ребенок не получает удовольствия от штудирования сольфеджио и упражнений с гаммами и арпеджио. Но конечный результат оправдывает это принуждение. Ни один ребенок не предпочтет добровольно роман Достоевского головокружительному детективу, но и тут принуждение приносит свои плоды. Мы с удовольствием цитируем классика, который предлагал «заставить граждан быть свободными». Почему же нам не доставляет подобного наслаждения мысль о том, чтобы «заставить их быть культурными»? Ради этой цели не следует стесняться ни принуждения, ни ограничений. Автор ни разу не пожалел о том, что познакомился с классической музыкой в самом раннем детстве, а музыку «Битлз» впервые услышал лишь в 18 лет. Это позволило научиться понимать высокую классику в том возрасте, когда другие только осваивали образцы классики хрестоматийной. Это же позволило оценить «Битлз», но не сделать его своим идолом. Нужны, жизненно нужны и побуждения, и запреты! Следовало бы расширить преподавание мировой

культуры в школе. Следовало бы запретить рекламы, рассчитанные на молодежную аудиторию, в которых попытка героев выйти за пределы примитивных знаний сверстников рассматривается как «понты», в которых молодые люди ужасаются, видя, как их сверстники слушают серьезную музыку, ужасаются и призывают на помощь спасительный шоколадный батончик или волшебную бутылку пива, которые совершат чудесное исцеление и вернут друга к нормальному уровню – к дешевой попсе!!!

Исключительно богато и во многом современно наследие эллинистического неоплатонизма! Интересным нам показалось прокловское отождествление политики и художественного творчества. Полное отождествление этих сфер, которое позволил себе Прокл, конечно, представляется наивным. Более того, в наше время, когда политика есть сфера, в которую не допускаются совесть и добрые нравы, отождествление ее с искусством оскорбительно для искусства. И если такое отождествление возможно, то только при условии, что мы говорим о массовой поп-культуре, которая так же бессовестна и безнравственна, как современная политика. И поскольку мы уже заговорили об этом, то нельзя не сказать и о том, что в популярном искусстве мы видим те же тенденции, что и в современной политике. Искусство, как и политика, в самом концентрированном виде дает представление о нравственном состоянии общества. Если одна из этих сфер вводит нас в заблуждение, то такое заблуждение легко рассеется, стоит только обратиться к изучению другой сферы. Так, в течение достаточно долгого времени мы пребывали в приятном заблуждении относительно наступившей якобы демократизации российского общества и сознания. Политические изменения начала девяностых годов создали такое впечатление. Это впечатление было настолько

ярким, что на какое-то время сложилось почти невероятное положение вещей, при котором практически вся интеллигенция утратила одну из своих всегдашних особенностей – внутреннюю оппозиционность действующей власти. Я имею в виду период, начавшийся после путча 1991 г. и продолжавшийся до конфликта властей в 1993 г.

Впоследствии интеллигенция искренне недоумевала, как президент, бывший во время путча знаменем свободы, с легкостью решился на кровавый штурм парламента, на что в свое время не решились «злые путчисты». Непонятно было, как правда об этом штурме скрывалась в стране, опьяненной демократией. Странно было наблюдать то, как буревестник демократии с легкостью продал душу олигархам в обмен на победу в выборах 1996 г. И вызывал недоумение выбор им преемника. Здесь не место рассуждать о деловых и личных качествах Путина – одной из самых сложных личностей в истории последних десятилетий. Мы имеем в виду другое. Если бы в 1991 г. кто-нибудь сказал, что преемником главы демократического движения станет представитель спецслужб, после чего начнется строительство фактически однопартийной системы, а после каждого выборов избирательное законодательство будет пересматриваться с тем, чтобы закрыть обнаруженные в нем лазейки для оппозиции, то этому пророку никто просто не поверил бы. Видимость демократизации общества в сфере политики была, таким образом, настолько убедительной, что многих ввела в заблуждение.

