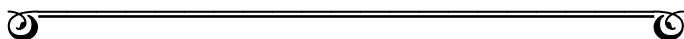


Н. А. КРАВЦОВ

СИМФОНИЯ ПОЛИСА



Государственная власть,
право и искусство
в Древней Греции



Москва
«Вузовская книга»
2012

УДК 342+(495)
ББК 63.3(0)32+87.3(0)
К77

Кравцов Н. А.

К 77 Симфония полиса. Государственная власть, право и искусство в Древней Греции : монография / Н. А. Кравцов. – М.: Вузовская книга, 2012. – 224 с.

ISBN 978-5-9502-0699-3

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 презируемы, а могут и входить в элиту общества. Архетипы этих отношений сложились еще в древности.

В предыдущей монографии, «Звуки царств», автор анализировал взаимодействие государства, права и искусства в теории и практике государств Древнего Востока. Предлагаемая монография, вторая часть трилогии, целиком посвящена аналогичным явлениям в Древней Греции.

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

ISBN 978-5-9502-0699-3

УДК 342+(495)
ББК 63.3(0)32+87.3(0)

© Кравцов Н. А., 2012

© ЗАО «Издательское предприятие «Вузовская книга»», 2012

Введение

В предыдущей монографии, «Звуки царств», мы рассмотрели теорию и практику взаимодействия политики, права и искусства на Древнем Востоке. Изучение древневосточного опыта привело нас к выводу о том, что в его рамках искусство теоретически рассматривалось и практически было одной из социальных регулятивных систем, наряду с правом, моралью, политикой и религией. Рассмотрение же опыта других древних государств подтверждает это наблюдение.

Переходя теперь от изучения восточной традиции рассмотрения вопроса о взаимодействии государства и искусства к традиции древнегреческой, необходимо сделать ряд предварительных замечаний общего характера, без которых исключается корректное понимание частных положений.

Прежде всего, в древнегреческой мысли и государственной практике гармоничное сочетание художественных и политико-правовых начал было неизбежным явлением. Это с необходимостью вытекало из присущего древним грекам стремления к эстетизации окружающего их мира и в теории, и на практике. Известно, что мыслители Греции, рассматривая государство и право, не трактовали их как явления специфичные, самодовлеющие, а распространяли на них те же закономерности, которые они подмечали при философском анализе окружающего мира вообще. Таким образом, тенденция к универсальной эстетизации неизбежно должна была

распространяться и на теорию, и на практику государства и права. «Эстетические категории (красота, гармония, мера) в античные времена считались не только характеристикой и эталоном произведения искусства, но и формообразующими принципами как природы в целом (космос), так и общественной жизни (полис)»¹.

Далее. Искусство рассматривалось древними греками иначе, чем рассматривали его люди иных эпох, и уж тем более иначе, чем теперь его воспринимаем мы. Для нас искусство предстает через дуализм творческого самовыражения артиста и эстетически наполненного досуга публики. В Греции оно есть один из неотъемлемых элементов общественной жизни, наряду с законами, государством, религией, политикой, хозяйством, семейными отношениями и пр. В этом смысле в восприятии древнего грека искусство изначально политично (в исходном, античном смысле этого слова). Поэтому явления, которые рассматриваются нами исключительно с эстетической точки зрения, были для него явлениями политическими. Иллюстрации такого взгляда на искусство многочисленны. Пока мы приведем только одну из них. В ценнейшем историческом памятнике, так называемом «Паросском мраморе» события, связанные с искусством и его деятелями, используются как исторические вехи, не менее значимые, чем даты воцарения и смерти царей и военных завоеваний. И это очень репрезентативно².

Такое отношение к искусству сыграло двойственную роль. С одной стороны, оно определило неизбежность понимания связи художественного и политико-правового начал, о котором мы говорили выше. С другой стороны, это обусловило относительно позднее теоретическое осмысление этой связи. Как объяснить этот парадокс?

¹ Словарь античности. М., 1989. С. 665.

² Паросский мрамор: <http://ancientrome.ru/antlitrr/marble/index.htm>.

Дело в том, что до V в. до н. э. политическая направленность искусства понималась органически, отчасти – интуитивно, пожалуй, не представляя собой теоретической проблемы. Крупнейший отечественный исследователь древнегреческой мысли А. Ф. Лосев писал по этому поводу: «Грек понимал под политикой все то, что относится к полису... В ранней классике не было такого индивидуального человека, который противопоставлял себя природе, искусству, обществу или политике... Греческий классический полис являлся монолитным целым, где все эти разделения имели только третьестепенное значение и ничего существенного собою не определяли. Следовательно, и в отношении человека к природе, и в отношениях его к искусству или обществу мы должны помнить об этой монолитности и не забывать об огромной роли здесь политического фактора»³. Стало быть, именно с V в., когда начинается постепенно разрушаться монолитность мировосприятия, когда софисты, а затем и Сократ обращаются к проблеме человека, а «мудрецы» превращаются в «любомудров», т. е., собственно, философов, отдельные элементы политичности начинают представлять собой теоретические проблемы и подвергаться теоретическому анализу. Это относится и к государству, и к праву, и к искусству. Разумеется, мы не хотим этим сказать, что до V в. по поводу интересующей нас проблемы не было сказано ничего, достойного внимания. Но очевидно, что ранняя греческая мысль в этих вопросах не вполне концептуальна.

Следующее важное для понимания дальнейшего материала замечание состоит в том, что греческой политической эстетике, как и эстетике вообще, была свойственна математичность. И математичность эту неоднократно подчеркивал все тот же А. Ф. Лосев.

³ Лосев А. Ф. История античной эстетики. Ранняя классика. М., 2000. С. 581.

Математичность и теоретичность были свойственны античному эстетическому мышлению в гораздо большей степени, чем нашему. В начале XX в. французский философ искусства Пьер Лассер сетовал на то, что «трактаты о музыке начинаются с главы о математической акустике, полезной для конструктора инструментов и совершенно бесполезной для музыканта»⁴. Эта мысль показалась бы причудливой древнему греку. Достаточно даже беглого знакомства с дошедшими до нас древнегреческими трактатами о музыке, чтобы убедиться в том, что они как раз – то и сводились почти полностью к математической акустике. Более того, непонимание этой математической акустики для древнего грека означало непонимание вообще и самой музыки, и смысла музыкального творчества.

В этом значительную роль сыграло влияние пифагорейцев на последующих представителей античной мысли. Тот же Лассер считал, что увлечение пифагорейцев и их последователей математической акустикой объяснимо, исходя из того, что в их глазах она должна была служить наглядным доказательством божественной природы числа⁵.

Можно сказать, что в древности математически логичная музыка использовалась для того, чтобы вызывать определенные душевные движения. Современный же музыкант, напротив, душевным движением придает смысл акустической математике. Поэтому очень сомнительно, что древнегреческие музыканты были узнаваемы и значительно отличались особенностями авторского стиля. Авторский стиль формируется гораздо позже. Даже применительно к музыке Возрождения о нем можно говорить очень осторожно. Отличить на слух Жоскена Дебре от Яна Окегема может только очень хороший специалист. Эта весьма вероятная невыраженность ав-

⁴ *Lasserre P.* Philosophie du Gout musical. Paris, 1922. P. 27.

⁵ *Ibid.* P. 30.

торского стиля в древнегреческой музыке обусловлена математической объективностью греческого подхода к искусству. А из принципа математической объективности вытекает принцип дидактичности.

Для античности искусство вообще, а, прежде всего – музыка, именно само в себе несет обучающее начало, почти независимо от того, что в нее вкладывает автор, причем именно в силу того, что прекрасное в ней определено математическими закономерностями. Возможно, этим и объясним полубожественный ореол, осеняющий легендарных музыкантов – не столько творцов, сколько проповедников объективно-прекрасного. Для античности же «объективность», повторим, зачастую сводится именно к возможности математического анализа.

Следующий момент – имманентная религиозная составляющая древнегреческого искусства. Для корректного понимания дальнейшего нельзя забывать о том, что у греков искусство было более тесно связано с религией, даже по-своему теснее, чем в период Средневековья.

В работе «Принципы искусства» другой французский философ искусства позапрошлого века, Эмиль Бюрнуф писал: «Это искусство было целиком религиозным, ибо оно вершилось, как религия, и сама религия была подлинным искусством... Народ был народом артистов и артисты в его глазах были вроде священных законодателей и вестников богов... Попробовал бы человек нашего времени, каким бы гением ни одарила его природа, представить в произведении искусства, в человеческом или ином образе, в котором ему будет угодно, Бога, или один из его атрибутов! Что нового он внесет в религию? Достигнет ли он того, что верующие познают Бога в той форме, которую он ему дал? Даже Микеланджело не заставил христиан уверовать в то, что их бог подобен его Вечному отцу»⁶.

⁶ Burnouf E. Des principes de l'art. Paris, 1860.

Работа Бюрнуфа, цитату из которой мы привели выше, надо сказать, в целом довольно странная. Странно видеть ортодоксальный платонизм у автора середины XIX в. Но удивительно и то, что этот платонизм и для века автора, и для нынешнего века кажется вполне современным, во всяком случае, когда речь идет о метаэстетике. Вместе с тем, признавая деятелей искусства античности подобием священных законодателей, автор оставляет без рассмотрения именно политический аспект античного искусства. Если бы он сумел связать то, что в античности было действительно нераздельным – религию, искусство и политику, его работу можно бы было признать изумительной. Но, несмотря на этот очевидный недостаток его сочинения, он совершенно верно подчеркнул связь религии и искусства в Древней Греции, и под вышеприведенной цитатой мы готовы подписаться.

Другой нюанс религиозности античного искусства подметил крупнейший отечественный исследователь музыкального искусства Древнего мира Е. В. Герцман. В одной из пока еще мало известных работ он написал: «Античные ученые не стремились изучить механизмы, вызывавшие в людях многоликую гамму самых разнообразных чувств (даже активно практиковавшаяся в древности музыкальная терапия только использовала способность музыки по-разному влиять на человека, но никогда не предпринимала попыток проникнуть в тайну этого явления). По их глубокому и искреннему убеждению, создание такой музыки – дело богов и муз. А сама музыка, создающаяся в божественных чертогах, достигает людей при посредстве талантливых музыкантов, которых люди по своей темноте и наивности считают ее творцами. В действительности же великая музыка творится на Олимпе»⁷. Иными словами, религия и ис-

⁷ Герцман Е. Синописис музыки, или памятник агонии. М., 2000. С. 21–22.

кусство связаны друг с другом не только политически, но и в силу того, что в античном восприятии деятель искусства – проводник божественной гармонии; он скорее, пророк прекрасного, нежели его творец.

Еще одно важное замечание состоит в том, что греки и римляне почти равнодушны к неэллинскому искусству. Сведения о нем в античной литературе единичны. У Салина, к примеру, писавшего о жизни народов неэллинского мира, мы найдем любую всячину, какая душе угодна, кроме информации, касающейся искусства⁸. Это легко объяснить, исходя из присущего греческому мышлению, делению человечества на эллинов и варваров. Такое деление изначально было для греков нормальным. Оно получило свое теоретическое закрепление в «Политике» Аристотеля. Оно же начало постепенно разрушаться с завоевательных походов Александра Великого. Естественно, что существовали и исключения из этого правила. Так, греки никогда не называли варварами египтян. С уважением они относились к эфиопам и некоторым другим народам.

Е. Д. Елизаров, анализируя аристотелевскую теорию «эллинизма и варварства», счел необходимым подчеркнуть: «Мыслители, предшествовавшие Аристотелю, не дают качественную оценку тем отличиям культур, которые они описывают, не пытаются ранжировать их по признакам развитости или отсталости. Больше того, мы знаем, что и сами греки в поисках мудрости, за знаниями часто отправлялись за границу, то есть именно к тем, кого они будут называть варварами. Так, греки с незапамятных времен питали неизменное уважение к египетской культуре и египетской науке. Виднейшие деятели VI в. до н. э. Фалес, Солон, Пифагор совершали поездки в Египет, где общались с жрецами, носителями

⁸ Салин Гай Юлий. Собрание достопамятных сведений: http://ancientrome.ru/antlittr/solin/crm_f.htm.

традиционной египетской мудрости, заимствовали у них математические, астрономические и другие познания. Словом, в представлении древних мыслителей не-греки, варвары – по своей природе точно такие же люди, как и сами эллины»⁹. Мы же от себя добавим, что Елизаров, автор, вообще склонный к тому, чтобы придавать особое значение восточному духовному наследию, будучи одним из сторонников парадигмы «Восток – Россия», слишком уж легко принимает на веру полумифические сведения о «походах за знаниями» греческих философов на Восток. Вдобавок «походы за знаниями» не были походами за искусством. Наша современная способность получать эстетическое удовольствие от музыки или литературы других народов абсолютно не была присуща грекам. Любое упоминание об иноземной музыке в греческой литературе сводится к недоумению. Для грека – это безобразный хаос звуков. Даже когда Платон воздавал хвалу египетскому искусству, он хвалил не столько сами его образцы, сколько практику законодательного закрепления этих образцов.

Следует также иметь в виду, что искусство (технэ) для древних греков – понятие более широкое, нежели для нас. Сюда включаются все виды свободной практической творческой деятельности, требующие приложения определенных знаний. То есть в это понятие включаются и искусство (в современном смысле этого слова), и ремесло. Теоретическое разделение между этими двумя сферами созидательной деятельности очень долго вообще не проводилось. Только Аристотель осуществил первую серьезную попытку такого их разделения.

Но, независимо от того, говорим ли мы об искусстве или о ремесле, античность, и в особенности Греция, представляли собой благодатнейшую почву для их развития.

⁹ Елизаров Е. Д. Античный город: http://royallib.ru/book/elizarov_evgeniy/antichniy_gorod.html.

Е. Д. Елизаров писал по этому поводу: «Показателен общий благоприятный общественный климат для занятий свободными искусстваами, для развития свободных профессий. Особо надо отметить такие животворные в этом плане факторы, как относительная светскость культуры (отсутствие жесткой религиозной, жреческой опеки), открытость и демократичность социально-политической жизни (отсутствие авторитарного государственного контроля), пронизанность всей жизнедеятельности, всех занятий конкуритивным, соревновательным началом (напомним о развившемся вслед за Э. Курциусом представлении о присущем древнегреческому обществу агональному духе). Впрочем, присутствие в целом благоприятного общественного климата не исключало сохранения некоторых восходивших к патриархальной старине предубеждений, например, к платному профессиональному учительству или к актерской деятельности»¹⁰. По поводу этой цитаты мы можем сделать два замечания. Полагаем, что указание на «относительную светскость культуры» не противоречит нашему замечанию о религиозном характере древнегреческого искусства. Его религиозность, по существу, не противоречит его одновременной «политической светскости». Это означает, что религиозное по своей глубинной сути древнегреческое искусство не находилось под существенным контролем религиозной иерархии, что определяло одновременно его высокую духовность и при этом – возможность свободного развития. И, к тому же, говорить о полном отсутствии авторитарного государственного контроля над искусством применительно к античному миру нельзя. Случаи такого контроля многочисленны. Еще более многочисленны прямые призывы к нему в теории. В ходе дальнейшего изложения материала мы будем приводить соответствующие примеры.

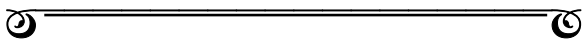
¹⁰ Елизаров Е. Д. Античный город...

Вообще следует учитывать, что древнегреческий полис не предоставлял искусству анархической свободы развития, осуществляя (в зависимости от времени и обстановки) различной интенсивности регулирование художественной среды. Отечественный исследователь Э. Фролов справедливо отмечает: «Особый вопрос – отношение античного государства к занятиям свободными искусстваами. Можно отметить явления государственного поощрения и вознаграждения (примеры – вознаграждения историкам Геродоту в Афинах и Сириску в Херсонесе Таврическом). Вместе с тем заслуживают внимания попытки государственного контроля над занятиями гуманитарной интеллигенции в Афинах: театральная цензура во времена Древней аттической комедии, надзор за деятельностью философских школ (закон Софокла, принятый в 306 г. до н.э.). Еще отчетливее эти тенденции прослеживаются в эллинистических государствах: здесь осуществлялось более широкое покровительство искусстваам и наукам (примеры – Александрийская библиотека и Музей, созданные первыми Птолемеями в Египте, Пергамская библиотека и ученая школа, созданные пергамскими царями), но и более жесткое подчинение творческой интеллигенции воле монарха»¹¹. В ходе нашей работы мы намерены более подробно изложить и вопросы, касающиеся практики государственного воздействия на творческую среду в Древней Греции.

Однако сейчас представляется необходимым обратиться к теоретическому рассмотрению вопроса о взаимодействии государства, права и искусстваа в древнегреческой философской мысли, поскольку политическая мысль и политическая практика Греции в этом, как и в других принципиальных вопросах, взаимно дополняли и питали друг друга.

¹¹ Фролов Э. Интеллигенция в античном мире. http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/History/Article/Frol_IntAnt.php.

1. Теория взаимодействия государства, права и искусства в Древней Греции



Пифагорейцы

Учение о воспитательной роли искусства (на примере музыки), о необходимости различения музыкальных произведений с точки зрения их влияния на личные и общественные нравы было впервые сформулировано пифагорейцами, оказавшими в этом плане весьма существенное влияние на Платона¹². Пифагорейская литература дошла до нас, как известно, в предельно фрагментарном виде, однако то, что сохранилось в осколках первоисточников и в пересказе более поздних авторов, позволяет сделать определенные выводы.

Прежде всего, представляется, что именно в рамках пифагорейской школы сложилась традиция математизации эстетического анализа, понимание которой важно не только в рамках изучения собственно древнегреческой эстетики, но и для корректного рассмотрения проблемы взаимодействия искусства и полиса. В понимании пифагорейцев, по справедливому замечанию А. Ф. Лосева, эстетический предмет «должен быть не только наглядно зримым и осязаемым, он должен быть пластически четким и геометрически определенным. Он должен быть в разной степени напряженным, наподобие струн, издающих

¹² Жмудь Л. Я. Пифагор и его школа. Ленинград, 1990. С. 93–94.

звуки той или иной высоты. Он должен быть единством, но это единство не мешает бесконечному разнообразию его элементов, так что единство это проявляется в виде проникающей всю эстетическую предметность живой пропорциональности. Эстетический предмет с начала до конца ритмичен, и его ритмика не только видима и осязаема, но и математически оформлена наподобие правильных геометрических тел»¹³. Эта математичность определила, как мы это увидим в дальнейшем, целый ряд особенностей (и прежде всего методологических) древнегреческого подхода к разрешению вопроса о взаимодействии искусства, политики и права.

Вместе с тем «пифагорейцы вместе со всей античностью никогда не понимали прекрасное в отрыве от жизненной практики. Они, например, использовали музыку и гимнастику в основном в целях практических – для умиротворения страстей, для создания высоких настроений, подготовки к подвигу, и т. д.»¹⁴. Иными словами, дидактическая роль искусства, его воздействие на нравы были для Пифагора и его последователей очевидными. Отсюда один шаг до признания общественной (а в греческой парадигме это означает – «политической») роли искусства.

Общеизвестно, что именно Пифагор заложил основы античной музыкальной теории, ставя опыты по анализу зависимости высоты звука от длины струны монохорда. Он, видимо, первым из известных нам философов предложил практически использовать музыку для воздействия на индивидуальные и общественные нравы.

В том, что такой подход к музыкальному искусству действительно развивался в рамках пифагорейской

¹³ Лосев А. Ф. История античной эстетики. Ранняя классика. М., 2000. С. 322.

¹⁴ Там же. С. 323.

школы, сомневаться не приходится, поскольку об этом свидетельствуют многочисленные античные источники. Так, к примеру, Атеней говорит о том, что многие пифагорейцы обучались игре на флейте, а Эфранор и Архит посвятили ей трактаты¹⁵.

Одной только музыкой дело, конечно, не ограничивалось. В рамках пифагорейской традиции был создан такой принципиально важный памятник античной теории искусства, как «Канон Поликлета», о содержании которого мы имеем представления лишь благодаря кратким указаниям ряда античных авторов.

Главный теоретический тезис «Канона», впрочем, хорошо известен: основа искусства – форма¹⁶. Для нас важно даже не то, что этот тезис сыграл принципиальную роль в развитии изобразительного искусства и пластики в античном мире, а то, что такой подход оказался родственным ряду классических греческих подходов к политической проблематике, что послужило одной из основ для сближения политики и эстетики в древнегреческой философии. Например, сами собой напрашиваются параллели с «Политикой» Аристотеля. Последний, как известно, целью политической науки считал нахождение формы государства, которая в максимальной степени соответствовала бы его цели. Да и вообще, вопрос о форме государства является по существу центральным вопросом в традиции античной политической мысли. Здесь мы видим, в некотором смысле, попытку математической (а точнее – геометрической) эстетизации государственной (а в случае с Аристотелем – и правовой!) мысли.

Не подлежит сомнению, что именно пифагорейская традиция стояла у истоков принципиально важного для

¹⁵ *Athenee*. Le banquet des savants: <http://remacle.org/bloodwolf/erudits/athenee/index.htm>.

¹⁶ *Лосев А. Ф.* История античной эстетики. Ранняя классика. М., 2000. С. 328.

античного музиковедения учения о «музыкальном этосе». Эта концепция имела большое значение не только в рамках античной теории музыки, но, как мы это увидим в дальнейшем, и для политической науки и практики. Она заключалась в признании непосредственного воздействия на настроение слушателя и его нравственное состояние целого ряда характеристик музыкальной ткани, как-то: высоты звука, регистра, инструмента, тембра звучания, лада. Более подробно, но вполне доступно для читателя, не имеющего глубоких познаний в музиковедении, изложил сущность этого учения уже известный нам Е. В. Герцман: «Древнее слуховое восприятие очень чутко реагировало на различные высотные сферы. Каждый из основных регистров звучания запечатлевался в архаичном сознании с характерной эмоциональной окраской. Существует бесконечно много свидетельств того, что при воплощении художественных образов высотная область звучания музыкальной ткани выполняла одну из главнейших функций... Для современного слушателя такие показатели, как, например, тембр и регистр, обособленные от других средств музыкальной выразительности, не способны нести конкретную художественную информацию. Они работают только в комплексе со всеми параметрами музыкального целого. Но... античные свидетельства недвусмысленно говорят о том, что регистр звучания нес слушателям серьезную информацию о специфике музыкального образа»¹⁷.

Итак, музыкальная ткань в понимании древних греков включала в себя, причем включала объективно, этическую составляющую. Как это понять нам – людям другой эпохи, иного мировосприятия и иного музыкального слуха? Это хорошо поясняет А. Ф. Лосев: «Под «этическим» в отношении к музыке древние понимали не обязательно нечто связанное с нравственными нормами.

¹⁷ Герцман В. Е. Музыкальная бозециана. СПб., 1995. С. 113.

«Этос» есть тот или иной уклад психики, воспитываемый для тех или иных целей. Слово «этос» по-гречески часто значит «уклад», «норма», или «стиль». Поэтому, когда древние говорили об «этическом» значении того или другого предмета, состояния или произведения, то «нрав», «характер», «уклад» понимался здесь также и эстетически. Поэтому термин «этический»... по-русски нужно переводить вовсе не «этический», но «этико-эстетический»¹⁸.

Говоря об особом восприятии греками музыкальных ладов, А. Ф. Лосев продолжает: «Приходится удивляться, насколько греки были чувствительны к музыкальному ладу. Каждый лад они переживали с таким определенным этико-эстетическим содержанием, что даже и теперь это содержание можно изобразить самыми ясными чертами. Правда, изображение это, в общем, не легко, так как приходится считаться с пестротой и сложностью, а отчасти и противоречивостью античных характеристик лада»¹⁹.

В связи с этим важен вопрос о происхождении такого специфического восприятия ладовой системы. А. Ф. Лосев видит его исток в племенной пестроте Эллады: «Первый факт... – это значение отдельных племен в оценке тех или других художественных явлений. Эпос и потом более личная лирика были достоянием Ионии. Серьезная хоровая лирика была у дорян. Эолийцы отличались более страстным характером, рыцарством и углубленной монодической лирикой. Могло ли пройти мимо этого сформирование эстетически-этической сущности отдельных ладов? Конечно, нет... Каждое племя выступало, так сказать, с своей национальной музыкой, и каждое племя имело свой излюбленный музыкальный лад»²⁰.

¹⁸ Лосев А. Ф. История античной эстетики. Ранний эллинизм. М., 2000. С. 640.

¹⁹ Там же. С. 650.

²⁰ Там же. С. 651.

Тут, однако, следует упомянуть об одном важном теоретическом разногласии, существующем в отечественном искусствоведении. Не сомневаясь в этнических корнях ладовой системы Древней Греции, Е. В. Герцман говорит о недоразумении. Этическим влиянием, по его мнению, обладали не лады, а одноименные им стили. Теоретико-музыкальное и лингвистическое обоснование им этого тезиса сложно и подробно, поэтому мы здесь лишь констатируем сам факт его выдвижения, за подробностями отсылая к первоисточнику²¹. Важно, что, независимо от того, кто прав – традиционалисты (включая А. Ф. Лосева) или Герцман, эта концепция важна для нас тем, что из музыкальной теории она перекочевала в политические труды крупнейших древнегреческих мыслителей, включая Платона и Аристотеля.

Что до собственно аутентичного античного изложения основ этой концепции, то с ним необходимо знакомиться с помощью сохранившихся памятников античного музыковедения. Так, на наш взгляд, о нравственном влиянии музыки наиболее доступно и четко писал Клеонид в «Гармоническом введении»²².

Демокрит

Утрата трудов Демокрита делает почти невозможными рассуждения о его подходе к рассматриваемой проблеме. Из сохранившихся фрагментов ясно только то, что самой по себе политике он уделял исключительное значение.

²¹ Герцман Е. В. Музыка Древней Греции и Рима СПб., 1995. С. 273–277.

²² Cleonide. Introduction harmonique: <http://remacle.org/bloodwolf/erudits/cleonide/harmonique.htm>.