На самом же деле внешняя либерализация институтов государственной власти не означала внутреннего освобождения самого общества, и, если бы мы тогда больше внимания уделяли анализу происходящего в других сферах, и в частности – в сфере искусства, то видимость не обманула бы нас с такой

невероятной легкостью. Что мы могли наблюдать? Академическое искусство, этот кладезь духовности, оставалось в запустении. В сфере поп-культуры не произошло никакой революции. Те же кланы, те же самопровозглашенные короли и королевы эстрады, которые могли с легкостью вознести угодных и уничтожить неугодных, не только не утратили своей авторитарной власти, но и укрепили ее. Подлинные носители духа свободы, рок-музыканты, вытеснялись представителями попсы или сами переставали быть собой, становясь банальными участниками тусовок. Снятие запрета на запрещенные ранее книги не было использовано для того, чтобы вырастить читающее поколение, напротив, были совершены первые шаги для упрощения системы образования. Дух свободной дискуссии так и не вошел в стены наших университетов, где всегда ценились, прежде всего, звания и должности и где критика всегда воспринималось болезненно. То есть в сфере искусства, науки и образования происходила не революция, а контрреволюция. И если бы мы этим процессам уделяли тогда больше внимания, то внешние трансформации политической системы не ввели бы нас в заблуждение. Но мы слишком были опьянены видимостью внешней свободы, чтобы понять всю степень своей внутренней несвободы, которой в скорости предстояло проявить себя и вовне.

Политика и искусство, таким образом, не тождественны, но развиваются по весьма близким векторам. И для того чтобы понять подлинное положение дел в обществе, эти сферы нельзя рассматривать отдельно. Иначе мы вновь и вновь рискуем попасть в плен заблуждений. Сегодня, когда власть рапортует об успехах в политической и экономической жизни, обратим внимание на положение вещей в искусстве, науке и образовании.

Тогда сложится целостная картина подлинного состояния общества, гораздо менее привлекательная, чем ее отдельные детали и ее позолоченная рама.

Другая мысль Прокла, весьма актуальная для нас, заключалась в следующем. Его предшественник, Платон, как известно, предлагал ставить во главе государства философов, старательно подчеркивая при этом, что «толпе не присуще быть философом». В результате философы образовывали у него замкнутую касту. Что до искусства, то оно в проектах Платона подвергалось жесточайшей внешней цензуре. Итогом было построение проектов государства, тоталитарных в общем и по отношению к искусству – в частности. Прокл же гораздо больше воспринял от Платона идею об общенародности искусства, и последовательное развитие этой идеи привело его к мысли о том, что именно приобщение к искусству позволяет «толпе» приобщиться к философии. Таким образом, в его концепции преодолевалась и пресловутая кастовость платоновских проектов, и их тоталитаризм – как политический, так и эстетический. Подход, согласно которому можно рассматривать искусство как путь интеллектуальной демократизации общества, разработанный Проклом, на наш взгляд – великолепен! Он не только существенно дополняет и корректирует платонизм, но и очевидно обращен в будущее. По существу, концепция Прокла есть преодоление крайностей платоновского консерватизма, но такое преодоление, в котором нет ни намек на примитивный демократизм. Речь, повторим, идет исключительно об интеллектуальной демократизации общества. Понять простую мысль Прокла должны нынешние властители дум и политические вожди. Свобода в обществе не может быть только внешней. Ошибкой либерализма Нового времени был как раз расчет на внешнюю свободу. Уповать на то, что основой свобод-

ного государства может быть всеобщая воля – наивно. Всеобщая воля чего только дурного ни диктовала, и этому нас учит история. Не менее ошибочно вслед за Хабермасом ставить в противовес общей воле общий разум и изобретать обязанность всеобщего дискурса. Общий разум, убежденный когда-то в том, что Солнце вертится вокруг Земли, не протестовал против злодеяний инквизиции. Задача состоит только в том, чтобы дать каждому возможность интеллектуального и эстетического развития. Чем больше граждан будут образованны (не дипломированы – а именно образованны), тем меньше проблем будет с построением свободного государства. Глубокое и всестороннее образование, хорошо развитый художественный вкус – гарантия внутренней свободы, за которой и только за которой может следовать свобода внешняя. Иллюзорность политической свободы начала 90-х гг. потому и рассеялась, подобно дыму, что внешним политическим преобразованиям не сопутствовал процесс интеллектуализации и художественного воспитания граждан. Слабая сфера внутренней свободы не выдержала груза свободы внешней, и потому общество с легкостью, почти безо всякого сопротивления приняла процессы деформации и свертывания институтов, призванных обеспечить внешнюю свободу. Где-то не вышел сеятель сеять, а где-то посеянное погибло в тернии. Интеллектуальная демократизация общества через образование и искусство – ключ к решению многих проблем современности. Это – не запятнанная еще ничем в истории политическая программа. Вагнеровская надежда на то, что на смену политическому человеку однажды придет человек артистический и это будет наивысшей формой истинной политичности, не утрачивает сегодня своей актуальности, при условии, что мы будем широко рассматривать само понятие артистического человека; а таковым