В этом смысле совершенно верно замечание А. Ф. Лосева: «Политика, которую древние понимали в широком общественно-государственном смысле, считается у Демокрита даже высшим из искусств»²³. Если мы не будем упускать из виду отмеченное выше широкое значение слова «технэ» в доаристотелевский период, то мы можем сделать вывод о том, что для Демокрита политика есть одно из искусств, причем занимающее главное, почетное место в их градации. То есть, теоретически, у философа были основания для построения концепции взаимодействия искусства и государства. Однако была ли такая концепция им построена – это вопрос, который остается на сегодняшний день открытым. Такую возможность нельзя исключать и ввиду некоторого сходства идей Демокрита с идеями Эпикура и его школы, к рассмотрению которых мы сейчас переходим.

Эпикурейцы

Знакомство с фрагментами сочинений эпикурейской школы наводит на мысль о том, что они принципиально отвергали положительное значение искусства (в смысле художественного творчества) в общественной и государственной жизни.

Это ощущение сложилось и у А. Ф. Лосева, который по этому поводу написал: «По учению эпикурейцев, искусство относится к тем беспокойным сферам человеческой деятельности, которые способны только раздражать внутреннюю жизнь человека, возмущать ее, лишать тишины и покоя, нарушать равномерность и безмолвное душевное самонаслаждение... Эпикуреец ни в каком смысле не должен заниматься искусством,

²³ Лосев А. Ф. История античной эстетики. Ранняя классика. М., 2000. С. 510.

и его цель – только отстранить его от себя и остаться без него»²⁴.

В то время как философские школы, положительно оценивавшие искусство, были близки к тому, чтобы возвести его в ранг одной из социальных регулятивных систем, то создается впечатление, что позиция эпикурейцев принципиально иная. Если мы, вслед за эпикурейцами, констатируем, что искусство нарушает безмятежность человеческой жизни, которая рассматривается как наивысшая цель нашего существования, то, очевидно, что в этом смысле искусство прямо противоположно по значению и праву, и государству, цель которых – обеспечить человеку безмятежность существования. Ясно, что в учении Эпикура и его последователей уже наблюдается первоначальное разрушение единства античного восприятия всего, что связано со сферой общественной жизни. Однако если у других авторов это разрушение приводит к отдельно-му теоретическому рассмотрению разных элементов социального бытия, то результат, к которому пришел Эпикур, есть результат отрицательный. Он вообще отвергает социальную ценность искусства, выводя его за рамки системы гармоничного социального бытия. И этот отрицательный результат оказывается нетипичным в рамках парадигмы античного политического мышления. Но нетипичность эта не означает единичности или исключительности. Нельзя сказать, что семя скептицизма, брошенное эпикурейцами, упало на благодатную почву, ибо античность вообще не могла предоставить такой почвы для абсолютного скептицизма, но ростки все же проросли. У эпикурейцев в этом вопросе нашлись последователи.

²⁴ Лосев А. Ф. История античной эстетики. Ранний эллинизм. М., 2000. С. 213.

Филодем из Гадары

Первым в ряду этих последователей следует считать знаменитого в свое время философа Филодема Гадарского. Фрагменты его работ, известные на сегодняшний день отечественным исследователям, весьма немногочисленны. В прошлом году западными археологами было сделано сообщение об обнаружении значительного количества манускриптов с неизвестными доселе крупными фрагментами трудов Филодема. Однако на настоящий момент эти артефакты проходят реставрацию и расшифровку, поэтому ознакомление с ними пока невозможно.

Суть сохранившихся и уже относительно доступных фрагментов в свое время обобщил А. Ф. Лосев: «Основное утверждение Филодема гласит, что в музыке нет никакого «этоса». «Этос» музыки не больше, чем «этос» поварского искусства. О поварском искусстве в сравнении с музыкой Филодем вообще говорит не раз... Музыка бессильна как-то действовать на душу. Об этом Филодем твердит очень часто в догматической форме... Он не верит в сказки об Орфее, двигавшем камни своей музыкой»²⁵. Таким образом, по крайней мере в отношении музыки, пессимизм Филодема очевиден. Но пессимизм этот имеет иной характер, чем тот, который мы наблюдали у эпикурейцев. Если для последних искусство вредно, поскольку оно мешает безмятежности существования, то Филодем говорит не о вреде, а о бесполезности, что не одно и то же. Причем основа критики музыкального искусства у него иная: он ополчается на само учение о музыкальном этосе, которое, как мы уже подчеркивали, явилось впоследствии одной из основ для включения рассуждений об искусстве в политические концепции целого ряда греческих и римских авторов.

²⁵ Лосев А. Ф. История античной эстетики... С. 310–311.

Киники

До нас не дошло рассуждений представителей школы киников о политическом значении искусства вообще. Однако из имеющихся материалов неопровержимо следует, что киники отвергали политическое значение музыки. Лазрций свидетельствует: «Отвергают они и геометрию, и музыку, и все подобное. Так, Диоген... когда ему показали музыкальные приемы, сказал:

Не звоном струн, не дуновеньем флейт —
Мужским умом стоят и дом и град»²⁶.

(Это – отрывок из Еврипида.)

Зная особенности мысли и жизни Диогена, легко предположить, что его пессимизм в отношении искусства проистекал из принципиального отрицания необходимости излишних благ в человеческой жизни.

Можно сделать вывод, что у киников мы также видим разрушение того единства искусства, политики и индивидуального существования, которое, по мысли Лосева, было характерно для периода ранней греческой классики. Более того, у них тенденция к ослаблению этого единства идет до крайней своей степени – до попытки их полного (конечно, умозрительно) разрушения. Отсюда, в пик идеала гармоничного полисного устройства, в котором достойное место занимают свободные искусства, которые, помимо прочего, способствуют сохранению его гармонии, киники создают идеал «золотого века». «Тут людям все достается даром, тут все живут вечной мирной жизнью, тут нет развращающего действия науки и искусств... Прометей, страдая честолюбием, выкрал у богов никому не нужный огонь и дал его людям; а в результате пользования этим огнем развились науки,

²⁶ *Диоген Лазертский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. М., 1979. С. 268.*

искусства и ремесла, которые внесли в человеческую жизнь неравенство и создали всю цивилизацию... Такому же развенчанию подвергается и другой кумир греческой цивилизации – это полумифический Дедал, который считался зачинателем решительно всех художественных ремесел...»²⁷.

Дамон

Тенденции пессимистического отношения к искусству, по понятным причинам, не суждено было возобладать в греческой мысли. Противоположные идеи начинают высказываться довольно рано, и авторы, высказывавшие их, по существу, подготавливали появление той концепции, которая получила воплощение в трудах Платона.

Главным из предшественников Платона в этом вопросе, по всей видимости, являлся философ, музыкант и теоретик музыки V в., Дамон, известный нам по сочинению «Ареопагитика», о содержании которого мы можем судить исходя из сохранившихся небольших фрагментов, и в гораздо большей степени – из пересказа ряда положений авторами более позднего времени. «Этот Дамон учил об устройении государства и тоже пытался применять музыкальные методы для воспитания граждан. Платон несколько раз почтительно отзывается о нем и прямо говорит о своей от него зависимости»²⁸. Лосев в свое время ссылаясь на мнение Г. Коллера, который полагал, «что теория мимесиса и терминология Платона заимствованы им у музыканта Дамона, который в деталях разработал

²⁷ Лосев А. Ф. История античной эстетики. Софисты. Сократ. Платон. М., 2000. С. 118.

²⁸ Там же. С. 448.

тоже перешедшее к Платону учение о музыкальных стилях – об этосе»²⁹.

Что до собственно античных свидетельств о Дамоне, то нам удалось обнаружить следующий пассаж у Плутарха: «Учителем музыки у Перикла был, как сообщает большинство наших источников, Дамон (первый слог этого имени, говорят, следует произносить кратко); но Аристотель уверяет, что Перикл учился музыке у Пифоклида. Дамон был, по-видимому, замечательным софистом, но музыкой пользовался лишь как предлогом, чтобы скрывать от народа свои способности. Дамон был при Перикле учителем и руководителем в государственных делах, каким бывает учитель гимнастики при борце. Однако от народа не осталось тайной, что Дамону лира служит лишь прикрытием: как человек, мечтающий о крупных переворотах и сторонник тирании, он был изгнан посредством остракизма и доставил комикам сюжет для шуток»³⁰. Принципиально важным в этом свидетельстве нам представляется тот факт, что Дамон в нем предстает не только как теоретик музыки, но и как практический политик и наставник в государственных делах, человек, близкий к самой вершине афинской политической элиты, и главное, как человек, не просто рассуждающий о значении искусства, но и лично пользующийся искусством в политических целях.

Атеней, автор «Пирующих мудрецов», приписывает Дамону мысль о том, песни и танцы не могут не вызывать определенных движений в душе. Из этого следует вывод, что «прекрасные и хорошо исполненные песни и танцы делают прекрасной и душу, противное же ведет

²⁹ Лосев А. Ф. История античной эстетики. Высокая классика. М., 2000. С. 56.

³⁰ Плутарх. Перикл: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/History/Plutar/05.php.

к противоположному»³¹. Не исключено, что это не прямая цитата из самого Дамона. Если внимательно изучить предполагаемую цитату, то здесь, конечно, излагается уже известное нам учение о музыкальном этосе. Более того, не исключено, что предполагается также аналогичная идея «этоса танца».

Получается, что у Дамона уже есть самые четкие представления о воспитательном значении искусства, о его роли в политике, а также об обязательном, государственно организованном воспитании граждан с помощью музыки и танца. Иными словами – все то, что нам в более детальном виде так хорошо известно из учения Платона.

Гипподам Милетский

Среди предшественников Платона нельзя не упомянуть и Гипподама Милетского, автора несохранившегося труда «О политике». Прежде всего, более чем занимателен сам тот факт, что профессиональный, успешный и известный в свое время архитектор составил проект государственного устройства. Это уже само по себе живое свидетельство органической связи искусства и политики в античном мире. И это не единичный случай, поскольку Атеней со ссылкой на свидетельство Аристоксена, приведенное им в не дошедшей до нас работе «Законы», говорит о флейтисте Хрисогоне, написавшем трактат «Политика»³². Более того, сам Аристоксен (ученик Аристотеля) который традиционно известен нам как теоретик музыки, оказывается был автором трактата о законах!

³¹ *Athenee*. Le banquet des savants: <http://remacle.org/bloodwolf/erudits/athenee/index.htm>.

³² Там же.

Дамон, Гипподам, Хрисоген, Аристоксен – перед нами выстраивается целая «шеренга» античных деятелей и теоретиков искусства, занимавшихся политическим проектированием! Это нельзя считать случайным совпадением.

Сам политический проект Гипподама, должно быть, имел широкую известность. Не случайно он удостоился (наряду с проектами Фалея Халкедонского и самого Платона) рассмотрения в критической части аристотелевской «Политики». По замечанию Аристотеля, Гипподам был первым из граждан, далеких от практической политики, кто предложил проект государственного устройства³³. Учитывая, что Гипподам, как и Дамон с Хрисогеном, как и молодой Платон, жил в V в., мы можем предположить, что именно в это время возникает интерес граждан – деятелей искусства и его теоретиков к политике, как и особый интерес политических мыслителей к проблемам искусства. Это не случайно. Вспомним указание А. Ф. Лосева на то, что именно в этом веке начинаются разрушение гомогенности восприятия всего относящегося к общественной жизни и отдельное теоретическое рассмотрение ее элементов. Так что появление проектов Гипподама, а затем – Дамона, Хрисогена и Платона не просто исторический факт, а симптом интеллектуальной тенденции.

Что до частностей проекта, то они нам немного известны из пересказа Аристотеля: «Он проектировал государство с населением в десять тысяч граждан, разделенное на три части: первую образуют ремесленники, вторую – земледельцы, третью – защитники государства, владеющие оружием. Территория государства также делится на три части: священную, общественную и частную. Священная – та, с доходов которой должен

³³ *Аристотель. Политика* // Сочинения в четырех томах. М., 1983. Т. 4. С. 423.

отправляться установленный религиозный культ; общественная – та, с доходов которой должны получать средства к существованию защитники государства; третья находится в частном владении земледельцев. По его мысли, и законы существуют только троякого вида, поскольку судебные дела возникают по повод троякого рода преступлений (оскорбление, повреждение, убийство)»³⁴.

Здесь, прежде всего, бросается в глаза определенное сходство с составленными позднее проектами Платона: присутствует деление населения на три сословия, точное определение числа граждан и разделение территории. Любопытно использование числа три. Позже мы приведем высказывание А. Ф. Лосева, который увидел в трехсословной организации идеального полиса у Платона скульптурный принцип и элемент эстетизации государства. Однако очевидно, что то же самое мы наблюдаем и у Гипподама. Причем архитектурная симметричность троицы у Гипподама, видимо, подчеркивалась еще более настойчиво, чем позже у Платона. Там, где у Платона две части государственной земли, у Гипподама их три. Там, где у Платона два вида преступлений, которыми занимаются государственные суды (ущерб государству и частное оскорбление), у Гипподама опять троица. Опять же у Платона нет деления на три вида законов, что мы наблюдаем у Гипподама. Так что математическая эстетизация политики у Гипподама явно имела место.

Вместе с тем ясно и другое. Как ни удивительно, Гипподам, сам деятель искусства, не смог выйти за пределы современных ему представлений о статусе деятелей искусства. Подобно Платону, он, видимо, включал их в число ремесленников.

³⁴ Аристотель. Политика... Т. 4. С. 423.

Платон

Анализ той концепции взаимодействия искусства, политики и законодательства, которая была предложена Платоном, следует начать с констатации того, что, несмотря на ее кажущуюся общеизвестность, концепция эта, в большинстве случаев, излагается довольно поверхностно и односторонне. Как правило, подчеркивается тот факт, что Платон явился по существу «изобретателем» политической и нравственной цензуры в области искусства, но игнорируется глубинный смысл того жесткого регулирования, которое предложил философ, игнорируются его нюансы. В результате Платон предстает чуть ли не маньяком огосударствления художественной сферы, с каким-то садистским наслаждением воображающим возможные формы уничтожения той относительной свободы художественного творчества, которая была завоеванием древнегреческой цивилизации.

Платоновская концепция на самом деле настолько сложна и многогранна, что заставляет путаться в оценках даже самых крупных исследователей платонизма и его общепризнанных знатоков. Так, к примеру, великий (и это слово мы здесь употребляем без иронии и преувеличения) А. Ф. Лосев допустил противоречие, когда в одном месте своего грандиозного исследования по античной эстетике совершенно несправедливо заявил, что «Платон... принципиально вообще признавал всякое человеческое искусство несущественной и часто даже вредной забавой»³⁵. А в другом месте той же работы написал: «Он много болел душой о том, как внедрить искусство в жизнь, и писал сотни страниц о том, как надо воспитывать общество в художественном отношении»³⁶. Но таков уж Платон! Всю жизнь, споря с самим собой в философских

³⁵ Лосев А. Ф. История античной эстетики. Софисты. Сократ. Платон. М., 2000. С. 156.

³⁶ Там же. С. 195.

диалогах, он заставляет и своих исследователей спорить не только между собой, но и с самими собой.

Мы допустили бы большую ошибку, если бы ограничили анализ платоновской концепции тем, что изложено у него в «Государстве» и «Законах». На самом деле интересующая нас проблематика в той или иной степени рассматривается Платоном (как и политическая проблематика) в подавляющем большинстве его сочинений. Здесь мы сочли необходимым рассмотреть все высказывания мыслителя по этому поводу (в хронологическом порядке) с тем, чтобы проследить историю формирования его концепции и с тем, чтобы, если нам это удастся, изложить все ее аспекты.

Начнем с того, что уже в раннем периоде творчества Платон трактовал управление государством как одно из искусств. Термин «царское искусство», как известно, будет одним из центральных терминов диалога «Политик», написанного на исходе «среднего» периода жизни Платона. Но приближаться к этой категории он начал с самого начала.

В первую очередь следует упомянуть ранний диалог «**Феаг**». Здесь говорится об управлении государством как об особом искусстве, которому необходимо специально обучаться³⁷. Тем самым Платон приближает политику к сфере «технэ» вообще, создавая предпосылки для философского сближения художественного творчества и политической деятельности. Ясно, что такое сближение появилось не на пустом месте. Его аналог мы видели еще у Демокрита, не говоря уже о более близких по времени предшественников Платона.

Развитие этой идеи продолжается в диалоге «**Евтидем**», где говорится о том, что царское искусство, которое приносит благо, делает нас мудрыми и приносит

³⁷ Платон. Феаг // Собрание сочинений в четырех томах. М., 1990. Т. 1. С. 118–119.

определенные знания, ради определенных целей, подобно всем прочим искусствам³⁸. То есть царскому искусству присуща дидактичность, которая в рамках греческого мировосприятия была присуща всем искусствам.

Но здесь же, разделяя искусства на искусство изготовления и искусство применения, он относит политическое искусство к последнему виду, сравнивая стратегов и политиков с ловцами и откормщиками перепелов³⁹. Здесь важно уразуметь одно важное обстоятельство. Относя политику к искусствам применения, Платон, если оперировать современными терминами, более приближает его к ремеслу, чем к художественному творчеству. Позже ситуация кардинально изменится. В конце концов Платон будет рассматривать политику чуть ли не как сферу художественного самовыражения одаренного правителя государства. Но такая модификация концепции, конечно, не могла быть одномоментной. Путь к ней был долгим и сложным.

Следующий этап – диалог «**Горгий**». Здесь Платон выделяет два базовых искусства, пекущихся о высшем благе. Первое из них – искусство попечения о теле, подразделяющееся на гимнастику и врачевание, второе – государственное искусство, которое делится на искусство законодателя и искусство судьи. За каждым из них скрывается некоторое «лжеискусство»: за врачеванием – кулинария, за гимнастикой – украшение тела, за законодательством – софистика, за правосудием – красноречие. Эти лжеискусства не направлены на благо души или тела, но представляют собой угодничество перед ними⁴⁰.

³⁸ Платон. Евтидем // Собрание сочинений в четырех томах. М., 1990. Т. 1. С. 183–184.

³⁹ Платон. Там же. С. 180–181.

⁴⁰ Платон. Горгий // Собрание сочинений в четырех томах. М., 1990. Т. 1. С. 499–499.

Далее он признает некоторую качественную градацию, согласно которой «софистика прекраснее красноречия в такой же точно мере, в какой искусство законодателя прекраснее правосудия и гимнастика – искусства врачевания»⁴¹. Таким образом, в «Горгии» не просто дается трактовка политики как составного искусства, но и проводится идея вредоносности лжеискусств для государственной жизни.

Следующий важнейший шаг в развитии платоновской концепции – диалог «**Менон**». Здесь Платон отходит от приближения политики к ремеслу и впервые в своем творчестве, если не впервые в истории мысли, прямо уподобляет государственных деятелей вдохновенным поэтам. Он, помимо прочего, пишет: «Мы правильно назовем людьми божественными... прорицателей и провидцев и всякого рода поэтов; и не с меньшим правом мы можем назвать божественными и вдохновенными государственных людей: ведь и они, движимые и одержимые богом, своим словом совершают много великих дел, хотя и сами не ведают, что говорят»⁴². Платон здесь разделяет античную идею, согласно которой деятели искусства не столько творят что-то сами, сколько являются подобием пророков – проводниками божественной гармонии. Но еще важнее то, что в этом пассаже – начало платоновской сакрализации и мифологизации государственной власти. Правители, как и поэты, – люди божественные, «движимые и одержимые богом», а значит, и те и другие должны находиться вне критики, как находится вне критики пророк вообще.

В диалоге «**Алкивиад I**» Платон идет еще дальше и распространяет эстетическую категорию прекрасного на

⁴¹ Платон. Горгий... С. 566.

⁴² Платон. Менон // Собрание сочинений в четырех томах. М., 1990. Т. 1. С. 612.

справедливость⁴³. Это принципиально важно, поскольку позже у самого Платона справедливость станет одной из добродетелей, на которых основывается совершенное государство. А у последующих мыслителей (например, у Аристотеля) рассуждения о существовании справедливости лягут в основу философии права, причем и в этом контексте понятие справедливости зачастую будет ими эстетизироваться. Важно и то, что лаконичные рассуждения Платона, изложенные им в этом диалоге, будут существенно расширены и дополнены неоплатоником Проклом, который на их основе сделает важнейшие выводы политического порядка, о чем мы подробнее будем говорить в соответствующем разделе.

В диалоге **«Софист»** мы встречаемся с важным определением эстетического порядка. Здесь Платон определяет безобразное как нарушение соразмерности⁴⁴. Но это положение, вроде бы напрямую не относящееся к политике, для нас чрезвычайно важно. Ведь известно, какое значение Платон уделял соразмерности в построении государства.

Не менее значимое положение Платон выдвигает в диалоге **«Федон»**. Он провозглашает, что «душа – своего рода гармония, слагающаяся из натяжения телесных начал»⁴⁵. Это для нас опять же важно, поскольку в «Государстве» Платон проводит параллели между правильной организацией государства и правильной организацией души. Значит, что уже в «Федоне» эстетическое понятие гармонии вводится в сферу психологии. А это уже шаг к тому единству политики, психологии и эстетики,

⁴³ Платон. Алкивиад I // Собрание сочинений в четырех томах. М., 1990. Т. 1. С. 236–238.

⁴⁴ Платон. Софист // Собрание сочинений в четырех томах. М., 1993. Т. 2. С. 290.

⁴⁵ Платон. Федон // Собрание сочинений в четырех томах. М., 1993. Т. 2. С. 49.

которое сложится в первом платоновском политическом проекте.

«Федон» также значим для нас тем, что в этом диалоге Платон впервые высказывает требования к художественному творчеству. Он пишет: «Поэт – если только он хочет быть настоящим поэтом – должен творить мифы, а не рассуждения»⁴⁶. Это, конечно, еще не установление государственного требования, не императив, как это будет в «Государстве» и «Законах», но сам факт важен, поскольку Платон уже приходит к мысли о том, что право (в моральном, конечно, смысле) именоваться поэтом напрямую зависит от содержания творчества. После этого ему только остается обратить моральное право в право юридическое, что он, по существу, и сделает в своих более зрелых сочинениях.

Любопытное и, опять же, важное сопоставление Платон делает в диалоге «**Теэтет**». Оказывается, что у «грубости в делах государственного правления» и «пошлости в искусствах» – единый источник: «мнимые возможности и премудрости»⁴⁷. Признание единого источника нарушения художественной и политической гармонии – это уже попытка максимально возможного сближения искусства и политики в их философском рассмотрении.

Продолжение этой тенденции в учении Платона мы видим в знаменитом диалоге «**Пир**». Обычно исследователи этого диалога не обращают внимания на его политическую составляющую. Поэтому от их внимания ускользают два любопытных высказывания Платона.

Первое. Категория прекрасного снова распространяется здесь на политическую сферу. Платон говорит: «Самое же важное и прекрасное – это разуместь, как управлять государством и домом, и называется это умение

⁴⁶ Платон. Федон... С. 11.

⁴⁷ Платон. Теэтет // Собрание сочинений в четырех томах. М., 1993. Т. 2. С. 233.

рассудительностью и справедливостью»⁴⁸. Вчитываясь в это высказывание, не забудем и о том, что рассудительность и справедливость в диалоге «Государство» представляют собой две из четырех великих добродетелей правильного государства.

Второе. В этом контексте прекрасные деяния Ликурга и Солона сопоставляются с прекрасными творениями поэтов⁴⁹. То есть Платон продолжает линию сопоставления поэтического творчества с политической деятельностью, начатую в «Меноне».

Наконец, в диалоге «Филеб» Платон употребляет выражение «трагедия и комедия жизни»⁵⁰. Имеется в виду, конечно, в том числе и политическое бытие, поскольку для древнего грека политический аспект жизни неотделим от прочих ее аспектов. Припомним также, что в «Законах» лучший государственный строй признается «наиболее истинной трагедией».

Мы можем заключить, что платоновская концепция взаимодействия государства и искусства, которую мы в более-менее систематизированном виде находим в диалогах «Государство» и «Законы», не возникла на пустом месте. Отдельные важные ее элементы возникли в более ранних сочинениях Платона, в тех диалогах, которые обычно не рассматриваются при изучении платоновского политического наследия.

Платоновский диалог «Государство» – первая (во всяком случае, из дошедших до нас) крупная политико-философская работа древнегреческого автора, в которой тема соотношения государства, законодательства и искусства рассматривается подробно и возводится на концептуальный уровень.

⁴⁸ Платон. Пир // Собрание сочинений в четырех томах. М., 1993. Т. 2. С. 119.

⁴⁹ Там же. С. 120.

⁵⁰ Платон. Филеб // Собрание сочинений в четырех томах. М., 1994. Т. 3. С. 57.

Тема искусства, которую исследователи этого диалога зачастую рассматривают только как элемент системы воспитания высших сословий (стражей и философов), на самом деле имеет в этом сочинении принципиальное значение. А. Ф. Лосев справедливо указывал, что общественно-политическую философию Платона возможно рассматривать эстетически, как «систему эстетики». Прежде всего потому, что его идеальное государство есть «образ известного первообраза»⁵¹.

Далее, в политическом учении Платона проявляется, по мнению Лосева, «субстанциальный символизм», и проявляется он в рассмотрении общественно-политической жизни как «символа вечности». «Платон... подвергает резкой критике все реально существовавшие... формы общественно-государственной жизни. При всем этом сам он только и мечтает о вечности и о водворении на земле вечнонеподвижных порядков и рассуждает так, как будто бы весь исторический процесс можно остановить, увековечить, превратить в нерушимый раз навсегда достигнутый идеал»⁵². Символизм же, причем преподнесенный в контексте вечного идеала, вне всякого сомнения, несет в себе эстетическое начало, будучи родственным символизму в искусстве.

Мы склонны согласиться и с утверждением А. Ф. Лосева о том, что эстетически следует воспринимать также трехсословную систему политической организации общества, предложенную Платоном. Эстетическое начало, по Лосеву, здесь заключается не в самом разделении, а в симметрии и гармонии такого разделения. Эти симметрия и гармония придают первому платоновскому проекту ярко выраженную «скульптурность» и «пластичность». Лосев пишет: «Три сословия в «Государстве» Платона

⁵¹ Лосев А. Ф. История античной эстетики. Софисты. Сократ. Платон. М., 2000. С. 711–713.

⁵² Там же. С. 713.

образуют собой некоторого рода единую и симметрически построенную скульптурную группу, состоящую из трех фигур. Посредине стоит философ, выражающий и своим лицом и своими жестами обладание вечной истиной для передачи ее тому, кто стоит направо, и тому, кто стоит налево от него. Направо стоит воин, а налево, допустим, работник. Эти две крайние фигуры не имеют ничего общего со средней фигурой, но обе они всем своим видом свидетельствуют об осуществлении ими того, что приказывает философ, составляющий среднюю фигуру... Вместе с этим здесь, однако, не только симметрия... Здесь еще и гармония, поскольку простое соотношение элементов дано здесь в виде единого результата, а именно той общей цельности, которая и есть гармония. Между прочим, у Платона имеется специальный термин, выражающий собою в положительной форме как раз эту гармоническую цельность, симметрически построенной общественной жизни. Это – знаменитая платоновская «справедливость», которая рисуется в «Государстве» именно как равновесие трех сословий... Таким образом, учение Платона о сословиях идеального государства построено на принципах симметрии, то есть является учением эстетическим, и трактует общественно-политическую жизнь как известного типа художественную действительность»⁵³. От себя добавим, что с эстетической точки зрения, в художественной архитектонике платоновского проекта господствует принцип формы. Красота проекта более состоит в его форме, чем в содержании. При этом, что важно, этот эстетический принцип переносится Платоном и в политическую составляющую диалога. Известно, что, в отличие от того проекта, который позже будет предложен в «Законах», здесь Платон не прибегает к детализации. Он не говорит о подробностях

⁵³ Лосев А. Ф. История античной эстетики. Софисты. Сократ. Платон. М., 2000. С. 714–715.

осуществления и регулирования общественных отношений, словно бы рассчитывая на то, что прекрасная форма сама для себя найдет прекрасное содержание. Здесь видна явная параллель с формалистическим принципом в искусстве, согласно которому главным является нахождение эстетически ценной формы произведения и предполагается, что сама эта форма найдет соответствующее себе содержание. От этого формализма Платон откажется в «Законах». Там он сконцентрируется именно на содержании политических отношений, на их должном и детальном регулировании с помощью совершенных законов. Более того, в вопросе о форме организации полиса он откажется от императивности, ограничившись рекомендациями. Он даже выдвинет тезис о том, что форма государства должна всегда приспосабливаться к действующим в государстве законам! Очевидно, что если бы Платон уделил хоть сколько-нибудь значительное внимание проблеме законодательства в первом проекте, то в «Государстве», он, скорее всего, предложил бы зеркальное отображение этой формулы и констатировал бы, что законы должны приспосабливаться к неизменной, прекрасной и совершенной трехсловной форме организации государства. То есть – эстетический принцип формы становится в первом проекте абсолютным, и именно из него вытекают все прочие составляющие государственного устройства. Нам могут возразить, что важнейшее место занимают у Платона параллели с правильной организацией человеческой души, соотношение трех начал которой подобно сочетанию трех начал государственной жизни. Но психологический момент, вопреки тому, что обычно говорится, здесь также вторичен, поскольку учение о строении души также подчинено у Платона эстетическому принципу формы.

Это прекрасно понимал А. Ф. Лосев, не упустивший возможности подчеркнуть: «Как известно, Платон устанавливает в своем идеальном государстве три

сословия... Но самое интересное здесь то, что эти три идеальные сословия образуют, по Платону, нерушимое единство и равновесие. И такое равновесие Платон называет справедливостью. Это означает не что иное, как проведение именно художественного принципа гармонии в учении о трех сословиях государства. Из этого видно, что... отождествление природы и искусства осуществляется Платоном не только в индивидуальном человеке, но и в обществе или государстве, поскольку здесь все основано на полном подчинении правителям-мудрецам, а правители-мудрецы есть не что иное, как осуществление умопостигаемого единства природы и искусства»⁵⁴.

Обратимся, однако, к самому тексту первоисточника. Поражает то, что Платон не только эстетизирует государство, но и изначально политизирует искусство, сразу заявляя, что «всякое искусство... это власть и сила в той области, где оно применяется»⁵⁵. И это – определение, на которое обращается обычно мало внимания, несмотря на его принципиальную значимость. Платон не только считает возможным применять к государственной власти те же принципы, которые обычно применяются при рассуждениях об искусстве, но и вносит в искусства принцип властвования. В этом, как нам кажется, одна из основ политической эстетики Платона – в единстве власти прекрасного и прекрасной власти!

Платон констатирует, что все неэстетичное родственно злонравию, а эстетически приемлемое – нравственности. Из этого делается политический вывод: «Неужели только за поэтами надо смотреть и обязывать их либо воплощать в своих творениях нравственные образы, либо уж совсем отказаться у нас от творчества? Разве

⁵⁴ Лосев А. Ф. История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития. Кн. II. М., 2000. С. 360–361.

⁵⁵ Платон. Государство // Собрание сочинений в четырех томах. М., 1994. Т. 3. С. 98.

не надо смотреть и за остальными мастерами и препятствовать им воплощать в образах живых существ, в постройках или любой своей работе что-то безнравственное, разнузданное, низкое и безобразное? Кто не в состоянии выполнить это требование, того нельзя нам допускать к мастерству, иначе наши стражи, воспитываясь на изображениях порока, словно на дурном пастбище, много такого соберут и поглотят – день за днем, по мелочам, но в многочисленных образцах, и из этого незаметно для них самих составится в их душе некое единое великое зло. Нет, надо выискивать таких мастеров, которые по своей одаренности способны проследить природу красоты и благообразия, чтобы нашим юношам подобно жителям здоровой местности все шло на пользу, с какой бы стороны ни представилось их зрению или слуху что-либо из прекрасных произведений...»⁵⁶.

Это высказывание дает нам серьезный повод опровергнуть вечный упрек Платону в том, что сословие ремесленников якобы не имеет у него никакого значения, кроме, собственно, вспомогательного и производительного. Во-первых, говоря так, мы забываем, что к ремесленникам в античности относились и деятели искусства. То есть низшее сословие не только производит предметы, необходимые для жизни государства, но и создает произведения, воспитывающие представителей высших сословий. Во-вторых, неверно, что Платон, описывая образ жизни стражей и философов, не предъявляет никаких требований к ремесленникам. Ведь все требования, которые Платон предъявляет к художественному творчеству, есть именно требования к сословию ремесленников. Более того, как видно из приведенной выше цитаты, запрет воплощать в произведениях что-либо безобразное, низкое и разнузданное относится не только к сфере собственно художественного творчества, но и к

⁵⁶ Платон. Государство... С. 167–168.

сфере «технэ» вообще. Ведь Платон требует от ремесленников избегать безобразного не только в картинах, стихах и постройках, но и в «любой работе»!

Далее, в основе этого сословия лежит, как известно по учению Платона, деловое начало, которое соответствует вожделеющему началу человеческой души. Но ведь в философии Платона вождение непосредственно связано с творчеством! Не зря в «Пире» творчество трактуется, как причастное Эроту, и это общеизвестно. Так что следует иначе взглянуть на положение сословия ремесленников в платоновском государстве! Они не только «производители», не угнетенное сословие, обстоятельства жизни которого безразличны для государства, как их трактуют обычно. Они еще и носители творческого начала. Они, в отличие от философов и стражей, не ведут «прекрасной жизни», но они создают прекрасное в результатах своего труда. Они не воспитываются, как стражи, но создают то, с помощью чего воспитываются стражи. Стало быть, и по своему значению, и по своей ответственности они гораздо больше, чем просто «пролетариат»!

Естественно, что важнейшим элементом концепции взаимодействия искусства и государства у Платона были его мысли, касающиеся значения искусства в деле воспитания граждан. Платон, как и его предшественники, признает дидактическое начало, присущее искусству. Разделяет он и учение о музыкальном этосе. Не зря в его системе воспитания мусическому (музыкально-поэтическому) искусству отводится особое значение.

Первое высказывание, сделанное в платоновском «Государстве» о воспитательном значении искусства, посвящено именно музыке. Платон пишет: «В этом главнейшее воспитательное значение мусического искусства: оно более всего проникает в глубь души, и всего сильнее ее затрагивает; ритм и гармония несут с собой благообразие, а оно делает благообразным и человека,

если он правильно воспитан, если же нет, то наоборот»⁵⁷. На первый взгляд, здесь Платон просто «ставит свою подпись» под доктриной музыкального этоса, ведь он констатирует, что сами ритм и гармония несут в себе нечто нравственно ценное. Но есть тут и то, что является теоретическим достижением самого Платона. Обратим внимание на то, что, согласно этой цитате, ритм и гармония делают благообразным не любого человека, как полагали пифагорейцы, а только того, кто «правильно воспитан». То есть музыкальное воспитание должно опираться на воспитание в других областях. В противном случае искусство принесет не пользу, а вред. Это еще один повод задуматься о том, как глубоко сочетание у Платона искусства и политики: государство не может воспитывать граждан, не применяя искусства, но искусство будет действенным, если государство обеспечит воспитание граждан во всем прочем.

Разумеется, для Платона не меньшее значение имеет поэтическая составляющая мусического искусства. Упрекнув Гомера и Гесиода в составлении лживых сказаний о богах, он приходит к следующему выводу: «Их и не следует рассказывать... в нашем государстве. Нельзя рассказывать юному слушателю, что, поступая крайне несправедливо, он не совершает ничего особенного... и что он просто делает то же самое, что и первые, величайшие боги... Как и вообще о том, что боги воюют с богами, строят козни, сражаются – да это и неверно; ведь те, кому предстоит стоять у нас на страже государства, должны считать величайшим позором, если так легко возникает взаимная вражда»⁵⁸. Здесь мы впервые встречаемся у Платона с указанием на необходимость государственной цензуры художественного творчества. Пока речь идет

⁵⁷ Платон. Государство // Собрание сочинений в четырех томах. М., 1994. Т. 3. С. 168.

⁵⁸ Там же. С. 141–142.

только о запрете того, что является нравственно недопустимым. Но Платон идет дальше.

Дальнейшие его рассуждения весьма знаменательны. Оказывается, что, когда речь идет о противоположном, т. е. о том, что в рассказах о богах нравственно, то «поэтов надо заставить об этом писать в своем творчестве»⁵⁹. Это означает, что государственное регулирование искусства не заключается в одном лишь запрете вредной для нравов литературы. Государство может и должно заставлять писать о том, что считает необходимым. Именно здесь Платон окончательно порывает с греческой традицией относительной свободы художественного творчества. Именно здесь моральное право государства предъявлять требования к содержанию творчества поэтов обращается в право юридическое. Причем значимо, что речь идет уже не о рекомендациях, а об императивах. Выражение «надо заставить» не оставляет в этом ни малейшего сомнения.

Функции цензоров возлагаются Платоном на основателей и правителей государства. Один из пунктов испытания правителей заключается в выяснении того, «хороший ли он страж как самого себя, так и мусического искусства, которому обучался?»⁶⁰.

Обиднее всего то, что для выполнения этих функций от них не требуется знания тонкостей искусства. Платон в этом контексте прямо говорит об основателях государства, что им «достаточно знать основные черты поэтического творчества и не допускать их искажения». Понятно, что цензура, осуществляемая теми, кто знает только основы творчества, не может не быть цензурой грубой, прямолинейной и исключительно опасной. Такая цензура опасна, поскольку она будет нивелирующей и

⁵⁹ Платон. Государство // Собрание сочинений в четырех томах. М., 1994. Т. 3. С. 142.

⁶⁰ Там же. С. 183.

убивающей творчество. Знание основ и только основ творчества приведет, без сомнения, к маниакальной их охране, что исключает новаторство в искусстве. Знание основ есть незнание нюансов, а значит, и – страх перед нюансами и тонкостями. А страх власти порождает запреты. Но эти обстоятельства, не могущие не испугать современного человека, придающего большое значение свободе художественного творчества, не пугают Платона с его стремлением к закреплению идеалов, с его пониманием прекрасного как идеального, а стало быть, неизменного.

В конце раздела Платон делает вывод: «У нас вызовет негодование тот, кто станет говорить подобные вещи о богах, мы не дадим ему хора и не позволим учителям пользоваться такими сочинениями при воспитании юношества»⁶¹. Это положение уточняет детали предполагаемой цензуры. Греческая административная формула «давать хор» означала, просто говоря, разрешение на осуществление театральной постановки. То есть Платон фактически вводит право государства на отказ в постановке в театре нравственно сомнительных, с точки зрения правителей, сочинений. А указание на учителей распространяет художественную цензуру на сферу государственного воспитания.

В следующей книге Платон уже не стесняется возможности правки готовых текстов классиков. А когда речь идет о том, что нельзя приписывать героям, сыновьям богов, дурных деяний, он не стесняется оборота: «Мы заставим поэтов утверждать...»⁶². Здесь же, относительно изложения вредных для нравственности теорий, без обиняков говорится: «Подобные высказывания мы запретим и предпишем и в песнях, и в сказаниях излагать как раз обратное».

⁶¹ Платон. Государство... С. 148.

⁶² Там же. С. 155.

Платон понимает, что такого рода крайние меры, почти беспрецедентные в афинской политической практике, нуждаются в теоретическом обосновании. Для такового он предлагает учение о «подражательной» поэзии, т. е. о такой, которая просто подражает душевным движениям, вместо того чтобы самой правильно их направлять. Он пишет: «В нашем государстве поэзия принимается лишь постольку, поскольку это гимны богам и хвала добродетельным людям. Если же ты допустишь подслащенную Музу, будь то мелическую или эпическую, тогда в этом государстве воцарятся у тебя удовольствие и страдание вместо обычая и разумения, которое, по общему мнению, всегда признавалось наилучшим». Дальше Платон, впрочем, милостиво соглашается вернуть подражательную поэзию в государство, если будет, хотя бы в малейшей степени, доказано, что она может приносить пользу нравам⁶³. Но из контекста изложения понятно, что, делая такое дозволение, он ничем не рискует, поскольку создается впечатление, что возможности такого доказательства он не усматривает.

Выше мы видели, что Платон предполагал возможность запретить постановки в театре нравственно сомнительных сочинений. Парадокс состоит в том, что этот запрет оказывается совершенно излишним, поскольку далее он фактически ставит вопрос о запрещении театра как такового: «Если же человек, обладающий умением перевоплощаться и подражать чему угодно, сам прибудет в наше государство, желая показать нам свои творения, мы преклонимся перед ним, как перед чем-то священным, удивительным и приятным, но скажем, что такого человека у нас в государстве не существует и что не дозволено здесь таким становиться, да и отошлем его в другое государство... а сами удовольствуемся, по

⁶³ Платон. Государство // Собрание сочинений в четырех томах. М., 1994. Т. 3. С. 404–405.

соображениям пользы, более суровым, хотя и менее приятным, поэтом и творцом сказаний...»⁶⁴. Иными словами, по мнению Платона, в государстве, в котором существует нравственно полезная назидательная поэзия, театр представляется чем-то совершенно излишним.

В этом диалоге Платон еще не ведет речи о тотальном воспитании всех подданных. Главное внимание он уделяет воспитанию сословия стражей. И в этом воспитании искусствам уделена важная роль. Гимнастическое и мусическое воспитание стражей признается совершенно необходимым, причем мусическое – первоочередно⁶⁵. В таком контексте идеалом мусического искусства признается простота. Предполагается, что чрезмерное разнообразие ведет к нравственной распущенности⁶⁶. В чем же состоит эта простота?

Прежде всего, это требование касается музыки. По мнению Платона, должны быть «изъятые» лады, собственные причитаниям, и изнеживающие лады. Остаются два пригодных лада. Это дорийский, помогающий преодолеть опасность и стойко переносить несчастья – «вынужденный», и фригийский – для мирного времени и разумных поступков – «добровольный». Многоголосие и смешение ладов признаются излишними. Поэтому запрещаются многострунные инструменты, могущие настраиваться на разные лады. Дозволяется флейта, как инструмент простой и принципиально одnogолосный. Из всех струнных остаются лира и кифара – для горожан. Для сельских пастухов сгодятся простые свирели⁶⁷. Здесь нам необходимо сделать одно пояснение. Когда в переводах (и российских, и зарубежных) античных классиков мы встречаемся со словом «флейта», следует иметь

⁶⁴ Платон. Государство... С. 163.

⁶⁵ Там же. С. 139–140.

⁶⁶ Там же. С. 172.

⁶⁷ Там же. С. 165–166.

в виду, что, в силу устоявшегося недоразумения, так переводится слово «авлос». Авлос по своему строению и звучанию ближе к тростевым деревянным духовым инструментам. Из современных аналогов к нему ближе всего стоят гобой из оркестровых инструментов, дудук и зурна – из народных. Кроме пастушеской свирели, античности не были известны инструменты, аналогичные современной продольной флейте. Поперечная же флейта не существовала вовсе. Поэтому далее, всякий раз, когда, в соответствии со старинной традицией наших переводчиков, мы будем употреблять термин «флейта», не следует забывать, что речь идет об авлосе. Чтобы не возникло сомнения, мы можем сослаться на мнение такого авторитетного исследователя древней музыки, как Е. Герцман. По этому поводу он писал: «Существует давнее и глубокое заблуждение: почти всегда «авлос» и «тибия» переводят на современные европейские языки как «флейта». Поэтому если при знакомстве с переводами античных памятников литературы читатель встречает слово «флейта», то он должен помнить, что в греческом источнике ведется речь об авлосе, а в латинском – о тибии, которые не имели ничего общего с инструментом, именуемым сейчас «флейтой»⁶⁸.

Вернемся, однако, к платоновскому учению о должных ладах. Как мы видим, Платон придает большое значение дорийскому ладу. И в контексте греческой парадигмы это не случайно. В древнегреческом словоупотреблении выражение «дорийский строй» могло быть относимо не только к музыкальному ладу, или стилю, но и к форме политического устройства. Пример такого словоупотребления мы обнаружили у Плутарха: «С тех пор как город сикионян расстался с подлинно дорийским аристократическим строем, былому согласию пришел

⁶⁸ Герцман Е. В. Музыка Древней Греции и Рима. СПб., 1995. С. 42.

конец и начались раздоры между честолюбивыми вожаками народа»⁶⁹. То есть, в политическом контексте, под дорийским понимается аристократический строй. Не кажется случайностью, что Платон, проповедовавший именно идеалы аристократии в качестве важнейшей (поскольку речь идет о стойкости и воспитании мужества) музыкальной основы своего государства, предполагает именно дорийский лад. Здесь перед нами опять же яркий пример неразрывного сочетания эстетических и политических начал в древнегреческом мировосприятии.

Впрочем, требования Платона выходят за рамки исключительно ладовой системы. Прочие элементы музыкальной ткани и поэтической структуры также должны, по его мнению, подвергаться контролю. Если не все лады годятся для воспитания стражей, то подобным образом для поэтико-музыкального искусства пригодны и не все размеры и ритмы, а только те, которые соответствуют «упорядоченной и мужественной жизни»⁷⁰.

Платон полагает, что сочетание мусического искусства с гимнастическим приведет к гармонизации друг с другом разумного и яростного начал: «Способность рассуждать оно сделает стремительнее и будет питать ее прекрасными речами и науками, а яростное начало оно несколько ослабит, смягчая его словами и успокаивая гармонией и ритмом»⁷¹.

Мысль эта развивается в другом месте, где говорится о том, что мусическое искусство служит противовесом гимнастике, «ведь оно воспитывает нравы стражей: гармония делает их уравновешенными, хоть и не сообщает им знания, а ритм сообщает их действиям

⁶⁹ Плутарх. Апат: http://lib.ru/POEEAST/PLUTARH/plutarkh5_8.txt.

⁷⁰ Платон. Государство // Собрание сочинений в четырех томах. М., 1994. Т. 3. С. 166.

⁷¹ Там же. С. 216.

последовательность. В речах их также оказываются родственные этим свойства мусического искусства, будь то в произведениях вымышленных, или более близких к правде»⁷².

Дальнейшие положения, содержащиеся в диалоге, только дорисовывают и дополняют уже готовую картину государственной цензуры в области искусства. Платон конкретизирует свои требования, касающиеся запретов в области поэтической литературы. В его «индекс запрещенных книг» попадает Гомер. Претензии Платона к Гомеру широко известны: тот якобы неверно изображал деяния богов и героев. Но, вместе с тем, у Платона присутствует и совершенно неожиданный, прямо-таки невероятный для современного читателя подход к творчеству Гомера. Оказывается, Гомер вовсе не имел права рассуждать «о самом великом и прекрасном – о войнах, о руководстве военными действиями, об управлении государством, о воспитании людей», поскольку у него не было опыта в этом, поскольку ни одно из государств не получило благодаря ему лучшее государственное устройство и ни одно не признает его своим «благим законодателем». Он не прославился ни как военачальник, ни как воспитатель великих государственных мужей⁷³. Говоря так, Платон, похоже, даже не понимает, что те же упреки могли быть обращены и к нему самому, поскольку во время написания «Государства» у него самого не было никакого опыта государственного реформирования. Даже трагикомическая эпопея трех поездок в Сиракузы с тем, чтобы убедить местного тирана в необходимости преобразований, начнет разворачиваться позже.

Не только Гомер вызывает нарекания Платона. Трагические поэты обвиняются им в том, что они «при-

⁷² Платон. Государство // Собрание сочинений в четырех томах. М., 1994. Т. 3. С. 303–304.

⁷³ Там же. С. 394–395.

влекают граждан к тирании и демократии», поэтому в наилучшем государстве им не должно быть места⁷⁴. Такое обвинение не кажется беспочвенным, учитывая условия исторической среды. Греческая трагедия возникает в период тирании и расцветает в эпоху демократии. Поэтому неудивительно, что ее классики либо симпатизировали своим покровителям-тиранам, либо славили свободное отечество, подарившее им, в том числе, и свободу творчества. Но для Платона, как мы знаем, приемлемым был исключительно аристократический идеал. Поэтому искусство, порожденное порочными, с его точки зрения, государственными устройствами, было для него также нравственно порочным. Вроде бы удивительно, что Платон даже не представляет себе, что в его аристократическом государстве могли бы появиться трагические поэты, которые бы восславили аристократии не менее горячо, чем их предшественники – тиранию и демократии. Но, похоже, Платон в глубине души сам сознает, что в его «совершенном государстве» художнику, творящему в высоком жанре, некого и не за что славить...

Платон распространяет государственное регулирование и на живопись. Выясняется, что она, как подражательное искусство, «творит произведения, далекие от действительности, и имеет дело с началом нашей души, далеким от разумности; поэтому такое искусство и не может быть сподвижником и другом всего, что здраво и истинно»⁷⁵. Это фактически означает запрет живописи. В «Законах» Платон признает ее право на существование, но наложит на нее серьезнейшие ограничения по «египетскому» образцу.

Заканчивая рассмотрение диалога «Государство», следует также обратить внимание на то, что в нем сближение проблематики государства с проблематикой

⁷⁴ Платон. Государство... С. 358.

⁷⁵ Там же. С. 399.

искусства не сводится исключительно к перечислению мер государственного воздействия на искусство. Другая линия такого сближения – придание политическим добродетелям эстетического смысла.

Одна из добродетелей совершенного государства – рассудительность (софросина). А. Ф. Лосев считает, что в этом понятии следует видеть, в том числе, и эстетический смысл. Он цитирует «Горгия». «Софросина «походит на симфонию и гармонию»... она отличается от мужества и мудрости тем, что «устанавливается в целом городе и отзывается во всех его струнах то слабейшими, то сильнейшими, то средними, но согласно поющими одно и то же звуками...». Таким образом, все идеальное государство у Платона сверху донизу поет, сверху донизу пронизано симфонией и гармонией, сверху донизу есть космос; а имя этой музыки, этой всеобщей симфонии и гармонии этого всеобщего космоса – софросина»⁷⁶.

По Лосеву, эстетически трактуется и такая «политическая» добродетель, как справедливость, которая, по его трактовке, относится к «эстетики середины», являясь «осью симметрии всех добродетелей»⁷⁷.

Это же относится и к добродетели мудрости. «Эта философская мудрость у Платона является не чем иным, как водворением в душе человека числовым образом размеренных и практически-художественно осуществленных движений небесного свода. Следовательно, и «мудрость» Платона есть категория математическая, то есть арифметически-геометрическая, музыкально-астрономическая. Эстетика Платона и здесь, как и везде, остается в основном геометрией и астрономией»⁷⁸.

⁷⁶ Лосев А. Ф. История античной эстетики. Софисты. Сократ. Платон. М., 2000. С. 429.

⁷⁷ Там же. С. 430–431.

⁷⁸ Там же. С. 573.

Немаловажен и тот факт, что в тексте диалога термин «Прекрасный город» – «каллиполис» – фактически употребляется как синоним совершенного государства⁷⁹. Заметим, что красота полиса и его политическое совершенство стоят рядом и в описании Атлантиды в диалоге «Критий», которое мы не рассматриваем здесь ввиду его широкой известности.

После первой же неудачной поездки Платона в Сиракузы, где его попытка склонить тирана Дионисия Старшего к политическому реформированию оказалась неудачной, философ, как известно, вынужден был пересмотреть многие детали своего политического учения. Однако это совершенно не коснулось того, что относилось к сфере соотношения политического и художественного начал. Отказавшись от политических крайностей, вроде отмены семьи и частной собственности для высших сословий, Платон не только не отказался от идеи государственного регулирования искусства и использования последнего для политического воспитания, но и расширил сферу применения этих требований. Более того, он еще более ужесточил свою линию на установление государственной цензуры в сфере художественного творчества. Не означает ли это, что художественное начало политического проектирования именно и было центральным звеном платоновской философии государства, поскольку именно от него он не отказался, изменяя все прочее?!

В диалоге «**Тимей**» Платон возвращается к разъяснению этого начала. В «Государстве», как известно, проводилась параллель между правильной организацией полиса и правильной организацией человеческой души. А здесь Платон разъясняет, что «гармонию, пути

⁷⁹ Платон. Государство // Собрание сочинений в четырех томах. М., 1994. Т. 3. С. 310.