может быть не только деятель искусства, но и ученый, рабочий, государственный муж, любой созидатель – все зависит лишь от преобладающей системы ценностей. Итак, искусство и образование – путь интеллектуальной демократизации общества. Напротив, примитивизация искусства и образования, их дегуманизация – основа тоталитаризма или, во всяком случае, псевдодемократии, при которой общая воля хочет лишь реализации очень примитивных и потому легко реализуемых запросов, что облегчает работу любого государства по удовлетворению потребностей граждан. Современная молодежь охотно голосует за партию власти, потому что имеет свой кусок хлеба, свои простые развлечения, возможность относительно легко зарабатывать себе на жизнь и находить работу без глубоких и основательных знаний. Если бы она желала не просто куска хлеба, а культуры питания, не просто заработка, а творческой работы, не диплома, а глубокого и всестороннего образования, ее политические симпатии в корне изменились бы. Из этого следует, что нынешние политические системы не заинтересованы в интеллектуализации общества, поскольку удовлетворение примитивных запросов прочнее обеспечивает лояльность электората. Не потому ли реформа системы образования направлена против формирования глубоких и всесторонних знаний? Не потому ли художественное воспитание молодежи не регулируется на государственном уровне? Но мы обязаны понимать одно: если власть не хочет интеллектуального роста граждан – это означает, что она не хочет свободы для них – ни внутренней, ни внешней, какие бы красивые слова ни говорились с высоких трибун об этих высоких материях.

С проблемой интеллектуальной демократизации общества тесно связана проблема внутренней цензуры. И этой проблеме Прокл также уделял внимание.

Он, как мы помним, именно внутренней цензурой деятелей искусства желал заменить внешнюю цензуру, на которой настаивал Платон. Сейчас об этом все больше говорят и политики, и журналисты. И это не случайно. Внешняя цензура, как нам представляется, необходима, но лишь в ограниченном объеме и лишь для того, чтобы пресекать лишь совершенно недопустимые крайности. Выходя за эти пределы, она становится не только чем-то очень раздражающим, но и чем-то совершенно неэффективным. Если мы, рассуждая о ней, коснемся только сферы литературы, то это утверждение должно показаться более чем очевидным. В царской России государственная цензура была делом, отлично поставленным. И что же? Кто из образованных людей не читал в списках произведений, не прошедших цензуру? Какие только препоны цензуры и контроля спецслужб не преодолевал самиздат в советские годы! Вдобавок, в СССР число профессионально или полупрофессионально пишущих граждан было относительно невелико. Еще меньше их было до революции. Теперь же государственная власть, введи она цензуру, будет просто не в состоянии контролировать всех, кто умеет, и тем более – всех, кто желает писать. Современная власть, как косвенно следует из ее действий, желала бы цензуры. Это касается не только России, но и западных стран. Но она понимает, что ей придется столкнуться с чудовищным объемом почти безнадежной работы. Поэтому современное государство (и особенно ярко это видно именно на примере России) нашло более чем изящный выход из положения. Она стремится уравновесить рост числа пишущих снижением числа читающих. В этом плане последние реформы образования оказались более чем «успешными». Если оказывается невозможным закрыть рты одним, то