которой сродны круговращениями души, Музы даровали каждому рассудительному своему почитателю не для бессмысленного удовольствия... но как средство против разлада в круговращении души...»⁸⁰.

Исключительное значение для понимания политического творчества Платона имеет диалог «**Политик**», в котором философ в некотором смысле подготавливает идеологические основания для будущего «второго по достоинству» проекта государственного устройства, который ему суждено было составить на склоне лет.

Сразу обращает на себя внимание тот факт, что Платон здесь говорит о «музе царского искусства»⁸¹, тем самым с помощью философской мифологемы стирая сущностную грань между политикой и художественным творчеством. Создается впечатление, что эта грань здесь у него действительно полностью уничтожается. Политик предстает здесь как носитель божественного дара, как проводник гармонии в мир общественных отношений, что совершенно не отличает его от великого деятеля искусства в античном понимании этого слова.

Это, прежде всего, проявляется в сравнении искусства политика с искусством ткача, которое приводит Платона к известной концепции «царственного плетения». Платон пишет: «Царское искусство прямым плетением соединяет нравы мужественных и благоразумных людей, объединяя их жизнь единомыслием и дружбой, и создавая таким образом великолепнейшую и пышнейшую из тканей. Ткань эта обвивает всех остальных людей в

⁸⁰ Платон. Тимей // Собрание сочинений в четырех томах. М., 1994. Т. 3. С. 450.

⁸¹ Платон. Политик // Сочинения в четырех томах. СПб., 2007. Т. 3. Ч. 2. С. 85.

государствах – свободных и рабов, держит их в своих узах и правит и распоряжается государством, никогда не упуская из виду ничего, что может сделать его, насколько это подобает, счастливым»⁸². Будучи представленным через эту аналогию, политическое искусство кажется ничем не отличающимся от художественного творчества. Есть исходный материал, который не организован и нуждается в гармонизации. Есть творческий процесс, с помощью которого эта гармонизация осуществляется. Есть результат процесса – прекрасный, гармоничный, даже «великолепный». Наконец, есть творец – тот, кто из хаоса создает гармонию с помощью своего дара и своих познаний. И этот творец тем свободнее в творчестве, чем выше его дар! Не зря, рассуждая о том, нужен ли политику закон, Платон в этом диалоге признает закон необходимым для политиков посредственных. Истинный же политик, как и любой истинный художник, – сам себе закон. А значит, он не должен быть объектом обывательской критики! Создается впечатление, что в этом диалоге Платон склонен рассматривать государство если не как произведение искусства, то, минимум, как инструмент художника.

В диалоге «**Законы**» платоновская концепция взаимодействия искусства и политики достигает апогея в своем развитии. И здесь идея государственного регулирования искусства, что важно, предстает уже как идея его законодательного регулирования.

Здесь Платон посвящает искусству всю вторую книгу. Он утверждает, что чувства гармонии и ритма были даны нам самими богами для совершенствования наших нравов и что с помощью этих чувств боги руководят нашими хороводами. Здесь же подчеркивается, что хорошо воспитанный человек должен

⁸² Платон. Политик... С. 88.

уметь прекрасно петь и плясать⁸³. Говорится также о том, что в танцах прекрасны те движения, которые выражают добродетель, и безобразны те, что выражают порок⁸⁴.

Подчеркивается, что в государстве с прекрасными законами дело ведения хороводов не может быть поручено кому попало⁸⁵. В связи с этим в пример ставится Египет. Естественно, речь идет не о действительном положении дел в Египетском государстве, а о таком, каким бы его желал видеть сам Платон. Несомненно, что ему нужна была в данном случае ссылка на исторический авторитет, а не было лучшего примера, чем Египет, легенды о древности и мудрости которого, живущие и по сей день, были широко распространены среди эллинов уже тогда. Платон пишет: «Искони... было признано египтянами то положение, которое мы сейчас высказали: в государствах у молодых людей должно войти в привычку занятие прекрасными телодвижениями и прекрасными песнями. Установив, что прекрасно, египтяне объявили об этом на священных празднествах и никому – ни живописцам, ни другому кому-то, кто создает всевозможные изображения, ни вообще тем, кто занят мусическими искусствами, – не дозволено было вводить новшества и измышлять что-либо иное, не отечественное. Не допускается это и теперь. Так что если ты обратишь внимание, то найдешь, что произведения живописи и ваяния, сделанные там десять тысяч лет назад (и это не для красного словца – десять тысяч лет, а действительно так), ничем не прекраснее и не безобразнее нынешних творений, потому что и те и другие исполнены при помощи одного

⁸³ Платон. Законы // Собрание сочинений в четырех томах. М., 1994. Т. 4. С. 101.

⁸⁴ Там же. С. 103.

⁸⁵ Там же. С. 104.

и того же искусства»⁸⁶. На той же странице: «Заслуживает внимания, что оказалось возможным и в таком деле установить, путем твердых законов, бодрящие песни, по своей природе ведущие к надлежащему. Это должно было быть делом бога или какого-либо божественного человека. Недаром египтяне утверждают, что песни эти, сохраняющиеся в течение столь долгого времени, – творение Исиды. Как я уже сказал, если бы кто-нибудь смог так или иначе схватить то, что в произведениях искусства есть надлежащего, ему надо было бы смело установить это как правило и закон. Ведь стремление к удовольствию и страданию, выражающееся в мусическом искусстве в поисках нового, не настолько, пожалуй, сильно, чтобы сгубить древние священные хороводы под предлогом, будто они устарели. По крайней мере в Египте это вовсе не могло случиться, совсем напротив».

Здесь следует обратить внимание на ряд деталей. Платоновское требование художественной цензуры приобретает новые черты. Теперь речь идет о том, чтобы однажды определить образцы прекрасного и законсервировать их навсегда, причем, если такое закрепление будет осуществлено со ссылкой на авторитет древности, то это будет вдвойне эффективно. Далее, Платон предлагает закрепить эти образцы «путем твердых законов». Складывается впечатление, будто он уже не доверяет суждению правителей государства, знающих основы искусства, чему он так доверял в диалоге «Государство». Он, похоже, искренне желает, чтобы на место субъективной цензуры людей пришла объективная цензура законов. Но это благое намерение – одно из тех, коими вымощена дорога в ад. Ведь ясно, что «твердые законы» не могут закрепить всех нюансов и тонкостей искусства,

⁸⁶ Платон. Законы... С. 105.

а значит, рамки, устанавливаемые ими, будут для искусства еще более опасными, чем когда речь идет, пусть и об очень субъективном, но все же, о необходимо более гибком решении правителя.

Любопытна и объективизация воспитательной роли искусства. Говоря о песнях, которые оказывают благое действие «по своей природе», Платон, конечно, развивает концепцию этоса искусства. Но здесь он доводит ее до крайности, вполне, впрочем, предсказуемой в рамках античной парадигмы мышления. Получается, что воздействие, оказываемое произведением искусства, зависит не от того, что хотел вложить в него автор, а от природной сути этого произведения. А это не что иное, как философское осмысление гораздо более древнего античного воззрения, согласно которому деятель искусства – не более чем проводник объективно существующей гармонии, а вовсе не ее создатель.

Наконец, завершающая часть второй цитаты расставляет все недостающие акценты. Задача – не изобрести нечто нравственно надлежащее в искусстве, а «схватить» это, т. е. выявить в объективном порядке вещей и придать этому значение закона. То есть идет речь о возведении объективных художественных норм в рамки правовых норм. А значит, перед нами не только признание связи, на сей раз, права и искусства, но и признание объективно регулятивного характера искусства как системы эстетических норм, которой необходимо слияние с системой законодательных норм для наилучшего проявления этой регулятивности.

Египет приводится в пример и применительно к вопросу о недопустимости новшеств в плясках и песнопениях. Платон утверждает, что якобы в Египте всякие пляски и пение были признаны священными и порядок их чередования на праздниках в честь богов составил строгий канон. «Если же, вопреки этому, кто-нибудь пытался вводить другие гимны или хороводные пляски

в честь кого-либо из богов, то его удерживали жрецы и жрицы вместе со стражами законов, следуя в этом благочестию и законам. Если же человек этот не подчинялся, то в течение его жизни всякий желающий мог привлечь его к суду за нечестие»⁸⁷.

В соответствии с вышесказанным в наилучшем городе предполагается, что «никто не должен петь или плясать несообразно со священными общенародными песнями и всеми принятыми у молодежи плясками. Этого надо остерегаться больше, чем нарушений любого другого закона (NB). Кто будет это соблюдать, останется безнаказанным; ослушника же будут наказывать... стражи законов, жрецы и жрицы»⁸⁸. Нельзя, конечно, не обратить внимания на то, что художественные нормы не только вводятся Платоном в ранг законных норм, но и объявляются важнейшими из всей системы социальных норм, нарушение которых должно влечь за собой неумолимое наказание.

Далее, Платон в общих чертах рисует сам процесс придания законного характера художественным нормам: «Песнопения и пляски надо устраивать так: в мусическом искусстве есть много прекрасных древних сочинений старых поэтов, а для тела точно так же есть много плясок. Ничто не мешает выбрать из них то, что подобает и соответствует устрояемому государству. Оценщиками их будут избраны лица не моложе пятидесяти лет. Они произведут выбор из древних сочинений и допустят те, что окажутся подходящими; вовсе неподходящие сочинения они совершенно отринут; сочинения с недостатками они многократно подвергнут исправлению. Для этого они привлекут поэтов и музыкантов, используя их поэтическое дарование; и они не будут считаться с их вкусами

⁸⁷ Платон. Законы // Собрание сочинений в четырех томах. М., 1994. Т. 4. С. 250.

⁸⁸ Там же. С. 251–252.

и страстями – разве лишь в немногих случаях, – но как можно лучше растолкуют им намерения законодателя, дабы в этом духе были составлены пляски, песнопения и все относящееся к хороводам»⁸⁹. Здесь очевидно, что реверанс Платона в сторону поэтов и музыкантов – не более чем демагогическая уловка. Их участие в работе платоновских «худсоветов» представляется совершенной формальностью. Если правители при работе «вместе» с поэтами и музыкантами не будут считаться со вкусами с страстями последних, то, спрашивается, с чем они могут считаться, поскольку речь идет о людях творческих профессий. Создается впечатление, что эти «комиссии», будь они действительно созданы на практике, мало чем бы отличались от аналогичных советских организаций, где решающее слово принадлежало партийным и советским чиновникам, но в состав которых для приличия всегда входили деятели искусства. Остается предположить, что функция поэтов и музыкантов здесь – чисто техническая. Мы видим, что целью такого совещания – «составить все, относящееся к хороводам», в соответствии с пожеланиями законодателя. То есть их задача – создание собственно произведений искусства, но без приложения какой-либо фантазии, а на основе императивных инструкций. Насколько художественно ценным может быть такое «творчество», хорошо известно из примеров недавней отечественной истории. Но ясно, что Платона в данном случае интересует исключительно политическая и нравственная ценность создаваемых произведений.

Пляски, таким образом, как основная составляющая часть обязательных хороводов, подвергаются жесткой цензуре. Вакхические пляски признаются «не имеющими отношения к государственной жизни».

⁸⁹ Платон. Законы // Собрание сочинений в четырех томах. М., 1994. Т. 4. – С. 254.

Прочие же пляски подразделяются на «военные» и «мирные»⁹⁰. И они подвергаются строгому регулированию. «Законодатель должен на примерах растолковать характер этих плясок. И страж законов должен их придумывать, а придумав, соединять с остальными видами мусического искусства и распределять между всеми праздничными жертвоприношениями, на пользу каждому празднеству. Так он должен их все по порядку осветить, чтобы впредь уже ничего не менять ни в пляске, ни в пении и чтобы одно и то же государство и те же самые граждане проводили время в одних и тех же удовольствиях, оставаясь, сколь возможно, себе подобными и живя хорошо и счастливо»⁹¹.

В связи с вышесказанным вновь отрицается свобода художественного творчества. Платон пишет: «Хороший законодатель будет убеждать поэта прекрасными речами и поощрениями; в случае же неповиновения он уже станет принуждать его творить надлежащим образом и изображать в ритмах телодвижения, а в гармониях песни людей рассудительных, мужественных и во всех отношениях хороших»⁹². По существу, мы встречаем здесь рассуждение о методах воздействия государства на деятелей искусства. Таких методов три: убеждение, поощрение и принуждение. Платон здесь предстает перед нами, в сущности, как создатель универсальной, пережившей века методологии отношения государства к творческим работникам, которая, при различном соотношении трех ее элементов, используется и современными государствами. И то, что это высказывание Платона не случайно, а глубоко продумано, доказывается другим высказыванием, сделанным в том же ключе: «Я думаю, вы убедите и принудите ваших поэтов выражать все

⁹⁰ Платон. Законы... С. 268–269.

⁹¹ Там же. С. 269–270.

⁹² Там же. С. 108–109.

сказанное мною: подобрав соответствующие ритмы и гармонию, они именно таким образом должны воспитывать вашу молодежь»⁹³.

В государственном проекте, излагаемом Платоном в «Законах», по большому счету, нет ничего частного. Искусство в первую голову перестает быть формой частного самовыражения и становится элементом публичной жизни. В связи с этим Платон высказывается более чем категорично: «Поэт не должен творить ничего вопреки обычаям государства, вопреки справедливости, красоте и благу. Свои творения он не должен показывать никому из частных лиц, прежде чем не покажет их назначенным для этого судьям и стражам законов и не получит их одобрения»⁹⁴.

Вообще, при знакомстве с этим диалогом Платона поражает почти «советское» отношение к поэзии. Однозначные аналогии не могут не возникнуть, к примеру, при знакомстве со следующим пассажем: «Не всякий поэт будет иметь право воспевать подвиги; прежде всего, он должен иметь не менее пятидесяти лет от роду и не должен принадлежать к числу тех, кто, хотя и обрел в себе поэтический дар, однако никогда не совершил ни одного прекрасного поступка. Пусть поются, хоть и не очень складные, сочинения тех поэтов, что и сами по себе хорошие люди, и пользуются почетом в государстве за мастерство в прекрасных делах. Суждение об этих поэтах должен иметь воспитатель и остальные стражи законов; лишь таким поэтам предоставят они как почетный дар полную свободу для сочинительства, остальных же поэтов лишат этой возможности полностью. Никто не осмелится воспевать презренную Музу, не получившую одобрения стражей законов, даже если он будет петь

⁹³ Платон. Законы // Собрание сочинений в четырех томах. М., 1994. Т. 4. С. 110.

⁹⁴ Там же. С. 253.

слаще Орфея или Фамиры»⁹⁵. Вспомним недавнюю историю. Стать официальными «властителями дум», взойти на Олимп официальной творческой иерархии могли не все. Почтенный возраст также рассматривался как само по себе достоинство. Благонадежность и положительная репутация тоже предпочитались уровню художественного дарования. Благонадежные и солидные авторы получали-таки почти «полную свободу для сочинительства», а те, кто не внушал полного доверия, тоже могли быть «полностью лишены этой возможности». И здесь дело не только в поводе построить ассоциации с другой моделью тоталитарного отношения к искусству. Гораздо интереснее, что, кажется, именно Платон впервые выдвигает социально-политические требования к деятелю искусства для признания его таковым и, тем самым, становится «пионером» приложения к искусству политического тоталитаризма.

Элементы этого тоталитаризма более чем заметны и в тех рассуждениях Платона, которые касаются воспитательной роли искусства. Если в «Государстве» его заботило исключительно воспитание представителей двух высших сословий, то теперь он проводит идею обязательного обучения всей молодежи мусическому искусству. Причем при изучении несопровождаемой музыкой поэзии воспитатели обязаны помнить о нравственном воздействии изучаемого, а при обучении детей игре на лире следует избегать всякого рода усложнений, которыми пользуются виртуозы⁹⁶. Последнее ограничение более чем объяснимо. Для античности виртуозность есть проявление профессионализма в игре на музыкальных инструментах. А профессионализм есть «симптом» ремесленничества. Ремесленничество же никогда не считалось чем-то почетным в среде свободнорожденных

⁹⁵ Платон. Законы... С. 281–282.

⁹⁶ Там же. С. 262–266.

граждан. Платон, желая использовать инструментальное искусство как средство нравственного воспитания, вовсе не желает выходить за определенные границы и делать граждан своего государства профессионалами, знающими всю совокупность необходимых технических приемов и могущими зарабатывать исполнением на хлеб насущный. Это отношение к музыкальному исполнительству в свое время получит еще более четкое выражение в работах ученика Платона – Аристотеля.

Заметно, что в анализируемом диалоге все искусства подчинены единой цели организации системы хороводов. Теперь необходимо разобраться в том, что представляет собой эта система и зачем она понадобилась Платону. Прежде всего, следует иметь в виду, что основной целью искусства Платон провозглашает проповедь высоконравственного образа жизни, а также борьбу с любыми проявлениями нравственного релятивизма и утилитаризма. В связи с этим он подчеркивает: «Будь я законодатель, я попытался бы принудить поэтов и всех вообще в государстве высказываться именно так; чуть ли не самое большое наказание назначил бы я тому, кто стал бы в стране выражать мнение, будто существуют какие-то люди, жизнь которых приятна, хотя они и дурны, и будто полезным и выгодным является одно, а справедливым – другое»⁹⁷.

Этот абсолютный императив связан с требованием нравственного единомыслия граждан, которое должно проявляться во всех без исключения аспектах их жизни, и в том числе – в сфере художественного творчества. «Законодатель должен найти всевозможные средства, чтобы узнать, каким образом можно заставить всех живущих совместно людей постоянно, всю свою жизнь выражать как можно более одинаковые взгляды относи-

⁹⁷ Платон. Законы // Собрание сочинений в четырех томах. М., 1994. Т. 4. С. 111.

тельно этих предметов как в песнях, так и в сказаниях и рассуждениях»⁹⁸.

Для обеспечения же нравственного единомыслия нужно не только воспитание. Необходимо создание системы публичного художественного действия, одновременно и эстетически привлекательного для граждан, и обладающего благотворным нравственным воздействием. В связи с этим у Платона и излагается известная доктрина «трех хороводов», по которой общегосударственные нравственные ценности должны воспевать, каждый по своему: хоровод детей, хоровод не достигших тридцати лет, хоровод тех, кому от тридцати до шестидесяти. Тем, кто старше шестидесяти, предлагается быть сказителями мифов.

Организовывающий и наставляющий хоровод становится не просто элементом, а буквально ведущим принципом государственной жизни. «Каждый человек, взрослый, или ребенок, свободный или раб, мужчина или женщина – словом, все целиком государство должно беспрестанно петь для самого себя очаровывающие песни, в которых будет выражено то, что мы разобрали. Они должны и так и этак постоянно видоизменять и разнообразить песни, чтобы поющие испытывали удовольствие и какую то ненасытную страсть к песнопениям»⁹⁹.

Такая система художественного воспитания, соединенного со строжайшим законодательным регулированием, непонятна без анализа понятия «игры», которое приобретает в позднем творчестве Платона совершенно особое значение. Этот «игровой ригоризм» Платона в свое время заметил и адекватно охарактеризовал А. Ф. Лосев, который в связи с этим писал: «Наиболее основным и наиболее коренным

⁹⁸ Платон. Законы... С. 113.

⁹⁹ Там же. С. 115.

понятием в философии и эстетике Платона является понятие законности. По Платону все в жизни должно совершаться по строгим законам. Подобно тому как небесный свод движется по строгим законам, по этим же самым законам должна двигаться и вся человеческая жизнь. Она есть подражание небесным законам и их реальное осуществление... Платон так хочет устроить эту человеческую жизнь, чтобы она была не просто каким-то унылым, безрадостным и механическим воспроизведением небесных законов, но чтобы это воспроизведение вызывало у всех радость, приподнятое настроение, даже вечное пение и пляску. По Платону необходимо вдохновляться всей этой космической юриспруденцией, танцевать от радости, что она существует, и неизменно воспевать ее как вечную и как все новую и новую красоту. Строжайший закон природы и общества должен объединиться с какой-то вечной игрой вокруг этого закона, однако с такой игрой, которая ни на одно мгновение не нарушает этого закона, а закон ни на мгновение не нарушает этой игры. Мы обычно под игрой понимаем какие-то новые и небывалые приемы пения, пляски и вообще всякого настроения и творчества. Но Платон понимает под игрой неизменное исполнение одних только законов, неизменное и вечно повторное их воспроизведение. В новой и новейшей истории Европы игра была отдохновением от суровой строгости непреклонных законов и – пусть хотя бы временной – свободой от казенного выполнения закона. Для Платона же, наоборот, чем строже и казеннее выполняется закон, тем больше он вызывает радости и вдохновения у исполнителей этого закона. Чем строже цензура игры, тем игра не только более законна, но и более радостна, более вдохновлена. Нельзя ничего менять в законах игры. Чем игра постояннее и строже, тем больше веселья она вызывает у

людей и тем более оказываются люди счастливыми»¹⁰⁰. Мы склонны согласиться с этим рассуждением Лосева, с одной только оговоркой. Непонятно, почему его так удивляет убеждение Платона в том, что строгость закона делает игру более радостной. Даже если мы не будем выходить за рамки современных представлений об игре, то заметим, что ее увлекательность тем больше, чем строже и детальнее ее правила. К примеру, если бы футболисты имели возможность свободно «гонять мяч» по полю, если бы не существовало запретов и штрафов, если бы не было положений «вне игры», то современный футбол потерял бы всякую привлекательность. Просто забить мяч в ворота – не такая уж и увлекательная цель. А вот сделать это в рамках строгих правил – это большая игра, почти искусство. Так что строгость законов вполне может сделать игру и более радостной, и более вдохновенной. Другое дело, почему у Платона вообще заходит речь об игре применительно к государственной жизни?

Решение этой загадки следует искать, на наш взгляд, в той концепции человека, которую предложил Платон в позднем периоде творчества. Как известно, согласно этой концепции, человек – не более чем игрушка в руках богов. Наши страсти для богов – как ниточки для кукловодов. Играя с нами, они редко затрагивают «златую нить добродетели». Почему? Это неизвестно, ибо для нас непостижима логика божественной игры. Но Платон не желает с этим мириться. Он хочет, чтобы именно нить добродетели направляла наши поступки. Вся система подробных и жестких законов понадобилась Платону, в сущности, именно ради этого. По большому счету, непонятной нам и безразличной для нашей добродетели логике божественной игры Платон

¹⁰⁰ Лосев А. Ф. История античной эстетики. Софисты. Сократ. Платон. М., 2000. С. 623.

противопоставляет человеческую игру, логика которой ясна, и правила которой известны. А что еще важнее – так именно то, что эта игра может воспитывать в нас добродетель. По сути, перед нами прометеевский вызов богам – причудливый именно в силу того, что он был осуществлен старым уже мыслителем, лишенным прометеевской силы и веры в людей. Возвысить людей до богов, низведя их до марионеток, – возможно, самый странный идеал из всех предложенных в истории мысли!

Этим, впрочем, важные для нас аспекты «Законов» не ограничиваются. Строгие правила вдохновенной игры распространяются Платоном на все известные в его время жанры художественного творчества. Платон не желает разнообразия в области городского строительства (по крайней мере, применительно к частным постройкам). Хотя ранее архитектурное богатство он хвалил, повествуя об Атлантиде. Здесь же архитектура частных построек подчинена исключительно практической пользе: «Надо с самого начала при строительстве жилищ так располагать частные дома, чтобы весь город представлял собой одну сплошную стену; при этом доброй защитой будет служить однородность и сходство всех домов, выходящих на улицу. Приятно было бы видеть город, имеющий облик единого дома...»¹⁰¹.

Интересно и знаменитое отношение Платона к театральному искусству. Комедия признается занятием, недостойным для граждан. Ей должны заниматься рабы и чужеземцы. Хотя из самой интонации Платона чувствуется, что он был бы не прочь вовсе запретить подобного рода театральные забавы. Не более благосклонен Платон и к трагедии. Он пишет: «Что же касается творцов трагедий, считающихся серьезными, то, если

¹⁰¹ Платон. Законы // Собрание сочинений в четырех томах. М., 1994. Т. 4. С. 231.

кто из них, придя, задаст такой вопрос: «Чужеземцы, приходите ли нам в ваше государство и в вашу страну, или нет? Вводить ли нам у вас свои произведения? Или вы приняли иное решение?» – какой ответ мы бы были вправе дать божественным этим людям? Мне кажется, такой. «Достойнейшие из чужеземцев, – сказали бы мы им, – мы и сами – творцы трагедии, наипрекраснейшей, сколь возможно, и наилучшей. Ведь весь наш государственный строй представляет собой подражание самой прекрасной и наилучшей жизни. Мы утверждаем, что это и есть наиболее истинная трагедия. Итак, вы – творцы, мы – тоже творцы. Предмет творчества у нас один и тот же. Поэтому мы с вами соперники по искусству, и по состязанию в прекраснейшем действе. Один лишь истинный закон может по своей природе завершить наше дело; на него у нас и надежда. Так не ожидайте же, что когда-нибудь мы так легко позволим вам раскинуть у нас на площади шатер и привести сладкоголосых артистов, оглушающих нас звуками своего голоса; будто мы дадим вам витийствовать перед детьми, женщинами и всей чернью и об одних и тех же занятиях говорить не то же самое, что говорим мы, но большей частью даже прямо противоположное. В самом деле, мы – да и все государство в целом, – пожалуй, совершенно сошли бы с ума, если бы предоставили вам возможность делать то, о чем сейчас идет речь, если бы должностные лица не обсудили предварительно, допустимы ли и пригодны ли ваши творения для публичного исполнения, или нет. Поэтому теперь вы, потомки изнеженных Муз, покажите сначала правителям ваши песнопения для сравнения с нашими. Если они окажутся такими же или если окажутся даже лучшими, мы дадим вам хор. В противном случае, друзья мои, мы этого никогда не сможем сделать»¹⁰².

¹⁰² Платон. Законы... С. 270–271.