проще всего заткнуть уши другим! Это создает для пишущих потенциально невыносимую ситуацию, которая для них хуже любой, самой жестокой цензуры. В этих условиях идея заменить и внешнюю цензуру, и политику уничтожения аудитории требованием внутренней самоцензуры представляется настолько гуманной, что даже с трудом верится в ее реальность. Но на сегодняшний день это единственный конструктивный путь. Однако это тот путь, который требует серьезного уровня интеллектуального и эстетического развития общества. Если на первом этапе формирование системы самоцензуры может осуществляться в условиях мягкой внешней цензуры, то движение в этом направлении невозможно при сохранении нынешнего культурного и образовательного уровня общества. Вновь приходится констатировать, что радикальный пересмотр нынешней ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ПОЛИТИКИ есть главная ПОЛИТИЧЕСКАЯ задача нынешнего времени! Осуществляемые в сфере образования реформы – самая разрушительная из бомб замедленного действия, которые наше поколение оставляет следующему. Все прочие ошибки потомки нам простят. Возможно, простят и эту, но не из великодушия, а только потому, что нынешняя образовательная политика сделает их настолько узколобыми, что они не поймут всей ценности украденного у них...

Все вышесказанное приводит нас к неутешительному выводу о том, что как в практике взаимодействия искусства с политико-правовой средой, так и в его интеллектуальном осмыслении не наблюдается прогресса. Современность, в этом плане, не только не превосходит древность, но и значительно отстает от нее. Заимствование у древних наиболее плодотворных форм общения политико-правового и артистического миров, глубокое изучение теоретического наследия

древности, касающегося этого вопроса, – необходимость. От успехов в этой сфере не зависит, конечно, решение всех без исключения проблем современного общества. Но ответ на многие горячие вопросы наших дней кроется в опыте и мудрости наших предшественников. Захотим ли, сумеем ли воспользоваться этим драгоценным опытом? Воспользуемся ли мы лучшим или худшим? Не исказим ли лучшего непониманием его сути, чрезмерной ли холодностью своей или чрезмерной горячностью? Время покажет. Время у нас еще есть.

---

## Литература

1. *Аверинцев С.* Неоплатонизм перед лицом платоновской критики мифопоэтического мышления: [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Literat/aver/neopl\\_per.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/aver/neopl_per.php).
2. Антология мировой философии. Т. 1. Философия древности и средневековья. Ч. 1. – М., 1969.
3. *Апулей Луций.* Флориды: [http://royallib.ru/book/apuley\\_lutsiy/floridi.html](http://royallib.ru/book/apuley_lutsiy/floridi.html).
4. *Блаженный Августин.* О граде Божием. – СПб., 1998.
5. *Бозций.* О музыкальном установлении // *Герцман В. Е.* Музыкальная бозциана. – СПб, 1995.
6. *Василий Великий.* Толкование на Пророка Исаяю // Творения иже во святых отца нашего Василия Великого, архиепископа Кесари Каппадокийския. Ч. 2. – М., 1891.
7. *Витрувий.* Десять книг об архитектуре. – М., 1936.
8. *Гаспаров М. Л.* Поэт и поэзия в римской культуре // Избранные труды. Т. 1. О поэтах. – М., 1997.
9. *Герцман Е. В.* Музыкальная бозциана. – СПб., 1995.
10. *Герцман Е. В.* Музыка Древней Греции и Рима. – СПб., 1995.
11. *Герцман Е.* Синописис музыки, или памятник агонии. – М., 2000.
12. *Диодор Сицилийский.* Историческая библиотека: <http://knigi.tr200.ru/v.php?id=308175>.