Помимо того, что Платон здесь опять предельно сближает политическое творчество и творчество художественное, нельзя не заметить и того, что полезность трагедии в принципе ставится им под сомнение. А. Ф. Лосев совершенно правильно раскрыл причины такого отношения: «Для критики трагедии у Платона были и глубокие политические основания. Дело в том, что Платон как истый аристократ не выносил ни демократии, ни тирании. А между тем греческая трагедия не только зародилась как искусство в период тирании, но и в последующем своем развитии содержала элементы то демократической, то тиранической идеологии»¹⁰³.

Хотя сближение художественного творчества с политическим, исходя из всего сказанного выше, должно казаться нам вполне естественным, одна его деталь здесь остается непонятной, даже загадочной. Речь идет о понимании государства, как трагедии. Эта деталь поставила в тупик даже такого непревзойденного исследователя платонизма, как А. Ф. Лосев. Последний честно заявил: «Что понимает Платон здесь под трагедией, совершенно не поддается никакому анализу. Почему его идеальное государство вдруг оказалось трагедией, трудно представить. Путаница увеличивается еще оттого, что трагическое объявлено здесь самым прекрасным и истинным. Читая приведенный отрывок из Платона, можно подумать, что трагическое является для него каким-то даже эстетическим идеалом. И как это получилось у него после стольких его отрицательных мнений о существовании трагедии, остается совершенно непонятным! Если притягивать не прямо относящиеся сюда тезисы о синтезе возвышенного и комического, а также трагического и комического и если весь этот синтез модификаций понять как следствие учения о вечной текучести бытия и, в частности, о вечном возвраще-

¹⁰³ Лосев А. Ф. История античной эстетики. Софисты. Сократ. Платон... М., 2000. С. 612.

нии, то может быть нечто и покажется здесь понятным»¹⁰⁴. Возможно, это положение станет более понятным, если на основе анализа платоновской терминологии попытаться разграничить в ней трагическое как чисто эстетическую категорию, и трагедию как жанр. А возможно, здесь имеется в виду трагическое как символ возвышенного, часто отождествляемый Платоном с эпическим.

А. Ф. Лосев по этому поводу пишет: «У него нет ясно проводимого различия между эстетическим переживанием и структурой художественного произведения. Здесь важно понимание у Платона синтеза страдания и удовольствия в трагедии»¹⁰⁵. Не исключено, что в этом высказывании Лосев как раз и приблизился к разрешению загадки. Если речь идет о синтезе страдания и удовольствия, как об имманентной характеристике трагедии, здесь возникает аналогия с последним платоновским политическим проектом, где страдания, очевидно причиняемые жесткостью законов, синтезируются с удовольствием, которое приносит гражданам игра, в которой они участвуют, соблюдая эти законы. Более подробные рассуждения по этому поводу увели бы нас слишком далеко от предмета нашего исследования, поэтому сказанное считаем достаточным.

Подмеченное нами сущностное сближение политического и художественного творчества, которое наблюдается у Платона во многих аспектах его второго проекта (в том числе, возможно, и в понимании государства как трагедии), приводит к тому, что он эстетизирует не только сферу политики, но и сферу законодательства. Иногда Платон доходит до того, что произведения законодателей рассматривает в одном контексте со всей

¹⁰⁴ Лосев А. Ф. История античной эстетики. Софисты. Сократ. Платон... С. 615–616.

¹⁰⁵ Лосев А. Ф. История античной эстетики. Высокая классика. М., 2000. С. 74.

прочей литературой. Так, к примеру, он подчеркивает, что читателем должны «чаще развертываться» сочинения законодателей, поскольку они «прекраснее и лучше» всех остальных сочинений, а эти последние должны согласовываться с ними, а в случае расхождений – подвергаться осмеянию¹⁰⁶.

В этом контексте чрезвычайно любопытно и то обстоятельство, что рассуждения Платона о справедливости излагаются им, в основном, в контексте уголовного законодательства, и при этом справедливость рассматривается как нечто прекрасное – т. е. в эстетическом ключе¹⁰⁷.

В этом сближении закона и искусства особую роль играет то значение, которое Платон придает музыкальному жанру «нома», имевшему общеэллинское распространение. «При построении своего тоталитарного государства Платон не только сознательно превозносит жанр, само название которого в русском переводе есть «закон», но в стиле этого нома он рисует и вообще всю допустимую для него поэзию и музыку, так что, с его точки зрения, даже отпадает всякое различие между номом как лирическим жанром и общественно-политическим законом; законы должны петься, а песни должны звучать как непререкаемые законы»¹⁰⁸.

Теперь мы вправе подвести некоторые итоги того, что здесь говорилось по поводу концепции Платона. Во всех ее деталях она предстает перед нами, как нечто, весьма сложное и многоплановое. В общих чертах, мы не отказываемся от той оценки платоновской политической эстетики, которая несколько лет назад была дана нами в одной из статей, где говорилось: «Платон, определивший

¹⁰⁶ Платон. Законы // Собрание сочинений в четырех томах. М., 1994. Т. 4. С. 312.

¹⁰⁷ Там же. С. 313.

¹⁰⁸ Лосев А. Ф. История античной эстетики. Высокая классика. М., 2000. С. 78.

государственное искусство, как «мягкое попечение о человеческом стаде», был близок к тому, чтобы отойти от античного эстетизма в сторону восточного патернализма. Отсюда его «унисоны». Однако античный эстетизм и в нем не угас до конца. Политик у него подобен ткачу; с помощью государства – этого громадного ткацкого станка – он искусством «царственного плетения» приводит в гармоническое единство разнородные элементы. Здесь государство из произведения искусства становится инструментом, но его эстетическое значение не устраняется. В этом же контексте можно рассматривать и рассуждения философа о роли мудрецов в управлении государством. Рассуждения эти, кстати, не были открытием для своего времени. И Гераклит, и Демокрит, и Эпикур были уже приверженцами политического аристократизма. Причем, очевидно, что аристократизм и в политике и в искусстве, по большому счету, не нуждается в особом обосновании. Достаточно однажды услышать оркестр под управлением великого дирижера, чтобы раз и навсегда убедиться в том, что «править должны лучшие». Феллини был гениален в своей «Репетиции оркестра», когда показал в виде взбунтовавшегося оркестра современное общество, возжелавшее плюрализма. Платоновский мудрец вправе управлять государством, потому что он созерцает своим внутренним взором образец этого государства. Но это относится и к любому артисту. Дирижер управляет оркестром, потому что он знает общий план всего произведения, всю партитуру, в то время как музыканты знают только свою партию. Да, есть оркестры, которые обходятся без дирижера. Но это своего рода фикция. В этом случае каждый музыкант анализирует партитуру в целом. То есть – каждый становится дирижером. Но, как известно, такого рода оркестрам недоступны масштабные и сложные по составу сочинения. Подобно тому демократия, в принципе возможная в небольшом государстве, не ставящем перед

собой громадных задач, принципиально немыслима в обширной державе, обладающей серьезными геополитическими амбициями. Вдобавок если все музыканты оркестра профессионалы, то не все граждане способны «анализировать партитуру». Творит только тот, кто имеет перед своим внутренним взором замысел творения. Кто вправе написать «Дон Кихота»? Тот, кто внутренним взором уже созерцает образец книги. Другое дело, что платоновский мудрец – художник-консерватор, отрицающий новое и убежденный в окончательности своей эстетики»¹⁰⁹.

«Государство прошлого не было государством бюрократическим в той степени, как государство сегодняшнее. Оно было «говорящим» в большей степени, чем «пишущим». Для него был важен гул народного собрания, крики негодования и возгласы одобрения. Оратор был неотъемлемым элементом политической жизни. Законы и указы оглашались, а не «публиковались». Суды были торжественными, а приговоры приводились в исполнение публично, помпезно, в соответствующем эстетическом оформлении. Война торжественно объявлялась, а войска торжественно отправлялись в поход. Они возвращались с публичным триумфом, или со всенародными сетованиями. Мир заключался с ликованием. Это было государство-действие, которому был присущ элемент театральности. Полис как Шекспир или Мольер не только писал драмы, но и желал играть в них – на украшенных подмостках истории. Крах Платона был связан с его желанием заменить государство-действие государством-драматургом. И это в лучшем случае. Платоновское государство, отказываясь быть действием, разрешает действие гражданам, но только в меру своих собственных интересов»¹¹⁰.

¹⁰⁹ Кравцов Н. А. Рассуждения о политике и культуре // Экономический вестник Рост. гос. ун-та. 2005. Т. 3. № 4. С. 109.

¹¹⁰ Там же. С. 110.

Заканчивая рассмотрение платоновского учения, нельзя пройти мимо и еще одного его аспекта. Выше говорилось о математизме как принципе античной эстетики. А. Ф. Лосев очень верно подметил наличие этого эстетического принципа в политическом учении Платона. Он обращает внимание на три фрагмента.

Прежде всего, это – знаменитый фрагмент из «Законов» о числе граждан в 5040. Платон приводит разные обоснования этого числа, но важно, что «число есть структурно-организующий принцип жизни, имеющий своим результатом наглядно данную оформленность и организованность жизни. А это значит, что число есть структурно-эстетический принцип»¹¹¹.

Тот же математизм (даже – геометризм) виден в рассуждениях Платона о численном сравнении удовольствия царя с удовольствием тирана и о математических принципах чередования типов государственного устройства¹¹².

В том же ключе, похоже, следует понимать и рассуждение о «совершенном числе» в человеческой жизни. Хотя сам Лосев признает, что этот фрагмент является «безусловно самым трудным текстом во всем Платоне», он допускает возможность самых разных его трактовок и не настаивает на правильности собственной интерпретации¹¹³.

Наконец, складывается ощущение, что искусство в политических проектах Платона не «профессионально», а «всемирно». Оно существует не как средство организации досуга частных лиц, не как способ снискания средств пропитания для отдельных творческих работников, а как необходимый элемент системы социального регулирования. Художественное воспитание – неотъемлемый, если не важнейший элемент вообще всей системы государс-

¹¹¹ Лосев А. Ф. История античной эстетики. Софисты. Сократ. Платон. М., 2000. С. 374.

¹¹² Там же. С. 374–377.

¹¹³ Там же. С. 377–386.

твенного воспитания. Другое дело, «всенародность», в конечном счете, приобретает у Платона тоталитарные черты. Но все что «всенародно» – будь то в религии, нравственности, художественных вкусах и пр. – несет в себе зерно тоталитарности. Вина Платона лишь в том, что он дал этому зерну прорасти.

Эта тоталитарность неоднократно вызывала нарекания исследователей творчества Платона, и небезосновательно. Многих пугала жесткость платоновского отношения к свободным искусствам, да она и не может не испугать здравомыслящего человека. Но, ужасаясь крайностями, допущенными Платоном, важно понимать, что Платон не ополчается на искусство вообще и на поэзию в частности, а стремится к поэтическому выражению новой мифологии.

В этом, как и во многом другом, Платон неоднозначен. Как ни парадоксально, его крайности не терпят крайних оценок. «Фигура эта похожа на образ двуликого Януса, глядящего одновременно в две противоположные стороны. В самом деле: Платон чинит над древней мифологией суд и расправу, корит мифы за несоответствие философской истине и философской нравственности, изгоняет мифотворцев-поэтов из своего идеального государства; но он же практически переходит к конструированию новой мифологии, мифологии второго порядка, уже не дорефлексивной, а послерефлексивной, т. е. символической в собственном значении этого слова. Приговор играм фантазии Гомера и Гесиода – это Платон; но мифы о загробном видении Эра или о деятельности Демиурга и его помощников при построении мира – это тоже Платон (и, кроме того, почти шигалевские проекты сознательного манипулирования «благородной ложью» в социально-устраивающих целях – это, как известно, тоже Платон)»¹¹⁴.

¹¹⁴ *Аверинцев С.* Неоплатонизм перед лицом платоновской критики мифопоэтического мышления: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/aver/neopl_per.php.

Уже известный нам французский исследователь Э. Бюрнуф был совершенно прав, когда заявил о том, что целью Платона было установить в искусстве такое же правление разума, которого он добивался в морали¹¹⁵. От себя добавим – и в политике, и в законах!

Исократ

Заслуживает упоминания также философ и ритор Исократ, известный современному читателю, прежде всего, как автор сочинения «Ареопагитика». Что немаловажно, Исократ некоторое время был учителем Аристотеля, до того как тот стал учеником Платона.

В «Ареопагитике» политические рассуждения автора также не проходят мимо проблематики искусства. При знакомстве с текстом первоисточника создается впечатление, что Исократ считал излишества, связанные с искусством, опасными для государственной жизни. Подобно древнеиндийским мудрецам, которые рассматривали инструментальное исполнительство в контексте рассуждений о порочном образе жизни, он с осуждением упоминает молодых людей, посещающих игорные дома и общество флейтисток¹¹⁶. Под флейтистками здесь, скорее всего, подразумеваются публичные женщины, владеющие искусством игры на музыкальных инструментах (о происхождении такого словоупотребления в античности мы скажем позже). Но само упоминание игры на флейте в таком контексте заставляет нас вспомнить и о подозрительном отношении к этому инструменту ученика Исократа – Аристотеля.

Идеалом искусства он провозглашал простоту, а нарушение этого идеала считал опасным для государства и общества. В связи с этим Исократ хвалит афинян

¹¹⁵ *Burnouf E.* Des principes de l'art. Paris, 1860. P. 141.

¹¹⁶ *Isocrate.* Discours areopagitique: <http://remacle.org/bloodwolf/orateurs/isocrate/areopagique.htm>.

прошедших веков за то, что их праздникам была чужда роскошь и был присущ «дух скромности». Они были «далеки от того, чтобы находить счастье в помпезности и соревноваться в великолепии хоров». И порицает современных ему афинян за то, что они «танцуют в золотых одеждах, а затем зимой одеваются так, что и описать неловко»¹¹⁷. Разумеется, ни по своему объему, ни по степени разработанности мысли Исократ несоразимы с тем, что мы видели у Платона, и с тем, что мы увидим у Аристотеля. Но для нас важно то обстоятельство, что представитель одного с Платоном поколения, причем относящийся к другому политическому лагерю, также задумывался о нравственном значении правильного искусства для политического общежития.

Аристотель

На фоне творчества Платона, придававшего вопросу о роли искусства для государства принципиальнейшее значение, может показаться, что Аристотель почти совершенно игнорирует эти вопросы. Однако это не так. «Аристотелевское требование придерживаться золотой середины в размерах государства, его населении, богатстве граждан и прочем, близко к чисто эстетическому требованию соразмерности, предъявляемому к произведению искусства. Для древнего грека искусство есть подражание природе. Сама же природа дает нам образец целесообразности. Произведение природы прекрасно, поскольку оно соответствует своей цели. Отсюда гениальное прозрение Аристотеля, который, в отличие от предшественников, счел необходимым определить сначала естественную цель государства, а затем – найти самую соразмерную форму, которая бы сделала госу-

¹¹⁷ *Isocrate*. Discours areopagitique: <http://remacle.org/bloodwolf/orateurs/isocrate/areopagique.htm>.

дарство целесообразным. «Политика» Аристотеля в каком то смысле – эстетика государства. Это эстетика, в которой чувство формы не сводится к формализму, ввиду неизменного требования целесообразности»¹¹⁸.

«Эстетическое начало вообще занимает важное место в аристотелевском учении о государстве. Критикуя Платона, он видит в его государстве простой унисон, стремящийся занять место сложной гармонии. У Аристотеля государство подобно аккорду. Гармония музыкального созвучия заключается в правильном сочетании различных звуков. Государственная гармония состоит в верном сочетании разнородных элементов. Помимо всего прочего, отличие государственного мужа от главы семейства состоит в необходимости овладения искусством такого сочетания. Государственный муж должен обладать внутренним чувством целесообразности, которое ему необходимо подобно тому, как музыканту необходим музыкальный слух. Государственный муж – творец, в то время как глава семейства просто правитель. Первый творит, второй – направляет»¹¹⁹.

Эстетическая составляющая политической концепции Аристотеля не стала секретом для А. Ф. Лосева, который видел ее, прежде всего, в проведении принципа пропорциональности: «Государство, как и всякое тело, может изменяться и не погибать при условии сохранения его пропорций, то есть внутренней симметрии его частей; если же эта пропорция нарушается, то погибает и само государство или переходит в другое. Крайняя демократия аналогична тирании и деспотии. Пропорциональность существует и между отдельными государствами»¹²⁰.

¹¹⁸ Кравцов Н. А. Рассуждения о политике и культуре // Экономический вестник Рост. гос. ун-та. 2005. Т. 3. № 4. С. 108.

¹¹⁹ Там же. С. 109.

¹²⁰ Лосев А. Ф. История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития. Кн. II. М., 2000. С. 162.

Сближение политической проблематики с проблематикой искусства зачастую проявляется у Аристотеля в системе аналогий. Вот, к примеру, один из интереснейших образцов такого уподобления. Аристотель пишет: «Рассудительность – вот единственная отличительная добродетель правителя; остальные добродетели являются, по-видимому, необходимым общим достоянием и подчиненных и правителей; от подчиненного нечего требовать рассудительности как добродетели, но нужно требовать лишь правильного суждения; подчиненный – это как бы мастер, делающий флейты, а правитель – это флейтист, играющий на флейте»¹²¹.

Если мы представляем себе политическую жизнь как некоторую разновидность публичного действия (а такой аспект у нее также присутствует), то очевидно, что «у Аристотеля действие обретает классическую форму. Его элементы государственной власти – как необходимые амплуа в театре. А формы государства подобны набору жанров. Эстетическое чувство, создавшее классицизм греческого театра, требовало классицизма в политике. Однако теоретик этого классицизма явился слишком поздно – накануне катастрофы, разрушившей все здание»¹²².

Одно из важнейших теоретических достижений Аристотеля состоит в том, что, в отличие от предыдущих представителей греческой мысли, он проводит различие между наукой и искусством, с одной стороны, и ремеслом – с другой. В его понимании, «ремесленники действуют не столько с пониманием идеи того, что они создают, сколько на основании простой привычки работать так, а не иначе. Искусство же и наука, наоборот, в своей де-

¹²¹ Аристотель. Политика // Сочинения в четырех томах. М., 1983. Т. 4. С. 452.

¹²² Кравцов Н. А. Рассуждения о политике и культуре // Экономический вестник Рост. гос. ун-та. 2005. Т. 3. № 4. С. 110.

тельности руководствуются принципами создаваемых предметов, пониманием их причин»¹²³.

Также он ограничивает искусство от науки. И то и другое, в отличие от ремесла, относится не к сфере житейского интереса, а к сфере интеллектуального созерцания, досуга¹²⁴. Но при этом искусство относится не к сущему, а к возможному, оно в отличие от науки не включает в себя систему логических доказательств¹²⁵.

Для Аристотеля проблематика искусства была, прежде всего, связана с проблематикой воспитания граждан, которой он уделял исключительное внимание в своем политическом проекте. При этом важно, что «Аристотель в вопросах воспитания стоит на общегосударственной точке зрения. Для него немыслимо, чтобы это воспитание проводилось частными людьми»¹²⁶. А, следовательно, у Аристотеля, как и у Платона, вопросы искусства не являются частными вопросами. Они носят общегосударственный характер именно потому, что связаны с общегосударственным эстетическим воспитанием граждан.

Общие принципы этого воспитания, анализируя учение Аристотеля, в свое время выделил А. Ф. Лосев. И в его анализе для нас наиболее интересны и значимы первые два принципа: «а) Эстетическое воспитание носит общегосударственный масштаб и не зависит от личной инициативы каждого из граждан. Можно сказать, что отдельное лицо получает это воспитание только в меру эстетического развития всей страны, всего общества в целом. Античность в этом смысле – антипод всякого индивидуализма. б) Эстетическое воспитание есть до-

¹²³ Лосев А. Ф. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. М., 2000. С. 402–403.

¹²⁴ Там же. С. 407.

¹²⁵ Там же. С. 407–412.

¹²⁶ Лосев А. Ф. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. М., 2000. С. 461.

стояние преимущественно свободнорожденных, а не рабов и не наемников, и только свободнорожденные имеют способность получать от музыки доставляемую ей пользу. Она доставляет отдохновение от трудов, способствует развитию эстетического сознания и научает достойно пользоваться своим досугом»¹²⁷.

Проблематика искусства в связи с политической проблематикой начинает волновать Аристотеля уже в самом начале его философского творчества. Уже тогда он прибегает к своему излюбленному методу аналогий. В раннем трактате «**Протрептика**», дошедшем до нас в самом фрагментарном виде, мы встречаемся с примером такой аналогии. Здесь Аристотель сравнивает бестолкового политика, бездумно копирующего законы других народов, с архитектором, который использует для строительства неподходящие инструменты¹²⁸.

Нельзя упускать из виду и другого обстоятельства. Аристотель не только придает эстетический контекст своим политическим рассуждениям, но и, напротив, вносит политический контекст в свои эстетические труды. Ярким примером может служить знаменитый трактат «**Поэтика**». В его тексте мы снова находим любопытную аналогию. Рассуждая о трагедии, Аристотель, помимо прочего, замечает: «Третье в трагедии – мысль, то есть умение говорить существенное и уместное в речах; это составляет задачу политики и риторики – у древних поэтов лица говорят, как политики, у новых – как риторы»¹²⁹.

¹²⁷ Лосев А. Ф. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. М., 2000. С. 653.

¹²⁸ *Aristote*. La Propreptique. Fragments: http://www.documentacatholicaomnia.eu/03d/-384_-322,_Aristoteles,_Protreptique,_FR.pdf.

¹²⁹ Аристотель. Поэтика // Сочинения в четырех томах. М., 1983. Т. 4. С. 653.

Интересно, что политическое звучание «Поэтики» не сводится только к применению изящных аналогий. Недавно скончавшийся авторитетный французский исследователь Ф. Лаку-Лабарт критиковал тех, кто не замечает политического смысла аристотелевской «Поэтики», сомневаясь, что подобные исследователи смогут доказать, будто «в предлагаемой Аристотелем... «функциональной» интерпретации трагедии (поскольку именно здесь сердцевина «Поэтики»), два аффекта, порождающих катарсис, – страх и сострадание – не являются на самом деле собственно политическими переживаниями, т. е. не имеют отношения к происхождению социальности – ни диссоциации, ни ассоциации... Если современная поэтика... забыла об этой политической предопределенности своих вопросов и своего поля или ничего не хочет об этом знать... – то это свидетельствует в целом лишь о забвении ею всего понемногу и, особенно, философии...»¹³⁰.

Анализируя аристотелевский подход к взаимодействию искусства и политики, нельзя пройти и мимо трактата «**Проблемы**». В этом трактате, помимо прочего, Аристотель рассуждает о музыке. И в этой части его рассуждений для нас более всего интересно то, что он не сомневается в правильности учения о музыкальном этосе. Сразу заметим, что его приверженность этому учению окажет существенное влияние на содержание трактата «Политика».

В «Проблемах» Аристотель, ничуть не сомневаясь в самом феномене нравственного воздействия музыки, пытается разобраться в механизме этого воздействия. В связи с этим он пишет: «Почему звуковое восприятие

¹³⁰ *Лаку-Лабарт Ф.* Поэтика и политика // Поэтика и политика. Альманах Российско-французского центра социологии и философии Института социологии Российской Академии Наук. СПб., 1999. С. 11.

единственное, которое обладает нравственным характером? В самом деле, какая-нибудь песня, если даже она исполняется без слов, обладает, тем не менее, этим характером, в то время как цвет, запах и вкус его лишены. Не потому ли, что это восприятие включает в себя впечатление, которое не есть то, что мы чувствуем от шума, и которое существует также для прочих чувств? Так цвет действует на чувство зрения. Но здесь [т. е. — в случае со звуком. — Н. К.] мы испытываем также впечатление, последующее этому шуму. Тем не менее, это впечатление имеет некоторое подобие нравственности и в ритмах и в мелодическом расположении высоких и низких звуков. Не так в их сочетании, поскольку созвучие не имеет нравственного характера. Напротив, в иных чувственных восприятиях это не имеет места. Эти впечатления относятся к действию, однако действия обозначают нравственные качества»¹³¹.

В другом месте трактата Аристотель возвращается к рассмотрению этого вопроса и делает любопытное уточнение: «Почему ритмы и пение, издаваемые голосом, уподобляются нравственным качествам, но не таковы вкусы, а тем более цвета и запахи? Потому что они, подобно действиям, являются движениями. А действие это уже нравственный факт и определяет нравственные качества, в то время как вкусы, запахи и цвета не производят того же результата»¹³². Здесь обратим внимание на то, что Аристотель, подобно своим предшественникам, рассуждавшим об этосе музыки, признает факт нравственного воздействия разных элементов музыкальной ткани, и в том числе — ритма. Это важная деталь, поскольку интерес к нравственному воздействию ритма в античном музыковедении позже переживает заметный

¹³¹ *Aristote. Problemes musicaux*: <http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/Aristote/problemesmusicaux.htm>.

¹³² Там же.

упадок. Уже Плутарх в трактате «О музыке» с горечью заметит: «Нынешние музыканты любят мелодию, тогда как раньше они любили ритм»¹³³.

В «Проблемах» Аристотель рассуждает и о происхождении музыкального жанра «номос», название которого омонимично древнегреческому слову «номос» (т. е. — «закон»). Его версия выглядит следующим образом: «Почему мелодии, которые поются, называют «номами»? Потому что до познания письменности законы пели, чтобы не забыть их, каковой обычай сохраняется еще у агафирсов»¹³⁴.

Вопрос этот был далеко не праздным для древнегреческих ученых. И версий относительно происхождения «номов» было множество. К примеру, у Плутарха мы обнаружили такую версию: «Их называли «номами», то есть законами, поскольку они были подобиями шкалы, от которой не дозволялось отклоняться. И поэтические тексты были подчинены строгим правилам»¹³⁵. Можно сделать вывод, что греки и сами с трудом представляли себе, что представлял собой этот жанр изначально.

Интерес Аристотеля к рассмотрению вопросов искусства в политическом контексте оказал существенное влияние на содержание трактата «**Политика**».

Исходные рассуждения Аристотеля близки к тому, что имело место у Платона. Здесь мы также встречаемся с эстетизацией политических категорий и одновременно к приложению политической категории «властвования» к эстетическим явлениям. Так, рассуждая о человеческом общении и власти, Аристотель пишет: «Во всем, что, будучи составлено из нескольких частей, непрерывно связанных одна с другой, или разъединенных,

¹³³ *Plutarque*. De la musique. Paris, 1900. P. 85.

¹³⁴ *Aristote*. Problemes musicaux: <http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/Aristote/problemesmusicaux.htm>.

¹³⁵ *Plutarque*. De la musique... P. 29.

составляет единое целое, сказывается властное начало и начало подчиненное. Это общий закон природы и, как таковому, ему подчинены одушевленные существа. Правда, и в предметах неодушевленных, например, в музыкальной гармонии, можно подметить некий принцип властвования»¹³⁶.

Далее, у Аристотеля развивается система политико-музыкальных аналогий, имеющих глубокое теоретическое значение. Особое внимание привлекает важное сопоставление, сделанное им в связи с вопросом о чрезмерном требовании единства в платоновском проекте государства: «Если это единство зайдет слишком далеко, то и само государство будет уничтожено; если даже этого и не случится, все-таки государство на пути к своему уничтожению станет государством худшим, все равно, как если бы кто симфонию заменил унисоном или ритм одним тактом»¹³⁷. Здесь перед нами очевидное уподобление государственной организации музыкальному созвучию. Из такого уподобления вытекает тонкое понимание самой сути государства, и в связи с этим – политического искусства. Аристотель осознает, что задача государственного строительства – не унификация составляющих его разнообразных начал, а их правильное, гармоничное сочетание. Уничтожение разнообразия, к которому, в каком-то смысле, призывал Платон, конечно, возможно. Но будет ли гармоничным результат такого уничтожения? Очень легко взять на фортепиано просто ноту «до». Акустические проблемы здесь минимальны: будет звучать минимум обертонов. Сложнее построить мажорное трезвучие: «до–ми–соль». Ошибка в одном тоне приведет к диссонансу. Но верно построенное трезвучие звучит богаче, чем отдельный тон. То же и с

¹³⁶ Аристотель. Политика // Сочинения в четырех томах. М., 1983. Т. 4. С. 382.

¹³⁷ Там же. С. 412.

государством: унификация проще, но успешное сочетание разнообразных начал интереснее ровно настолько, насколько любая гармония интереснее для слуха, чем унисон. Такая аналогия имеет принципиальное значение не только для аристотелевского учения. Она будет взята на вооружение Цицероном. А гораздо позже на ней будут строиться боденовские концепции «политической монархии» и «гармонической справедливости».

Не менее важное сопоставление Аристотель делает в другом месте трактата: «Если государство есть некое общение – а оно именно и есть политическое общение граждан, – то естественно, раз государственное устройство видоизменяется и отличается от прежнего, и государство признавать не одним и тем же; ведь различаем же мы хоры – хор в комедии, хор в трагедии, хотя часто тот и другой хор состоит из одних и тех же людей. Точно так же мы называем иным всякого рода общение и соединение, если видоизменяется его характер; например, тональность, состоящую из одних и тех же тонов, мы называем различно: в одном случае – дорийской, в другом – фригийской. А если так, тождественность государства должна определяться главным образом применительно к его строю...»¹³⁸. Иными словами, тождественность конкретной организации государства определяется способом сочетания его начал. Значит, понятие «строю» Аристотель использует одинаково и в музыкальном и в политическом контексте. Трудно представить себе большее сближение политических и эстетических начал!

Аналогии между сферой политики и сферой искусства встречаются и на других страницах «Политики». Например – в вопросе о значении благородства происхождения для получения государственных должностей. Здесь Аристотель говорит: «Из одинаково искусных

¹³⁸ Аристотель. Политика... С. 449.

флейтистов разве следует давать лучшие флейты тем, кто выдается своим благородным происхождением? Тому, кто отличается своей игрой на флейте, следует давать и лучший инструмент... Положим, кто-нибудь, отличаясь искусной игрой на флейте, значительно уступает другому в благородстве происхождения или красоте (а каждое из этих преимуществ... конечно есть более драгоценное благо сравнительно с искусной игрой на флейте, и они соответственно в большей степени возвышаются над игрой на флейте, нежели возвышается флейтист своей игрой), – и все же этому флейтисту следует давать лучшую флейту. Иначе пришлось бы согласиться, что преимущества, доставляемые богатством и благородством происхождения, должны оказывать решающее влияние на музыкальное исполнение, между тем как никакого влияния они не имеют»¹³⁹.

Мышление Аристотеля, как известно, было чуждо тому тоталитаризму, к которому был склонен Платон. Это определяет особенности его подхода к воздействию государства на искусство. Прежде всего, он не был сторонником жесткой государственной цензуры в художественной сфере. И что немаловажно, в отличие от Платона, Аристотель не считал необходимым предоставлять право оценки произведений искусства узкому кругу мудрецов – правителей государства. По его мнению, «большинство лучше судит о музыкальных и поэтических произведениях: одни судят об одной стороне, другие – о другой, а все вместе судят о целом»¹⁴⁰.

Любые ограничения в сфере искусства рассматриваются Аристотелем в контексте художественного воспитания граждан. Тема воспитательной роли искус-

¹³⁹ Аристотель. Политика // Сочинения в четырех томах. М., 1983. Т. 4. С. 468

¹⁴⁰ Там же. С. 464.

ства затрагивается Аристотелем не так подробно, как Платоном, и почти исключительно – применительно к воспитанию несовершеннолетних детей. Из контекста повествования можно предположить обязанность педономов осуществлять отбор рассказов и мифов, которые надлежит слушать детям. Запрещаются непристойные картины и представления, если они не относятся к каноническим установлениям культа. «Законом может быть воспрещено молодым людям присутствовать в качестве зрителей на представлениях ямбов и комедий до тех пор, пока они достигнут возраста, в котором им дозволено принимать участие в сисситиях и пить чистое вино, а полученное ими воспитание сделает всех невосприимчивыми к проистекающему отсюда вреду»¹⁴¹.

В число необходимых воспитательных предметов включается музыка. И в связи с этим Аристотель сразу считает необходимым отметить возможные возражения. Он пишет: «Относительно же музыки может, пожалуй, возникнуть сомнение, так как теперь музыкой занимаются большей частью ради удовольствия. Но предки наши поместили музыку в число общеобразовательных предметов потому, что сама природа... стремится не только правильно направлять нашу деятельность, но и прекрасно пользоваться досугом... Поэтому остается принять одно, что музыка служит для заполнения нашего досуга, ради чего ее, очевидно и ввели в обиход воспитания. В самом деле, в чем, как думают, заключается развлечение свободнорожденных людей – к этому и относят музыку»¹⁴². Походу заметим ценность аристотелевского исторического свидетельства о том, что в предшествующее ему время музыка входила в «образовательную программу».

¹⁴¹ Аристотель. Политика... С. 625–626.

¹⁴² Там же. С. 630–631.

Для того чтобы устранить все возможные сомнения читателя, Аристотель далее выдвигает три возможных обоснования полезности обучения музыке:

- «ради развлечения и отдыха»;
- «музыка ведет к добродетели и... она способна... оказать влияние на нравственный склад человека»;
- «она заключает в себе нечто такое, что служит для пользования досугом и развития ума»¹⁴³.

Стагирит приходит к выводу, что все три обоснования справедливы. И тут он в своей редакции излагает учение о «музыкальном этосе». Выясняется, что не следует преуменьшать влияние музыки на нравы. Дело в том, что музыка содержит «близкое к действительности изображение нравственных свойств» и оказывает не только яркое эмоциональное, но и интеллектуальное воздействие. Из этого следует, что «музыка способна оказывать воздействие на нравственную сторону души; и раз музыка обладает такими свойствами, то, очевидно, она должна быть включена в число предметов воспитания молодежи. Обучение музыке подходит к самой природе этого возраста: в молодом возрасте люди не выносят по доброй воле что-либо неприятное, а музыка по своей природе принадлежит к тому, что доставляет удовольствие»¹⁴⁴.

Аристотель полагает, что молодые люди должны не только расти любителями музыки, но и сами должны уметь петь и играть на музыкальных инструментах. Это позволяет им найти выход для юной энергии и стать подлинными ценителями. Вместе с тем у этих занятий есть определенные границы, перейдя которые гражданин вступает в сферу ремесленничества¹⁴⁵.

Отсюда вытекают определенные ограничения при обучении музыке. Прежде всего, условием является то,

¹⁴³ Аристотель. Политика // Сочинения в четырех томах. М., 1983. Т. 4. С. 634.

¹⁴⁴ Там же. С. 635–638.

¹⁴⁵ Там же. С. 638–639.

что «молодые люди не будут напряженно заниматься ею с целью принимать участие в профессиональных состязаниях, и если они не будут усваивать то причудливое и излишнее, что в настоящее время проникло в исполнение на музыкальных состязаниях, а оттуда перешло и в музыкальное воспитание»¹⁴⁶.

Из этого же вытекает и выбор инструментов. «В воспитание не следует допускать ни флейту, ни какой-нибудь другой инструмент, на котором играют профессиональные музыканты, вроде кифары или чего-либо подобного; нужно взять из инструментов такие, которые помогают стать хорошими слушателями как при музыкальном, так и при другом воспитании»¹⁴⁷.

Флейта объявляется инструментом, не способным воздействовать на нравственные свойства души. В связи с этим приводится важный исторический факт, что после Персидских войн в круг предметов школьного воспитания была введена игра на флейте и дело дошло до того, что «в Афинах флейта была в таком ходу, что на ней умели играть едва ли не большинство свободнорожденных людей... Впоследствии, однако, на основании полученного опыта флейта была выведена из употребления... Ту же участь испытали и многие другие старинные инструменты, как, например, пектиды, барбиты и вообще те инструменты – семиугольники, треугольники, самбики, – игра на которых щекочет чувства слушателей, и все те, которые требуют умения действовать руками»¹⁴⁸ (видимо – высокого уровня исполнительской техники, ремесленничества).

Это, как и предыдущее свидетельство, заставляет нас задуматься о том, что воздействие государства на процесс художественного воспитания граждан не было

¹⁴⁶ Аристотель. Политика... С. 639.

¹⁴⁷ Там же. С. 639–640.

¹⁴⁸ Там же. С. 640.

изобретением Платона. Это – реальность античных полисов. Мы видим, что игра на флейте официально вводится государством в тот момент, когда это представляется необходимым, и также легко запрещается, когда наступает разочарование в результате.

Вернемся, однако, к позиции Аристотеля, который изящно трактует миф об изобретении и отвержении Афиной флейты. Этот миф достаточно известен, поэтому мы его перескажем только в общих чертах. Согласно ему, Афина сделала флейту из стебля тростника и сочла ее звук приятным. Но, когда она увидела, играя на флейте, свое отражение в воде, ей не понравился вид раздувшихся щек. Тогда она отбросила флейту. Ее подобрал силен Марсий, и с тех пор она стала неперенным атрибутом вакхической свиты. По мнению Аристотеля, смысл мифа заключается именно в том, что «обучение игре на флейте не имеет никакого отношения к умственному развитию, Афине же мы приписывает и знание и искусство»¹⁴⁹.

Заметим, что этот миф имел вариации, в которых героями были вовсе не боги. В редакции Авла Геллия, Перикл пригласил к своему племяннику Алкивиаду, обучавшемуся наукам и искусствам знаменитого флейтиста Антигенида. В то время искусство игры на флейте было еще в большом почете. Увидев свои раздувшиеся щеки, Алкивиад отбросил флейту. Это имело большой резонанс среди афинян, и флейта была отвергнута народом¹⁵⁰. Независимо от того, что в действительности было причиной, мы можем констатировать нелюбовь афинян к флейте.

В отличие от Платона, который пытался определить «дозволенные» и «недозволенные» музыкальные лады, Аристотель полагает возможным пользоваться всеми лада-

¹⁴⁹ *Аристотель*. Политика // Сочинения в четырех томах. М., 1983. Т. 4. С. 640–641.

¹⁵⁰ *Aulu-Gelle*. Nuits Attiques: <http://remacle.org/bloodwolf/erudits/aulugelle/index.htm>.

ми, но помнить на практике об их назначении, в связи с существовавшим уже тогда разделением музыкальных ладов на «этические», «практические» и «энтузиастические»¹⁵¹. В связи с этим годными именно для воспитания граждан он признает именно «этические» лады, наилучший из которых – спокойный и уравновешенный дорийский лад¹⁵².

Важно помнить, что здесь не имеется в виду профессиональная музыкальная деятельность, не отличающаяся от ремесленничества и непригодная для «свободно-рожденных», и Аристотель считает необходимым это подчеркнуть. Он говорит: «Того, кто занимается этим, мы называем ремесленниками и занятия эти считаются неподобающими мужу, если только он не навеселе и не забавляется»¹⁵³. Констатируется, что ремесленники занимаются музыкой не для своего удовольствия, а для удовольствия публики. Следовательно, они бывают вынуждены вкусам этой самой публики потакать, что неизбежно ведет к «огрублению» их искусства¹⁵⁴.

Из этого мы можем сделать один неутешительный вывод. Теоретическое разделение искусства и ремесла не привело Аристотеля к конструктивным практическим следствиям. Вопрос о социальной принадлежности деятелей искусства решается им однозначно: они аналогичны ремесленникам. Поэтому, когда Аристотель, планируя социальную структуру в своем проекте лучшего государственного устройства, говорит о том, что ремесленники должны быть лишены гражданства, то, по всей видимости, он имеет в виду, в том числе, и деятелей искусства.

¹⁵¹ Герцман считает это недоразумением перевода и утверждает, что Аристотель говорит «не о ладах, а о песнях». *Герцман В. Е.* Музыкальная бозециана. СПб., 1995. С. 120.

¹⁵² *Аристотель.* Политика... С. 641–643.

¹⁵³ Там же. С. 635.

¹⁵⁴ Там же. С. 641.

Особенностью Аристотеля было и то, что эстетически он подходил не только к учению о государстве, но и к учению о праве. Во всяком случае, такое ощущение создается при знакомстве с тем вариантом правовой концепции, который дошел до нас в пятой книге трактата **«Никомахова этика»**.

Как известно, в этом трактате два вида пропорции (геометрическая и арифметическая) соответствуют двум видам права (распределительному и направительному). При этом следует обратить внимание на то, что, согласно А. Ф. Лосеву, арифметическую и геометрическую пропорцию, как и пропорцию вообще, следует относить к эстетическим началам, характеризующим формы структуры¹⁵⁵. Мы могли бы добавить, что к эстетическим началам следует отнести и понятие «меры» – в связи с вопросом об определении права. Однако, анализируя понятие меры у Аристотеля, А. Ф. Лосев проходит мимо правовых его аспектов¹⁵⁶. Это обидно, поскольку право понимается Аристотелем именно как мера справедливости в политических отношениях. И если мы будем подходить к понятию меры с точки зрения эстетики, то право в понимании Стагирита предстает в любопытном аспекте – как прекрасная организация отношений людей по поводу принадлежащих им благ, в которой соблюдены мера, пропорция и гармония. В таком понимании право есть золотая середина между несправедливостью по отношению к себе и несправедливостью по отношению к другим. То есть принцип симметрии здесь чуть ли не абсолютизируется. Такая строгая симметрия есть принцип эстетический, но в приложении к праву этот эстетический принцип ведет к юридическому выводу

¹⁵⁵ Лосев А. Ф. История античной эстетики. Ранняя классика. М., 2000. С. 567.

¹⁵⁶ Лосев А. Ф. История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития. Кн. II. М., 2000. С. 141–142.

о строгости соблюдения права. Если право строится на пропорции и симметрии, то оно может быть либо абсолютным, либо никаким. Любое положение вещей либо правомерно, либо нет. Ведь не бывает частичной пропорциональности или частичной симметричности! Тогда и деятельность судьи предстает перед нами не просто как рутинное рассмотрение споров, а как искусство сохранения гармонии и преодоления диссонансов в отношениях между гражданами, в котором не может быть компромиссов и полумер. Получается, что эстетизация права у Аристотеля есть одновременно утверждение абсолютности и бескомпромиссности права. Такой эстетизации недостает нам сегодня. Нужно понимание того, что правомерное есть прекрасное в отношениях между людьми, а неправомерное – безобразно и компромиссы даже в малом абсурдны по определению!

Ученики Аристотеля

Гораздо хуже мы знаем концепции учеников и последователей Аристотеля. Причина проста – их работы утрачены или сохранились в виде незначительных фрагментов. Один из любимых учеников Стагирита, **Аристоксен**, считался одним из крупнейших теоретиков музыки своего времени. «В своих постулатах Аристоксен подчеркивал, что наряду с субъективными слуховыми ощущениями важную роль играет философское познание для оценки этического содержания произведения»¹⁵⁷. Если Аристоксен в принципе говорил об этическом содержании музыкальных произведений, это означает, что он разделял концепцию музыкального этоса. А это не могло не привести его, как и прочих сторонников данной концепции, к идее использования музыки для воспитания граждан. И действительно, «для Аристоксена музыка

¹⁵⁷ Словарь античности М., 1989. С. 47.

имеет значение как средство общественного нравственного воспитания, которое Аристоксен однозначно и определенно понимает как воспитание мужественного, благородного и простого нрава»¹⁵⁸. Напомним и то, что Аристоксен помимо музыкальной теории занимался и политико-правовой проблематикой, будучи автором не сохранившегося до наших дней трактата о законах. Можно предположить, что в тексте этого трактата могли иметься любопытнейшие рекомендации по использованию музыки в политико-правовой среде.

Другой известный ученик Аристотеля, **Дикеарх**, был автором утраченного трактата «Триполитикон», где он предложил концепцию смешанного политического устройства, в котором бы присутствовали элементы монархии, аристократии и демократии. Эта концепция, создание которой ошибочно приписывается Полибию, как представляется, была результатом творческого развития идеи Аристотеля о государстве, как о гармоническом сочетании разнородных начал. Похоже, Дикеарх перенес идею такого сочетания на саму форму организации власти. Очевидно, что при таком подходе смешанная форма правления должна была трактоваться эстетически – на основе представлений о форме, гармонии и симметрии.

Стоики. Хрисипп

Некоторый вклад в развитие идеи взаимодействия государства и искусства внесла школа стоиков. Работы основателей стоицизма – Зенона и Хрисиппа, как известно, дошли до нас в виде немногочисленных разрозненных фрагментов. Поэтому неизвестно, насколько подробно рассматривалась ими интересующая нас тема. Вместе с

¹⁵⁸ Лосев А. Ф. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. М., 2000. С. 757.

тем есть основания полагать, что, по крайней мере, некоторые соображения по этому поводу у основателей имелись. Например, известно, что «Хрисипп, один из основателей древней Стои... сравнивает государство и мир, где уважается право каждого человека, с театром. Ведь театр представляет собой общность, «в которой место принадлежит каждому, кто его займет»¹⁵⁹. Сравнение государства с театром уже само по себе интересно. Еще более интересно то, что с театром сравнивается не мир вообще, как таковой, но мир, где уважается право. Мы уже неоднократно имели возможность убедиться в том, что наличие у авторов аналогий между художественной и политико-правовой средами может являться «симптомом» наличия у них концепции взаимодействия государственно-правовой среды и искусства. Естественно, что по отношению к Зенону и Хрисиппу это может быть только предположением. Но такое предположение отчасти подкрепляется тем интересом, который питали к этой проблеме более поздние представители стоицизма – как греки, так и римляне.

Панеций

Можно предположить также, что определенное теоретическое сближение художественной и государственной-правовой материй проявлялось и в творчестве Панеция. Это предположение следует делать осторожно, поскольку наследие Панеция до нас не дошло, и все сведения о нем мы имеем из источников вторичного порядка. Но основания для этого предположения все же существуют, если принять во внимание ту градацию нравственно-прекрасных явлений, которую предложил мыслитель. «Все нравственно-прекрасное, по Панецию, бывает четырех видов: 1) познание истины и искусство;

¹⁵⁹ Лосев А. Ф. История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития. Кн. II. М., 2000. С. 629–630.

2) справедливость и государственная добродетель; 3) возвышенная твердость души; 4) порядочность, скромность и умеренность всего поведения человека. Все эти четыре вида нравственно-прекрасного связаны и переплетены между собой, однако каждый из них предполагает нравственный долг особого рода»¹⁶⁰. В этой классификации обращает на себя внимание упоминание в одном контексте об искусстве, справедливости и о «государственной добродетели». Еще более важна идея взаимосвязи и взаимного переплетения всех видов нравственно-прекрасного. Нам неизвестно, была ли у Панеция концепция соответствующего взаимодействия применительно политико-правовой проблематике, но нет сомнения в том, что упомянутая классификация нравственно-прекрасного могла представлять собой серьезную базу для возникновения подобной концепции.

Это тем более верно, что у авторов, более-менее близких к стоической среде, можно отметить другие примеры представления в едином контексте искусства и нравственности, от чего обычно рукой подать до мыслей о государственном значении искусства. По свидетельству Диогена Лаэртского, Меланфий-живописец в своих книгах «О живописи» писал, что «в изделиях, как и в нравах, должна быть некая уверенность и твердость»¹⁶¹.

Нельзя исключать и того, что в трудах Панеция содержались некоторые конкретные рекомендации по государственному регулированию сферы искусства. Например, если верить Цицерону, то Панеций вроде бы не одобрял сооружение театров¹⁶².

¹⁶⁰ Лосев А. Ф. История античной эстетики. Ранний эллинизм. М., 2000. С. 791.

¹⁶¹ Диоген Лаэртский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. М., 1979. С. 187.

¹⁶² Цицерон. Об обязанностях // О старости. О дружбе. Об обязанностях. М., 1974. С. 116.

Полибий

Если среди греческих стоиков и был кто-то, чей интерес к проблеме взаимодействия искусства и государства несомненен, так это автор «Всеобщей истории» Полибий. Обычно когда говорят о предложенных Полибием средствах обеспечения стабильности государства, то вспоминают концепцию смешанного правления, разработанную им по стопам Дикеарха. Однако при этом редко помнят о том, что Полибий вообще-то предлагает не один, а три «рецепта» продления жизни государства. Прежде всего, это добрые нравы граждан, их порядочность и религиозность, только во вторую очередь – смешанная система правления и наконец, в-третьих, – художественное воспитание граждан.

Мысли, высказанные Полибием о художественном воспитании, основываются на том, что он абсолютно признает концепцию музыкального этоса. Поэтому он прежде всего рекомендует воспитывать граждан с помощью упражнений в музыке. В качестве примера для следования он упоминает опыт аркадян, которые, будучи народом грубым, смогли этим способом улучшить свои нравы. Полибий по этому поводу пишет: «Занятие музыкой – я разумею собственно музыку – полезно всем людям, а аркадянам оно необходимо. Не следует думать, будто музыка была введена среди людей для обмана и обольщения... Не следует также думать, что древние критяне и лакедемоняне без всякой цели заменили для войны трубу флейтою и ритмом, или что точно так же древнейшие аркадяне отвели во всем общежитии столь видное место музыке и, при самом суровейшем образе жизни в других отношениях, постановили, чтобы музыкою занимались не одни дети, но и молодые мужчины до тридцатилетнего возраста. Действительно, хорошо известно каждому, что почти у одних только аркадян дети с самого нежного возраста приучаются петь... Да и в продолжение

всей жизни на увеселительных собраниях они забавляют себя не столько наемными исполнителями, сколько своими собственными средствами, заставляя друг друга петь песни по очереди. Показать себя несведущими в прочих предметах у них не предосудительно; но у них немислимо ни заявить себя не знающим музыки, ибо все аркадяне обязаны учиться ей, ни отказываться от пения, если кто умеет петь, ибо такой отказ в Аркадии предосудителен. Кроме того, они упражняются в маршировке под звуки флейты с соблюдением военного строя; юноши их обучаются танцам и ежегодно по общественному почину и на общественный счет дают представления в театрах на глазах у сограждан»¹⁶³.

Обращают на себя внимание три детали. Первое. Следует, на основании свидетельства Полибия, предположить существование у аркадян писанных законов об обучении и исполнительстве. Без такого уровня регулирования представляется маловероятным организация всеобщего музыкального образования граждан в подобных масштабах. Второе. Перед нами редкое исключение из античных правил, когда ни музыкальное исполнительство, ни выступление в театре не считаются недостойным занятием, а наоборот – обязанностью всех граждан. Это означает, что если сведения, приводимые Полибием, верны, то у аркадян деятели искусства не выделялись в отдельную социальную группу. А указание на то, что аркадяне забавляют себя в большинстве случаев собственными силами, говорит о том, что в их государстве платные музыканты-ремесленники, или музыканты-рабы если и были, то счет их, видимо, шел на единицы. Третье. Интересно существование системы общественных расходов на театральные мероприятия. Не подлежит сомнению, что такая система не могла не опираться на государствен-

¹⁶³ Полибий. Всеобщая история. СПб., 1994. Т. 1. С. 362–363.

ное регулирование (возможно – на законодательном уровне) и государственный контроль.

Если аркадяне в целом удостаиваются всяческих похвал со стороны Полибия, то одна из ветвей их народа – кинефяне – приводятся в пример того, к каким разрушительным последствиям приводит отказ от художественного воспитания граждан. «Кинефяне совершенно пренебрегли этими учреждениями, хотя в такого рода воспитании они нуждаются наиболее... потом, обратив свои силы на взаимные обиды и раздоры, они одичали до такой степени, что у них совершаются преступления столь тяжкие и так часто, как ни в одном из эллинских государств... Рассказ наш да послужит к тому, чтобы из-за одного города не подвергались нареканиям нравы всего народа аркадян, чтобы какая-либо часть жителей Аркадии не вообразила, что прилежное занятие музыкой существует у них только от избытка, и не вздумала бы пренебрегать этими занятиями, чтобы и сами кинефяне... постарались облагородить себя воспитанием, больше всего музыкою; ибо этим только способом они могут избавиться от того одичания, какое отличало их в прежнее время»¹⁶⁴.