13. *Елизаров Е. Д.* Античный город: [http://royallib.ru/book/elizarov\\_evgeniy/antichniy\\_gorod.html](http://royallib.ru/book/elizarov_evgeniy/antichniy_gorod.html).
14. *Квинтилиан Марк Фабий.* Двенадцать книг риторических наставлений. – СПб., 1834.
15. *Кравцов Н. А.* Апология Вагнера. – Ростов н/Д, 2007.
16. *Кравцов Н. А.* Рассуждения о политике и культуре // Экономический вестник Ростовского государственного университета. – 2005. – Т. 3. – № 4.
17. *Куманецкий Казимир.* История культуры Древней Греции и Рима. – М., 1990.
18. *Лосев А. Ф.* История античной эстетики. Ранний эллинизм. – М., 2000.
19. *Лосев А. Ф.* История античной эстетики. Поздний эллинизм. – М., 2000.
20. *Лосев А. Ф.* История античной эстетики. Последние века. – М., 2000.
21. *Лосев А. Ф.* История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития. Кн. II. – М., 2000.
22. *Лаку-Лабарт Ф.* Поэтика и политика // Поэтика и политика. Альманах Российско-французского центра социологии и философии Института социологии Российской академии наук. – СПб., 1999.
23. *Лукиан Самосатский.* Нерон, или о строительстве Истмийского перешейка: [http://www.e-reading.org.ua/bookreader.php/131083/Lukian\\_-\\_Lukian\\_Samosatskiii\\_Sochineniya.html](http://www.e-reading.org.ua/bookreader.php/131083/Lukian_-_Lukian_Samosatskiii_Sochineniya.html).
24. *Миронов В.* Древний Рим: [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/History/mir\\_drrim/index.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/History/mir_drrim/index.php).
25. *Миронов В. Б.* Древние цивилизации: <http://ilikebooks.ru/20377-mironov-vb-drevnie-civilizacii.html>.
26. *Моммзен Т.* История Рима. – СПб., 1993.
27. *Монтескье Ш.* О духе законов // Избранные произведения. – М., 1955.
28. *Немировский А. И.* Идеология и культура раннего Рима. – Воронеж, 1964.
29. *Николай Дамасский.* Собрание занимательных обычаев: <http://ancientrome.ru/antlitr/nik-dam/sobranie-f.htm>.

30. Письма Марка Туллия Цицерона. – М., 1994.
31. *Плиний Старший.* Естествознание. Об искусстве. – М., 1994.
32. *Прокопий Кесарийский.* Тайная история // Прокопий Кесарийский. Война с персами. Война с вандалами. Тайная история: <http://folio.by.ru/knigi/PROKOP.ZIP>.
33. *Ренан Э.* Антихрист. – СПб., 1907.
34. *Салин Гай Юлий.* Собрание достопамятных сведений: [http://ancientrome.ru/antlitr/solin/crm\\_f.htm](http://ancientrome.ru/antlitr/solin/crm_f.htm).
35. *Светоний Гай Транквилл.* Жизнь двенадцати цезарей: [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/History/Svet/index.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/History/Svet/index.php).
36. *Светоний Гай Транквилл.* О знаменитых людях: <http://ancientrome.ru/antlitr/svetoni/viris-illustribus/>.
37. *Сергеенко М.* Простые люди древней Италии: [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/History/Serg2/10.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/History/Serg2/10.php).
38. Словарь античности. – М., 1989.
39. *Соколов Г.* Искусство Древнего Рима: [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/History/Sokol/index.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/History/Sokol/index.php).
40. *Соколов Г.* Искусство этрусков: <http://ancientrome.ru/publik/art/sokolov/s01s.htm>.
41. *Тацит Корнелий.* Диалог об ораторах // Корнелий Тацит. Соч.: в 2 т. Том 1. Анналы. Малые произведения. – М., 1993.
42. *Тертуллиан Квинт Септимий Флорент.* О зрелищах: [http://royallib.ru/book/tertullian\\_kvint/o\\_zrelischchah.html](http://royallib.ru/book/tertullian_kvint/o_zrelischchah.html).
43. *Тит Ливий.* История Рима от основания города: <http://www.ancientrome.ru/antlitr/livi/index.htm>.
44. *Уильямс Г.* Попал ли Меценат в немилость? Литературный патронат в эпоху Августа: <http://ancientrome.ru/publik/article.htm?a=1277837812>.
45. *Флавий Филострат.* Жизнь Апполония Тианского. – М., 1985.
46. *Фролов Э.* Интеллигенция в античном мире: [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/History/Article/Frol\\_IntAnt.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/History/Article/Frol_IntAnt.php).
47. *Фукидид.* История: [lingvo.net/library\\_view\\_33764\\_1.html](http://lingvo.net/library_view_33764_1.html).