Скептицизм. Секст Эмпирик

Мы уже имели возможность убедиться в том, что в Древней Греции тенденция положительной оценки политической роли искусства была преобладающей. В классический период только школа киников не разделяла общего энтузиазма. Более поздним образцом негативного отношения к теориям, предполагавшим положительное воздействие искусства на личные и общественные нравы, является школа скептиков. Самый изученный из ее

¹⁶⁴ *Полибий*. Всеобщая история. СПб., 1994. Т. 1. С. 363.

представителей Секст Эмпирик в известном трактате «Против ученых» высказывает серьезные сомнения относительно способности музыкального искусства к чудесному улучшению человеческих нравов.

Уже в самом начале своих рассуждений Секст упоминает теории, касающиеся благотворного влияния музыки на нравы. Он пишет: «Говорят, что если мы принимаем философию, которая делает разумной человеческую жизнь и приводит в порядок страсти души, то гораздо более того мы принимаем и музыку, за то, что она достигает тех же результатов, что и философия, распоряжаясь нами не насильственно, но с какой-то чарующей убедительностью». И далее: «Первые в Греции и прославленные своей храбростью спартанцы всегда воевали так, что их войска вела музыка. Так же и те, кто пользовался советами Солона, выстраивались под флейту и лиру, совершая ритмические движения с оружием»¹⁶⁵.

Приводит Секст и соображения, которыми сторонники подобных подходов защищают их в современную ему эпоху: «Говорят, не следует корить древнюю музыку на основании нынешней музыки, испорченной и изломанной, если афиняне, проявляя большую предусмотрительность в деле разумного воспитания и учитывая важность как раз музыки, оставили ее потомкам в качестве необходимейшей науки»¹⁶⁶.

Историческая ценность этих указаний несомненна. Они подтверждают наличие системы музыкального образования афинян в эпоху Солона и факт включения музыки в систему афинского образования.

Однако сам Секст критикует учение о музыкальном этосе. По его мнению, восприятие музыки субъективно и ее воздействие индивидуально. Она может успокаивать

¹⁶⁵ Секст Эмпирик. Против ученых // Сочинения в двух томах. М., 1976. Т. 2. С. 193.

¹⁶⁶ Там же. С. 194.

только подобно вину – временно; причем не «исправляя» разум, а лишь «отвлекая» его¹⁶⁷.

Анализ истории развития теоретических взглядов древнегреческих мыслителей на проблему взаимодействия государства, права и искусства приводит нас к следующим выводам:

1. Первенство в формулировании учения о воспитательной роли искусства, явившегося базой для появления теоретических формул взаимодействия искусства, политики и права, принадлежало в Древней Греции пифагорейцам.

2. Для развития теории взаимодействия политико-правовой среды и искусства важнейшую роль сыграла концепция музыкального этоса, возникшая, по всей видимости, в рамках пифагорейства и ставшая общим местом для большинства философских школ.

3. Отсутствие в течение долгого времени теоретического разделения ремесла и искусства привело к тому, что, начиная с Демокрита, древнегреческая философия рассматривала политику как одно из искусств, что явилось важным основанием для теории взаимодействия политической и художественной среды.

4. Пионером теоретизирования в области собственно, взаимодействия политики и искусства следует считать Дамона, который настаивал на необходимости художественного воспитания подданных, как теоретик, и активно пользовался искусством в своей практической политической деятельности.

5. Активное теоретическое обсуждение вопроса о взаимодействии политики и искусства начинается в V в. до н. э. благодаря складывающейся тенденции к теоретической дифференциации различных сфер общественной жизни. Эта тенденция привела не только к тому, что к проблемам искусства стали обращаться политические

¹⁶⁷ Секст Эмпирик. Против ученых... С. 195–196.

мыслители, но и к тому, что целый ряд теоретиков и практиков искусства (Дамон, Гипподам, Хрисоген, Аристоксен) проявили себя в сфере политической теории.

6. В наиболее разработанном виде концепция взаимодействия политики, права и искусства присутствует в творчестве Платона. Существенными чертами концепции Платона были функциональное сближение художественного творчества и политики, рассмотрение государства и законодательства через призму эстетических категорий и, напротив, рассмотрение искусства через призму политических категорий. В наиболее крупных политических сочинениях Платона тема искусства является не просто одной из деталей политического проектирования, но является принципиальным концептуальным элементом. Это подчеркивается тем обстоятельством, что, в отличие от прочих элементов своего политического проектирования, Платон не подвергал корректированию именно художественные элементы. Разделяя учение об этосе искусства, Платон придавал колоссальное значение художественному воспитанию граждан. Признание необходимости такого воспитания влекло за собой признание неизбежности государственной цензуры в области искусства. И в этом проявился отход Платона от общеэллинской тенденции относительной свободы художественного творчества. Важно то, что Платон в вопросах художественного воспитания и цензуры ведет речь не о рекомендациях, а о необходимости законодательного закрепления как самих вышеназванных процессов, так и необходимых художественных норм. Причем в ряде случаев Платон фактически вводит художественные нормы в ранг правовых норм. Причем в таком качестве они признаются важнейшими из норм. В творчестве Платона впервые была сформулирована методология воздействия государственной власти на деятелей искусства, состоящая в правильном сочетании убеждения, поощрения и принуждения. Платон впервые выдвинул социальные и политические

требования к деятелю искусства, которые необходимы для признания его в таком качестве.

7. Тенденция к эстетизации политико-правовой теории была продолжена Аристотелем, в политических проектах которого также уделяется исключительное внимание проблемам искусства. В политическом творчестве Аристотеля важнейшее место занимал принцип формы, который мыслитель трактовал эстетически, тем самым изначально сближая политическую проблематику с проблематикой искусства. Не менее важными в этом плане были его аналогии между государственной и музыкальной гармонией. Как и Платон, Аристотель в своих рассуждениях о политической роли искусства главнейшее значение придавал проблеме художественного воспитания граждан, придерживаясь при этом более мягких позиций, чем его предшественник. Аристотель провел теоретическое различие между искусством и ремеслом, но его практические предложения не вышли за рамки традиционного отнесения деятелей искусства к ремесленникам. Важным теоретическим достижением Аристотеля было сближение проблематики искусства с правовой проблематикой. Применение эстетического принципа симметрии к праву явилось у Аристотеля формой утверждения ценности права, ввиду того что понимание им права как системы объективных пропорций было неотделимым от понимания объективной эстетической ценности таких пропорций.

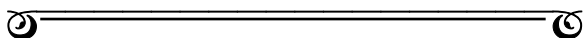
8. В рамках тенденции к эстетизации теории государства Дикеархом была предложена концепция смешанного государственного устройства, которую окончательно развил Полибий. Эта концепция по существу развивала аристотелевское понимание государства, как гармонического сочетания разнородных начал, аналогичного построению музыкального созвучия. Помимо того, что такое понимание смешения государственных начал изначально имеет эстетический смысл, в версии Полибия построение

смешанной формы государства неотделимо от необходимости художественного воспитания граждан.

9. Признавая, в различной степени, важность деятелей искусства для политической жизни, древнегреческие мыслители не смогли преодолеть распространенных предрассудков в их отношении и, в соответствии с традицией, рассматривали их как членов ремесленнического сословия.

10. Существовали немногочисленные школы, которые отвергали положительное политическое значение искусства. Школа эпикурейцев настаивала на том, что искусство вносит дисгармонию в человеческую жизнь, противореча тем самым гармонизирующим тенденциям политического общения. Близкие позиции занимал Филодем из Гадары, который отвергал концепцию этоса искусства. Школа киников отвергала искусство, поскольку относилась к излишествам человеческого существования. На основе отвержения концепции этоса искусства отвергал конструктивную политическую роль искусства и древнегреческий скептицизм.

2. Древнегреческая практика взаимодействия государства, права и искусства



Древнегреческая практика взаимодействия политико-правовой среды со средой художественной, так же как и теория, прошла долгий путь развития. И подобно тому, как изучение ранних стадий теории затруднено ввиду недостатка свидетельств и источников, ранние ступени практики во многом представляют для нас сегодня совершенно неразрешимую загадку. Наши знания о протоэллинских и ранне-эллинских цивилизациях все еще полны лакун и противоречий.

Миф о Дионисе

Туманные и искаженные сведения о взаимодействии искусства и государственной власти в архаической древности доносит до нас и мифология. Полный ее анализ в интересующем нас аспекте увел бы нас слишком далеко от заявленной темы. Но один из мифологических персонажей не может нас не заинтересовать. Речь идет о Дионисе. Как и Аполлон, Дионис считается покровителем искусств. Это общеизвестно. Но некоторые аспекты того, что в древних источниках говорится о нем, заставляют выдвинуть предположение о том, что в основе мифов лежал факт существования реальной исторической личности. Возможно, речь идет об основателе оргиастического культа, который одновременно

выступал как военный или политический лидер, широко использующий искусство для укрепления своих позиций и пропаганды своих взглядов. Три фрагмента, обнаруженных нами в исторических трудах древних авторов, заставляют серьезно задуматься об обоснованности такого предположения.

Первое высказывание, наводящее на подобную мысль, содержится у Филострата Флавия. В жизнеописании Аполлония Тианского он походя замечает: «Касательно Диониса, эллины несогласны с индусами, да и сами индусы расходятся во мнениях. По-нашему, он из Фив пошел на Индию военным и вакхическим походом...»¹⁶⁸. Итак, военный и вакхический поход. Можно предположить, что за армией следовали адепты культа. А само направление похода говорит о том, что перед нами не мелкий племенной вождь, а крупный деятель мифических времен.

Другие два высказывания содержатся в «Исторической библиотеке» Диодора Сицилийского. Первое из них выглядит так: «Вместе с ним странствовали и Музы – преуспевшие в различных искусствах девы, которые развлекали пением, танцами и прочими искусствами»¹⁶⁹. Создается впечатление, что войско реального древнего вождя Диониса сопровождали специально обученные девушки, задачей которых было развлекать воинов между сражениями и, возможно, поддерживать своими песнями их боевой дух во время битвы.

Еще один пассаж из Диодора позволяет трактовать личность Диониса как политического лидера, скорее всего, вождя или царя-реформатора незапамятных времен, с деятельностью которого традиция связывала целый

¹⁶⁸ *Флавий Филострат. Жизнь Аполлония Тианского.* М., 1985. С. 32.

¹⁶⁹ *Диодор Сицилийский. Историческая библиотека:* <http://knigi.tr200.ru/v.php?id=308175>.

ряд преобразований, в том числе и в сфере искусства: «Дионис стал также изобретателем священных лицедейских состязаний, учредил театры и создал систему мусических представлений, а кроме того благодаря ему появились люди, свободные от общественных повинностей, а также занимающиеся определенным родом мусического искусства в военных походах. Впоследствии были созданы мусические сообщества умельцев, причастных к искусствам, связанных с Дионисом, причем посвятивших себя такого рода деятельности Дионис освободил от налогов»¹⁷⁰.

Это, в контексте дионисийской мифологии в целом, позволяет нам выдвинуть следующую гипотезу. В незапамятные времена в архаической Греции жил крупный политический лидер по имени Дионис. Авторитет Диониса, видимо, основывался на созданном им оргиастическом культе, предполагавшем возможность мистического общения со стихийными силами природы. Этот культ, похоже, включал в себя серьезную художественную составляющую. Возможно, предполагалось, что сакральные шествия и священнодействия, сопровождающиеся музыкой и танцами, дают возможность адептам культа вступить в мистическую связь с таинственными силами природы. Вероятно, он осуществлял серьезные военные походы для расширения или обеспечения безопасности подвластной ему территории. Причем оккультные практики сопутствовали этим походам, параллельно с которыми проходили оргиастические шествия, со всеми включенными в них художественными действиями. Будучи убежденным в религиозной силе музыки и танцев, Дионис формировал группы обученных искусствам девушек, обязанных сопровождать его войско. Эти девушки

¹⁷⁰ *Диодор Сицилийский*. Историческая библиотека: <http://knigi.tr200.ru/v.php?id=308175>.

назывались «музами», и, поскольку их деятельность действительно способствовала военным успехам войска, последующая мифологическая традиция превратила их в существ божественного порядка, способных вдохновлять смертных.

Убедившись во вдохновляющей силе искусства в ходе своих военных походов, царь Дионис и в мирных делах придавал ему большое значение. Он создал систему публичных представлений, одобрил создания профессиональных союзов деятелей искусства и провел налоговую реформу, освобождавшую их от финансовых повинностей. Возможно, что реальный Дионис создал древнегреческую систему взаимодействия государства и художественной среды. А деятельность его в военной, политической и культурной сферах произвела такое впечатление на потомков, что впоследствии эта реальная личность была обожествлена и окружена преданиями и мифами, за которыми, впрочем, просматривается подлинная фигура религиозного и политического реформатора незапамятной древности.

Критская культура

Мы до обидного мало знаем об искусстве Критской цивилизации, и еще меньше нам известно о статусе деятелей этого искусства и о степени регулирования его государством. В этой области приходится ограничиваться лишь догадками и предположениями. Отечественный исследователь критской культуры Ю. В. Андреев обращает внимание на отсутствие среди найденных образцов изобразительного искусства изображений царей. Он пишет: «Конечно, трудно смириться с мыслью, что цари Крита были настолько слабы и ничтожны, что даже их придворные художники совершенно ими не интересовались и не пожелали запечатлеть для

потомства их облик. К тому же, сам факт отсутствия их изображений в минойском искусстве может быть истолкован и в прямо противоположном смысле, если предположить, что особа царя почиталась настолько священной, что простые смертные были лишены возможности ее лицезрения даже и в виде дублирующих ее картин или статуй. Эта последняя догадка позволяет понять, почему фигура царя не находит места в произведениях фресковой живописи, украшавших дворцовые залы или парадные покои домов богатых горожан и открытых для публичного обозрения. Она, однако, не исключает возможности появления такого рода фигур в сценах, представленных на вещах, предназначавшихся для сугубо интимного использования либо самим царем, либо лицами из его ближайшего окружения, например, на печатях и сделанных с них слепках или на некоторых образцах культовой утвари»¹⁷¹. Итак, перед нами лишь один надежный факт: изображений царей нет. Но предположение о возможности существования запрета на такие изображения интересно. Запрет изображать что-либо или кого-либо – это уже элемент регулирования социальными институтами художественного творчества. Но на сегодняшний день нам неизвестно, какие именно институты в древнейшем Крите могли наложить этот запрет, если он существовал. Вариантов всего два: запрет мог быть или государственным, или религиозным. Вдобавок, в зависимости от формы взаимодействия на Крите государственной и духовной власти, возможен и симбиоз. Ведь применительно к цивилизации древних евреев известны примеры того, как религиозные запреты в области изобразительного искусства со временем приняли характер правовых запретов.

¹⁷¹ Андреев Ю. В. Мотив интронизации в искусстве минойского Крита: <http://ancientrome.ru/publik/art/andreev/andreev01.htm>.

Микенская культура

Областью догадок ограничивается и наша информация о состоянии дел в Микенской культуре. Так известный польский историк культуры К. Куманецкий считает, что «представляются вполне правдоподобными выступления при дворах великих микенских владык певцов-аздов, прославлявших военные походы, даже если расшифрованные глиняные таблички ничего об этом не сообщают»¹⁷². Однако на основании имеющегося на сегодня материала ни подтвердить эту догадку, ни опровергнуть ее невозможно.

Гомеровская Греция

Несколько лучше обстоит дело с Гомеровской Грецией. В эпосе Гомера фигурируют придворные певцы. Причем речь идет о совершенно конкретных личностях. Это Демодок (придворный певец Алкиноя) и Фемий (придворный певец Одиссея).

Лосев обращал внимание на то, с каким трепетом и уважением персонажи встречают появление Демодока: «Певцу сначала предлагают лучшие блюда. Одиссей говорит глашатаю Понтону о высокой чести быть певцом». А Алкиной говорит: «Честь певцам и почет воздавать обязаны люди»¹⁷³. Подробности можно почерпнуть из Песни восьмой «Одиссеи»¹⁷⁴.

Сведения, донесенные до нас Гомером, дают возможность предположить, что в описываемый им период эллинской истории профессиональное поэтико-

¹⁷² Куманецкий К. История культуры Древней Греции и Рима. М., 1990. С. 27.

¹⁷³ Лосев А. Ф. История античной эстетики. Ранняя классика. М., 2000. С. 243.

¹⁷⁴ Гомер. Илиада. Одиссея. М., 1967. С. 500–513.

музыкальное исполнительство не считалось зазорным. А то уважение, которые окружающие (включая царей!) оказывают придворным певцам, наводит на мысль о том, что они были свободными гражданами. Однако в чем именно заключался статус придворного певца, каковы были его обязанности и на каких условиях он получал вознаграждение за свое творчество, на основе гомеровского текста судить абсолютно невозможно. Но беда в том, что помимо этого текста, другими источниками мы не обладаем.

Архаическая Спарта

Все без исключения древние источники подчеркивают тот факт, что искусство играло исключительную роль в становлении и деятельности спартанского государства. Прежде всего, значима закрепленная в традиции история приглашения в Спарту поэта Тиртея для прекращения в ней гражданских волнений. В этой истории, безусловно, присутствует легендарная составляющая, но, как известно, легенды не возникают на пустом месте. Мы далеки от мысли о том, что призвание поэта было единственной мерой для прекращения внутривнутриполитических распрей. Тем более наивно было бы полагать, что Тиртей одним только своим искусством установил в Лакедемонии мир и гармонию. Но с самим фактом его приглашения, видимо, спорить трудно. Слишком многие источники на этот факт указывают. Видимо, спартанцы осознали, что для установления мира на их земле необходимо единомыслие относительно некоторой системы общественных идеалов. А такое единомыслие легче всего обеспечить, если объединяющая народ идеология найдет художественную форму своего воплощения.

То есть Тиртей, конечно, не создатель спартанской идеологии. Но ему удалось в доступной и приятной для восприятия форме довести эту идеологию до сердец спартанцев. Плодом трудов Тиртея была поэма «Эвномия» («Благозаконие»), которая стала неотъемлемым элементом спартанской культуры. Вряд ли был спартанец, не знавший наизусть ее стихов. Сам Тиртей, видимо, оценил тот факт, что его, поэта, призвали принять участие в процессе национального примирения. Интуитивное понимание спартанцами политического значения искусства позволило ему благословить на последующие века союз искусства и спартанского государства. Как просто было бы ему связать конституцию воинственного и мужественного народа с авторитетом бога войны Ареса! Но Тиртей мудро связал ее с авторитетом покровителя искусств Аполлона. В этой связи чрезвычайно любопытен один из самых важных в политическом смысле фрагментов «Эвномии»:

Так нам из пышного храма изрек
Аполлон-дальновержец,
Златоволосый наш бог, с луком серебряным царь:
«Пусть верховодят в совете цари богочтимые, коим
Спарты всерадостный град на попечение дан,
Вкупе же с ними и старцы людские, а люди народа,
Договор праведный чтя, пусть в одномыслии с ним
Только благое вещают и правое делают дело,
Умыслов злых не тая против отчизны своей, —
И не покинет народа тогда ни победа, ни сила!»
Так свою волю явил городу нашему Феб¹⁷⁵.

¹⁷⁵ Тиртей. Фрагменты: <http://ancientrome.ru/antlitr/tirteios/tirt.htm#001>.

Покровителю искусств Аполлону Тиртей, таким образом, предписывает создание самой формы спартанского государственного устройства, во главе которого стояли цари и совет старейшин.

Этот сплав художественного и политического начал в творчестве Тиртея не ускользнул от внимания отечественного исследователя А. В. Зайкова: «Тиртей провозглашает божественность спартанской конституции, прославляет доблесть предков и указывает на истинного – не внутреннего, а внешнего – врага, в качестве которого выступают мессенцы. Здесь мы находим первую в греческой литературе попытку понять хорошо устроенное государство как гармоничную систему, все части которой уравнивают одна другую. Существует близкая аналогия между «Эвномией» Тиртея и поэмой с тем же названием Солона, афинского поэта и законодателя начала VI в. до н. э. Как Тиртей, так и Солон имели своей целью положить конец внутренней усобице и консолидировать свою гражданскую общину. Оба пользовались похожими методами, а именно: они активно проводили идею о внешнем враге и побуждали граждан к агрессии против него; они сочиняли талантливые стихи и клали их в основу гражданского воспитания; они проводили идею о пропорциональной и непоколебимой социальной системе, поддерживаемой богами»¹⁷⁶. Воспитанные на поэзии Тиртея, спартанцы впоследствии всегда прибегали к искусству, как к средству гражданского воспитания и поддержания военной доблести.

Чрезвычайно интересно то, что античная традиция приписывает заслугу прекращения в Спарте гражданских распрей не только поэту Тиртею, но и музыканту

¹⁷⁶ Зайков А. В. Музыканты в ранней Спарте: создание жанров и противодействие внутренней распри: <http://ancientrome.ru/publik/art/zaikov/zaikov01.htm>.

Терпандру, который, согласно преданию, тоже был приглашен в Лакедемон для примирения народа. Античность также приписывала Терпандру создание музыкального жанра «нома», который большинство греческих ученых связывали с традицией пения законов для их лучшего запоминания.

История приглашения в Спарту Терпандра, как и подлинная сущность изобретенного им жанра, представляется довольно туманной. Малочисленность исторических (в строгом смысле слова) сведений дает возможность трактовать происходившее по-разному. Мы склонны согласиться с той трактовкой событий, которую предложил А. В. Зайков: «Возможно, что спартанцы, страдая от внутренней усобицы, пригласили знаменитого музыканта для организации религиозного праздника, который должен был консолидировать спартанскую общину. Чтобы успешно это осуществить, Терпандр, несомненно, должен был бы получить некоторые важные распорядительные полномочия. Здесь необходимо вспомнить, что тот жанр, который разработал Терпандр, назывался «номы». Как было уже упомянуто, позднее это слово в греческом языке означало главным образом «законы»... Плутарх заявляет, что делом Терпандра было так называемое «первое установление (*katastasis*) музыкального обихода в Спарте» (*Plut. De mus.* 9 p. 1134 b). Слово «*katastasis*» здесь означает, несомненно, «установление» как «закрепленный порядок». Терпандр, по всей видимости, разработал канон для музыкального инструмента – лиры, канон для жанра номов и канон для музыкального состязания и праздника в честь Аполлона Карнейского»¹⁷⁷. В связи с вышесказанным Зайков считает поздним напластованием версию о том, что Терпандр усмирил спартанские распри исключительно с помощью звуков лиры. По его

¹⁷⁷ Зайков А. В. Музыканты в ранней Спарте...

версии, которую можно считать приемлемой, Терпандр, приглашенный иностранец, осуществил функцию политического посредничества, вполне традиционную для эллинского мира. Эта, очевидно, менее романтическая версия, тем не менее, не означает принижения роли Терпандра, и тем более политической роли деятелей искусства в ранней античности. Если мы берем эту версию на веру, то нам следует обратить внимание на сам факт приглашения в консервативнейшую Спарту для важнейшего политического посредничества именно знаменитого музыканта. Такая же форма политического посредничества приписывается Зайковым, и не без основания, авлетисту Фалету, который тоже приглашался в Спарту¹⁷⁸. Его деятельность была тем более значимой, что именно он ввел в употребление в Спарте столь любимый впоследствии спартамцами авлос («флейту»).

Свой взгляд на смысл политической деятельности Терпандра в Спарте предложил и Е. В. Герцман: «Как утверждает традиция, Терпандр создал «первое установление музыки в Спарте»... Понимание этого сообщения сопряжено с определенными трудностями. Ведь невозможно думать, что до появления Терпандра в Лаконии там вообще не было музыки. Значит, речь идет о чем-то другом. Скорее всего, здесь нужно видеть первый зафиксированный случай, когда государство открыто поставило музыку себе на службу ради достижения определенных политических целей, а музыка стала выполнять задачи, установленные для нее государством»¹⁷⁹.

Анализ сведений о деятельности Терпандра и Тиртея привел А. В. Зайкова к формулированию поло-

¹⁷⁸ Зайков А. В. Музыканты в ранней Спарте...

¹⁷⁹ Герцман Е. В. Музыка Древней Греции и Рима. СПб., 1995. С. 210–211.

жения, с которым мы склонны полностью согласиться. Он пишет: «Все сказанное приводит нас к выводу о том, что в архаическую эпоху в Спарте существовал некий местный экстраординарный механизм преодоления гражданской смуты. Эту функцию исполняли талантливые музыканты, приглашаемые из других городов. Как правило, спартанцы ставили перед ними задачу организации определенного религиозного праздника, в программе которого обязательно присутствовало мусическое состязание... Их роль в жизни общины приобретала значение политической власти. Они действовали как советники народа и арбитры. Осмелюсь выдвинуть предположение, что официальным титулом такой экстраординарной политической фигуры было слово *harmostes/harmoster*»¹⁸⁰. Особенно важным нам здесь представляется мысль о том, что роль приглашенных деятелей искусства «приобретала значение политической власти». Это обстоятельство позволяет нам не только трактовать искусство как одну из регулятивных систем древних обществ, но и рассуждать о том, что оно позволяло в некоторых случаях, при особом стечении обстоятельств осуществлять своим деятелям специфические формы осуществления политической власти. Немного забегаая вперед, скажем также и о том, что в деятельности ряда правителей (вроде Писистрата и Нерона) искусство становилось одним из методов осуществления политической власти.

Вообще, создается впечатление, что музыка и поэзия играли у спартанцев исключительную роль, может быть – даже большую, чем во всех прочих греческих полисах. Множество свидетельств об этом можно найти у Плутарха. Он, к примеру, свидетельствует: «Весьма серьезно спартанцы относились к музыке и

¹⁸⁰ Зайков А. В. Музыканты в ранней Спарте...

пению. По их мнению, эти искусства были предназначены ободрять дух и разум человека, помогать ему в его действиях. Язык спартанских песен был прост и выразителен. В них не содержалось ничего, кроме похвал людям, благородно прожившим свою жизнь, погибшим за Спарту и почитаемым как блаженные, а также осуждения тех, кто бежал с поля боя, о которых говорилось, что они провели горестную и жалкую жизнь. В песнях восхваляли доблести, свойственные каждому возрасту»¹⁸¹.