48. Хрестоматия по истории государства и права зарубежных стран (Древность и Средние века). – М., 1999.
49. Цицерон. О государстве // Диалоги о государстве – о законах. – М., 1994.
50. Цицерон. О законах // Диалоги о государстве – о законах. – М., 1994.
51. Цицерон. Об обязанностях // О старости. О дружбе. Об обязанностях. – М., 1974.
52. Цицерон. Вторая филиппика против Марка Антония: <http://www.infoliolib.info/flit/ciceron/fillipika2.html>.
53. Цицерон. Речь в защиту Тита Анния Милона: <http://ancientrome.ru/antlittr/cicero/oratio/milo-f.htm>.
54. Цицерон. Речь в защиту поэта Авла Лициния Архия: <http://ancientrome.ru/antlittr/cicero/oratio/archius-f.htm>.
55. Элиан Клавдий. Пестрые рассказы: <http://www.ruslib.com/book/218405>.
56. Athenee. Le banquet des savants: <http://remacle.org/bloodwolf/erudits/athenee/index.htm>.
57. Aulu-Gelle. Nuits Attiques: <http://remacle.org/bloodwolf/erudits/aulugelle/index.htm>.
58. Diodore de Sicile. Histoire Universelle. – Paris, 1737.
59. Horace. L'Art poetique. [http://fr.wikisource.org/wiki/Art\\_po%C3%A9tique\\_\(Horace,\\_Batteux\)](http://fr.wikisource.org/wiki/Art_po%C3%A9tique_(Horace,_Batteux)).
60. Lois des Homerites: <http://remacle.org/bloodwolf/lois/homerites.htm>.
61. Meyer Maurice. Etudes sur le theatre latin: <http://remacle.org/bloodwolf/livres/meyer/index.htm>.
62. Michael Laitman. Kabbalah. The spiritual secret in Judaism reveals the principles in simple style. Vol. I. – Israel, 1984.
63. Plutarque. De la musique. – Paris, 1900.
64. Weniarski Leon. Essai sur la mecanique sociale. L'equilibre estetique // Revue philosophique de la France et de l'etranger. XLVII. – Paris, 1899.

## Содержание

<b>Введение</b> .....	3
<b>1. Теория взаимодействия государства, права и искусства в Древнем Риме и эллинистической культуре</b> .....	11
Цицерон .....	13
Аристид Квинтилиан .....	19
Эллинистическое неопифагорейство .....	22
Плутарх .....	29
Прокл .....	34
Гораций .....	41
Христианская мысль о политической роли искусства .....	44
<b>2. Практика взаимодействия государства, права и искусства в Древнем Риме и эллинистических государствах</b> .....	55
Этруски .....	57
Политическое значение искусства и статус его деятелей в целом .....	60
Искусство в Законах 12 таблиц .....	65
Государственное регулирование театра и статус актеров .....	69
Скоморохи .....	92
Поэзия и поэты .....	94
Музыка и музыканты .....	108
Триумф .....	114
Живопись и скульптура .....	116
Архитектура .....	122
Политический эстетизм Нерона .....	125
Практика регулирования искусства в эллинистических монархиях .....	132
Закон гомеритов об искусстве .....	137
<b>Заключение</b> .....	143
<b>Литература</b> .....	171



*Научное издание*

**КРАВЦОВ Николай Александрович**

**ДИССОНАНСЫ ИМПЕРИИ  
Государственная власть,  
право и искусство в Древнем Риме  
и эллинистических государствах**

Редактор *О. Б. Милованова*  
Корректор *М. Т. Тумина*  
Технический редактор *Д. В. Свавицкая*  
Компьютерная верстка *Н. Н. Николаева*  
Оформление обложки *О. П. Лукьянов*

Подписано к печати 02.07.2012.  
Формат 84×108 1/32. Бумага офсетная. Гарнитура Newton.  
Печать офсетная. Усл. печ. л. 11,76. Уч.-изд. л. 12,50.  
Тираж 500 экз.

**ЗАО «Издательское предприятие «Вузовская книга»»**  
**125993, Москва, А-80, ГПС-3, Волоколамское шоссе, д. 4,**  
МАИ, Главный административный корпус, к. 301 а.  
Тел./факс: (499) 158-02-35. E-mail: vbook@mail.ru;  
vbook@mai.ru; www.vuzkniga.ru

**Региональное представительство**  
344006, г. Ростов-на-Дону, ул. Пушкинская, 160, к. 14.  
Тел.: 8 (863) 264-00-19.  
E-mail: vuzknigayug@mail.ru  
Контактный тел.: 8-903-43-43-593

Отпечатано с электронных носителей в ЗАО «Книга»  
344019, г. Ростов-на-Дону, ул. Советская, 57