В другой работе Плутарх приводит не менее интересные сведения: «На хоровое пение обращалось столько же внимания, как и на точность и ясность речи. В самих спартанских песнях было что-то воспламенявшее мужество, возбуждавшее порыв к действию и призывавшее на подвиги. Слова их были просты, безыскусственны, но содержание серьезно и поучительно. То были большею частью хвалебные песни, прославлявшие павших за Спарту, или порицавшие трусов, которые живут теперь «жалкими, несчастными». Некоторые из них призывали к смелым деяниям, другие хвалились прошлыми – смотря по возрасту детей... В праздник были три хора разных возрастов»¹⁸². На первый взгляд, эти сведения относятся исключительно к сфере искусствоведения. Но мы не решились бы приводить их в рамках нашего исследования, если бы в них не присутствовала одна важная деталь. Это упоминание о «трех хорах разных возрастов». Эта деталь вызывает настолько однозначные ассоциации с теорией «трех хороводов», изложенной в «Законах»

¹⁸¹ Плутарх. Древние обычаи спартанцев: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/History/Plutarh/dr_ob.php.

¹⁸² Плутарх. Ликург и Нума: <http://lib.ru/POEEAST/PLUTARH/likurg.txt>.

Платона, что мимо нее невозможно пройти. Не исключено, что именно реальные спартанские установления легли в основу платоновских рассуждений о правильной организации хороводов в государстве!

Спартанцы придавали большое значение не только героическим песням, но инструментальной музыке. Не во всех античных полисах с уважением относились к флейте. Но у спартанцев она была самым любимым, самым важным и незаменимым инструментом. Флейтисты были непременными участниками военных походов. Указания на это мы находим в античной литературе во множестве. Особенное внимание этому факту уделил Плутарх. Он писал: «Вообще, если заняться внимательней спартанскими песнями, из которых некоторые сохранились еще до сих пор, затем вспомнить, что спартанцы шли на неприятеля под звуки флейт, мерным шагом, нельзя не согласиться с Терпандром и Пиндаром, которые видят тесную связь между храбростью спартанцев и музыкой в их войсках... Точно так же перед сражением царь приносил жертву музам, для того, вероятно, чтобы воины вспомнили, чему их учили, и о том, какой приговор ждет их со стороны составителей песен, чтобы они ни на минуту не забывали об этом, встретясь лицом к лицу с опасностью, и показали в битве подвиги, достойные прославления»¹⁸³.

Нам кажется, что в этом фрагменте интересно описание поведения царя. Видимо, мудрость Тиртея, связавшего в своей «Эвномии» происхождение спартанской конституции с авторитетом Аполлона, сыграла свою роль в дальнейшей истории народа. Обратим внимание на то, что перед походом жертвы приносятся не богу войны, а музам. А также на то, что солдат меньше заботит наказание властей, чем «приговор исполните-

¹⁸³ Плутарх. Ликург и Нума...

лей песен». Перед нами яркое свидетельство социально-регулятивной роли искусства в древних обществах. Это удивительный образец «художественной санкции»: граждане знают, что неблагоприятный поступок может быть увековечен, как и связанный с ним позор, в песне, что заставляет их действовать должным образом.

Но главное, что этим система санкций, связанных с музыкальным искусством, у спартанцев не ограничивалась. Описывая то, каким унижениям у спартанцев подвергались илоты, Плутарх говорит: «Им приказывали петь неприличные песни и исполнять непристойные, безнравственные танцы, запрещая в то же время приличные»¹⁸⁴. Этот пример если не уникален в античной практике, то все же репрезентативен. Он показывает нам, что в древних обществах искусство могло использоваться не только для возвышения нравственного облика полноправных граждан, но и для морального унижения эксплуатируемых слоев общества.

Впрочем, в ряде случаев такого рода «художественное унижение» могло применяться и в отношении самих граждан. По свидетельству все того же Плутарха, в Спарте, «если кто-нибудь провинился и был обличен, то должен был обойти кругом алтарь, находившийся в городе, и петь при этом песню, сочиненную ему в укор, то есть сам себя подвергнуть поруганию»¹⁸⁵. Это иллюстрирует особенное отношение к искусству в древнем обществе. Очевидно, что гораздо легче просто обязать преступника, к примеру, выкрикивать о себе порочащие сведения. Но здесь процесс значительно усложняется: специально складывается песня (а значит, кому-то, способному к сложению песен, официально дается такое поручение, которое, он видимо,

¹⁸⁴ Плутарх. Ликург и Нума...

¹⁸⁵ Плутарх. Древние обычаи спартанцев: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/History/Plutarh/dr_ob.php.

обязан выполнить, ибо иначе он воспрепятствует правосудию!), и песня должна петься преступником в священном месте.

Интереснейшие сведения Плутарх приводит в другом месте: «Темы их маршевых песен побуждали к мужеству, неустрашимости и презрению к смерти. Их пели хором под звук флейты во время наступления на врага. Ликург связывал музыку с военными упражнениями, чтобы воинственные сердца спартанцев, возбужденные общей благозвучной мелодией, бились бы в единый лад. Поэтому перед сражениями первую жертву царь приносил Музам, моля, чтобы сражающиеся совершили подвиги, достойные доброй славы»¹⁸⁶. В этой цитате нам показалось любопытным упоминание Ликурга. Не исключено, что сведения о том, что он «связывал музыку с военными упражнениями», содержат в себе намек на то, что использование музыки в военных целях было результатом законодательной инициативы великого реформатора.

Справедливости ради, надо признать, что не все античные авторы полагали, что использование спартанцами флейты в военных походах основывалось на их убеждении в способности этого инструмента пробуждать мужество и хорошо действовать на нравы. Фукидид, во всяком случае, предлагал вполне утилитарное объяснение этой традиции. В одном из многочисленных в его «Истории» описаний сражений мы встретились с таким эпизодом: «Затем началась схватка. Аргосцы и союзники стремительным натиском атаковали противника. Лакедемоняне, напротив, двигались медленно под звуки воинственной мелодии, исполняемой множеством флейтистов, стоявших в их рядах. Это заведено у них не по религиозному обычаю, а для того, чтобы в такт музыке маршировать в ногу и

¹⁸⁶ Плутарх. Древние обычаи спартанцев...

чтобы не ломался боевой строй (как обычно случается при наступлении больших армий)»¹⁸⁷.

В связи с увлечением спартанцев хоровым пением и игрой на флейте нельзя не упомянуть о том, что обучение этим искусствам, по всей видимости, носило в их среде массовый и государственно организованный характер. Атений приводит описание праздника Гиацинта в Спарте. Упоминание о множестве детей, играющих на кифарах и флейтах¹⁸⁸, пожалуй, подтверждает это предположение. В противном случае, нам никак невозможно объяснить сам факт успешного проведения такого рода мероприятий. Как трудно объяснить и практику организованных хороводов. Тем более что тот же Атений, со ссылкой на Хамолеона Гераклеяского, прямо говорит о том, что все спартанцы и фиванцы обучались игре на флейте¹⁸⁹.

По всей видимости, одним только обучением флейтовой игре законодательные положения древних спартанцев не ограничивались. Вновь обратимся к пересказу более ранних источников Атением, который пишет: «Если верить Филохору, когда спартанцы под руководством Тиртея завоевали господство над мессенцами, они установили в качестве закона, что каждый раз, когда они будут ужинать, или когда будут петь пеаны в своих военных походах, они, помимо прочего, будут петь одни за другими стихи этого поэта, а генерал будет награждать мясом тех, кто поет лучше всех»¹⁹⁰. Он же говорит о том, что спартанцы были обязаны учиться пиррическому танцу с пятилетнего возраста.

¹⁸⁷ Фукидид. История: lingvo.net/library_view_33764_1.html.

¹⁸⁸ *Athenee*. Le banquet des savants: <http://remacle.org/bloodwolf/erudits/athenee/index.htm>.

¹⁸⁹ Там же.

¹⁹⁰ Там же.

Такое законоположение трудно оценить однозначно. С одной стороны, хорошо, если для воспитания боевого духа солдат используется не только муштра, но и пение стихов хорошего поэта. Но, с другой стороны, «не требуется большой проницательности, чтобы представить себе художественный уровень искусства, когда арбитром выступает армейский командир, а призом служит мясо. Другое искусство и не могло культивироваться в тоталитарной Спарте»¹⁹¹.

А. В. Зайков не сомневается в том, что введение и трех хороводов, и музыкальных состязаний за мясо было результатом деятельности Тиртея. По его мнению, «политическая и социальная направленность этих хоров очевидна – консолидировать общину в некоем строгом единстве и согласии, подобном тому, которое необходимо в хоре»¹⁹².

Деятельность греческих тиранов в области искусства

Один из наиболее устойчивых мифов в научной и околонучной среде связывает расцвет античного искусства с демократической системой правления. Однако непредвзятый анализ источников приводит к однозначному выводу о том, что культурные достижения полисной демократии – результат инерционного движения после мощного толчка, который культурная среда получила в условиях тиранического правления. Именно греческие тираны создавали благоприятные условия для развития свободных искусств. Им же при-

¹⁹¹ Герцман Е. В. Музыка Древней Греции и Рима. СПб., 1995. С. 223.

¹⁹² Зайков А. В. Музыканты в ранней Спарте: создание жанров и противодействие внутренней распре: <http://ancientrome.ru/publik/art/zaikov/zaikov01.htm>.

надлежала честь заложить основы системы государственного регулирования творческой среды. Первые более-менее надежные сведения, касающиеся регулирования государством искусства, связаны именно с именами греческих тиранов.

Так, в Сикионе в VII в. тиран **Клисфен** одобрил хоровые песни в честь Диониса и запретил рецитацию поэм Гомера¹⁹³. Это чуть ли не исторически первый факт установления в античной цивилизации рекомендаций и запретов в области искусства. Причины такого решения Клисфена разъяснил в любопытнейшем исследовании немецкий ученый Г. Берве. По его мнению, Клисфен «запретил в своем городе состязания рапсодов, потому что в декларируемых ими гомеровских эпосах превозносились Аргос и аргивяне»¹⁹⁴, с которыми он вел войну. То есть в основе этого решения лежали не эстетические и не идеологические, а исключительно внешнеполитические соображения.

Основы политического устройства, сделавшие, в конечном счете, возможным последующее установление демократии в Афинах, заложил, как известно, **Солон**. Однако сам он и по объему своих полномочий, и по методам правления был типичным образцом просвещенного тирана. Искусство играло важную роль и в его собственной жизни, и в тех преобразованиях, которые он осуществил в Афинах. Прежде всего, нельзя игнорировать тот факт, что, по большому счету, архонтом Солон стал именно благодаря тому авторитету, который принесли ему его элегии. Заняв высший государственный пост, он всегда высоко ценил воспитательную роль поэзии. Как известно, Солон использовал поэтические формы для разъяснения

¹⁹³ *Куманецкий К.* История культуры Древней Греции и Рима. М., 1990. С. 53.

¹⁹⁴ *Берве Г.* Тираны Греции. Ростов н/Д, 1997. С. 40.

своей политической программы. Дошедшие до нас фрагменты его поэтических творений не оставляют в этом ни малейшего сомнения. Как несомненно и то, что, несмотря на свои высокие художественные достоинства, и даже на этапную роль, как отправной точки аттической литературы, «стихотворения Солона являются по преимуществу политическими речами»¹⁹⁵.

Анализ законодательных новелл, предложенных Солоном, как правило, ограничивается их социальной, политической и экономической составляющими. При этом игнорируются преобразования Солона в сфере искусства. Между тем знаменитая практика публичного чтения гомеровских поэм, возможно, именно ему обязана своим происхождением. Согласно Лаэртию, «песни Гомера он предписал читать перед народом по порядку: где остановится один чтец, там начинать другому; и этим Солон больше прояснил Гомера, чем Писистрат»¹⁹⁶. Это нововведение Солона является прекрасной иллюстрацией того, какое значение он придавал поэтическому искусству, применительно к государственной жизни.

Сфера искусства была близкой и знаменитому тирану **Поликрату** Самосскому. «Он привлекал к своему двору не только прекрасных женщин и красивых мальчиков, но и людей искусства разного рода и одаривал их по-царски... Он одаривал прославленных поэтов, находящихся при его дворе, Анекреона из соседнего Теоса и Ивика из отдаленного Регия... «Двор муз» Писистратиды Гиппарха был подражанием двору самосского тирана, который впервые начал собирать вокруг себя поэтов, астрологов, врачей, художников,

¹⁹⁵ Радциг С. И. История древнегреческой литературы. М., 1982. С. 120–121.

¹⁹⁶ Диоген Лаэртский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. М., 1979. С. 80.

причем не только из тщеславия или честолюбия, но и потому, что любил их общество и был восприимчив к искусству. Вероятно, он одновременно с Писистратом начал собирать библиотеку, в которой сберегались поэтические творения прошлого и настоящего»¹⁹⁷. Получается, что именно Поликрат был создателем системы государственного меценатства, которая свой классический облик приобретет в Риме в эпоху принцепса Августа. Он же представляется первым западным руководителем государства, проявившим заботу о сохранении литературного наследия и заложившим основы библиотечного дела.

В том же направлении действовал известный тиран города Сиракузы. **Гиерон**. При его дворе получали поддержку Пиндар, Эсхил и Ксенофан. «Нет сомнения, что Гиерон видел в поэтах нечто большее, чем просто необходимых его славе герольдов... У него была потребность в людях искусства... Могучий и щедрый властитель искал контактов с различными людьми художественного и духовного склада»¹⁹⁸. Иными словами, он также поддерживал систему государственного меценатства в отношении искусства.

Афинский тиран **Писистрат** редко заслуживает одобрительных оценок историков. Личность эта была в действительности не вполне симпатичной и, уж во всяком случае, неоднозначной. Но, оценивая историческое значение Писистрата, мы не должны забывать о той в целом положительной и, конечно, заметной роли, которую он играл в истории древнегреческого искусства. Начать нужно с того, что именно он, как представляется, организовал первую официальную запись гомеровских поэм. Заслуживающими доверия представляются сведения, приводимые Клавдием Эли-

¹⁹⁷ Берве Г. Тираны Греции. Ростов н/Д, 1997. С. 142–143.

¹⁹⁸ Там же. С. 192.

аном: «Древние первоначально исполняли гомеровские поэмы отдельными песнями. Песни назывались: «Битва у кораблей», «Долоней», «Подвиги Агамемнона», «Каталог кораблей», «Патроклея», «Выкуп», «Игры в честь Патрокла», «Нарушение клятвы»; это вместо «Илиады». Вместо второй поэмы – «События в Пилосе», «События в Лакедемоне», «Пещера Калипсо», «Постройка плота», «Встреча с Алкиноем», «Киклопы», «Заклинание умерших», «Приключения у Кирки», «Омовение», «Расправа с женихами», «События в деревне», «События в доме Лаэрта»; в позднейшие времена лакедемонянин Ликург первый привез в Элладу все песни Гомера; он вывез их из Ионии, когда был там. Потом Писистрат соединил песни между собой и создал «Илиаду» и «Одиссею»¹⁹⁹. Именно тирану Писистрату мы, возможно, обязаны тем, что сегодня имеем возможность наслаждаться чтением Гомера.

Эта заслуга Писистрата так высоко ценилась последующими поколениями, что историки даже склонны были сомневаться, является ли публичное чтение поэм Гомера установлением Солона, а не писистратидов. Тот же Элиан заявляет совершенно безапелляционно: «Гиппарх, старший сын Писистрата, был мудрейшим из афинян. Он впервые познакомил свой родной город с поэмами Гомера и велел рапсодам исполнять их во время Панафиней»²⁰⁰. Результат такой популяризации был, видимо, впечатляющим. Ведь, согласно Элиану, «не только жители Индии переложили поэмы Гомера на свой язык и поют их, но, если верить рассказам историков, и персидские цари»²⁰¹. Тут мы, конечно, имеем дело с откровенным преувеличением, но в ос-

¹⁹⁹ Элиан Клавдий. Пестрые рассказы: <http://www.rus-lib.com/book/218405>.

²⁰⁰ Там же.

²⁰¹ Там же.

нове этого преувеличения лежит то огромное впечатление, которое установления Писистрата оказали на современников и потомков. Да и, независимо от того, кто в действительности положил начало популяризации Гомера, этот государственный акт был одним из самых выдающихся в истории государственного регулирования искусства в Древней Греции. Ликург в речи против Леократа вспоминает его с явным одобрением: «Ваши отцы считали его (Гомера) столь выдающимся поэтом, что издали закон, по которому каждые пять лет на Панафинейх из всех остальных поэтов надлежит исполнять только его песни, показывая всем эллинам, что они оказывают предпочтение прекраснейшим из творений»²⁰². Вдобавок, если верить тому же Ликургу, речь шла не просто об указании тирана, а о принятии специального закона по этому поводу.

Покровительство в отношении деятелей искусства было еще одной областью политической деятельности, в которой проявил себя Писистрат. Он «окружал себя восточной роскошью, покровительствовал наукам и искусствам, которые должны были прославить его правление... И Писистрат, и его сын Гиппарх оказывали покровительство поэтам и музыкантам... В Афины стекались поэты из отдаленных мест... Тогда же родилась и греческая трагедия: считалось, что поэт Феспид Афинский впервые вывел перед публикой актера, который вступил в диалог с хором. Афины стали центром притяжения и для художников, скульпторов, архитекторов, приезжавших с Хиоса, Пароса, Наксоса и Эгины, чтобы прославить своими творениями эпоху тирана Писистрата и его сыновей»²⁰³.

²⁰² Цит. по: Античная демократия в свидетельствах современников. М., 1996. С. 228.

²⁰³ Куманецкий К. История культуры Древней Греции и Рима. М., 1990. С. 55–56.

Человек, влюбленный в искусство и много сделавший для его государственной поддержки, Писистат и в политике не чуждался откровенного эстетизма и театральности. Сведения об этом можно почерпнуть в работе российского исследователя В. Р. Гуцина. «Театральное действо было для тирана способом манипуляции общественным сознанием, по крайней мере, сознанием афинского демоса. Впервые Писистрат прибегает к указанному способу в целях оказания давления на народное собрание, с тем, чтобы оно выделило ему телохранителей и, тем самым, наделило полномочиями выборного тирана. В дальнейшем внешние эффекты были средством увеличения популярности и способом расположения в свою пользу возможно большего числа граждан»²⁰⁴. В каком-то смысле Писистрат – один из первых авторитарных лидеров в истории человечества, осознавших утилитарное значение политического эстетизма. И в этом аспекте он, несомненно, является предтечей Нерона.

Последнее утверждение справедливо и в отношении сиракузского тирана **Дионисия Старшего**. Его обычно вспоминают в связи с Платоном, ведь именно к нему Платон ездил с целью добиться воплощения на практике проекта государственного устройства, изложенного им в диалоге «Государство». Гораздо реже упоминают о том, что «Дионисий сочинял трагедии, возможно также и комедии. До нас дошло немного стихов и названия четырех драм... О художественных достоинствах трагедий и не известных нам поэм, которые читались на празднествах в Олимпии лучшими рапсодами, мы можем судить тем меньше, что порицания и насмешки античных авторов при присуждении афинянами первой премии за драму «Смерть Гектора»

²⁰⁴ Гуцин В. Р. Политический театр Писистрата: <http://ancientrome.ru/publik/article.htm?a=1266567782>.

еще требуют объективной оценки. Дионисий, подобно всем царственным дилетантам, особенно гордился своими поэтическими достижениями»²⁰⁵. Приведенное мнение Г. Барве о том, что Дионисий, возможно, творил в жанре комедии, впрочем, не находит своего подтверждения в античных источниках. Во всяком случае, Клавдий Элиан говорит совершенно определенно: «Сицилийский тиран Дионисий высоко ценил искусство трагических поэтов и сам сочинял трагедии; к комедии он относился отрицательно, потому что не понимал толку в смехе»²⁰⁶. Эта сторона личности Дионисия особенно интересна тем, что, возможно, именно она предопределила надежды, которые с ним связывал Платон. Нам кажется естественным, что Платон, придававший, как мы видели, исключительное значение эстетическому аспекту политического бытия, остановил свой выбор именно на тиране-драматурге.

Любопытно, что сын тирана, Дионисий младший, «как и его отец, занимался литературой. Он сочинял пеаны, издал сочинение о произведениях Эпихарма и излагал основы платоновской философии так, как он их понимал»²⁰⁷.

Получается, что расцвет искусства начинается в Древней Греции именно в эпоху тиранов. Демократы только развивают то, что было заложено их авторитарными предшественниками. И уже после заката тирании деятели искусства воздали ей должное. Не зря Платон упрекал драматических поэтов в том, что они хвалят тиранию. Не зря демократический культ тираноубийц станет предметом насмешек со стороны деятелей искусства. И насмешки эти были для демократической

²⁰⁵ Барве Г. Тираны Греции. Ростов н/Д, 1997. С. 317.

²⁰⁶ Элиан Клавдий. Пестрые рассказы: <http://www.rus-lib.com/book/218405>.

²⁰⁷ Барве Г. Указ соч. С. 329–330.

элиты настолько болезненными, что с ними пришлось бороться, осуществляя грубое государственное вмешательство в сферу театрального искусства. В V в. в Афинах официально «был принят указ о запрещении высмеивания знаменитых тираноубийц, над культом которых издевались комедиографы»²⁰⁸.

Указ, видимо, оказался действенным. Насмешки прекратились, и культ тираноубийц установился на столетия. Через четыре века после принятия упомянутого указа Цицерон сделал наблюдение: «Греки воздают убийцам тиранов божеские почести. Чему только не был я свидетелем в Афинах и в других городах Греции! Какие религиозные обряды установлены в честь таких мужей, какие песнопения, какие хвалебные песни! Память мужей этих, можно сказать, объявляется священной на вечные времена; им поклоняются как бессмертным»²⁰⁹. Из свидетельства Цицерона можно также сделать вывод, что одним запретом насмешек дело не ограничилось. Видимо, установление хвалебных песнопений также не обошлось без решительного государственного вмешательства демократического правительства в сферу поэтического искусства.

Перикл

Конечно, было бы несправедливо вовсе отрицать роль афинских демократов в развитии древнегреческого искусства и в его государственном регулировании. Мы не пытаемся отобрать у них лавры. Идея состоит только в том, что они не создатели особой среды для развития художественного творчества, а лишь продолжатели того, что было начато их предшественни-

²⁰⁸ Берве Г. Указ соч.

²⁰⁹ Цицерон. Речь в защиту Тита Анния Милона: <http://ancientrome.ru/antlittr/cicero/oratio/milo-f.htm>.

ками. Естественно, демократам принадлежит заслуга принятия важных государственных решений в этой области. Так, «Плутарх ... приписывает знаменитому афинскому государственному деятелю Периклу (495–429 гг. до н. э.) решающую роль в установлении такого порядка, при котором музыкальные состязания в Панафинях происходили регулярно, а не эпизодически, как это было до него. По сведениям Плутарха, именно Перикл добился специального декрета о музыкальных конкурсах. А когда сам Перикл был выбран судьей, то он якобы установил правила для конкурирующих кифародов, авлетов и кифаристов»²¹⁰.

Хотя, строго говоря, Плутарх приводит соответствующие сведения не столько для того, чтобы похвалить Перикла, сколько для того, чтобы подчеркнуть произвольность и авторитарность его решения. Первоисточник гласит: «Во имя своего честолюбия Перикл тогда впервые добился народного постановления, чтобы на Панафинях происходило музыкальное состязание; выбранный судьей состязания, он сам установил правила, которыми участники состязания должны руководиться при игре на флейте, пении и игре на кифаре. Тогда, как и впоследствии, в Одеоне устраивались музыкальные состязания»²¹¹.

Александр Македонский

Приводя примеры того, как крупные политические лидеры античной Греции действовали в области поддержки и регулирования искусства, невозможно пройти мимо фигуры Александра Великого. Тем

²¹⁰ Герцман Е. В. Музыка Древней Греции и Рима. СПб., 1995. С. 159.

²¹¹ Плутарх. Перикл: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/History/Plutar/05.php.

более что в обыденном восприятии его деятельность связана с успехами на военном поприще и в деле государственного строительства. Но труды Александра имели отношение и к сфере искусства. Завоеывая новые земли, он приносил туда греческое влияние и, наоборот, создавал условия для некоторого влияния иноземной культуры на греческую цивилизацию. Именно с походов Александра начинается та культурная революция, которая, положив конец эпохе эллинизма, означала наступление эпохи эллинизма. Крупнейший античный исследователь деятельности Александра Плутарх утверждал, что «Александр просветил Азию, читая Гомера, а сыновья персов и сузиан распевали трагедии Еврипида и Софокла»²¹².

В изображении Плутарха, автора, для которого вопросы искусства были всегда актуальными и близкими, Александр предстает как государственный лидер, который понимал значение искусства и его деятелей и с уважением относился к последним. Плутарх приводит следующие любопытные сведения: «Современниками Александра были трагические актеры Фессал и Афинодор с товарищами, состязавшиеся между собой. Хорегами были кипрские цари, а судьями наиболее выдающиеся из стратегов. Когда победа была присуждена Афинодору, Александр сказал: «Я предпочел бы потерять часть царства, чем видеть Фессала побежденным». Однако он не искал встречи с судьями и не возражал против вынесенного ими решения, считая, что должен быть выше всего остального, но подчиняться справедливости. Комическими актерами были скарфиец Ликон с товарищами. Когда Ликон вставил в одну комедию просительный стих, Александр, рассмеявшись, подарил ему десять талантов. Среди

²¹² Плутарх. О судьбе и доблести Александра: <http://ancientrome.ru/antlittr/plutarch/moralia/alexander1-f.htm>.

кифаредов был Аристоник, который, придя на помощь своим в битве, пал, доблестно сражаясь. Александр приказал воздвигнуть ему медную статую в Дельфах, изобразив его с кифарой и с копьем: этим он воздал почесть не только музыканту, но и музыке как искусству, вселяющему воинскую доблесть и воодушевляющему тех, кто в нем должным образом воспитан. Сам Александр однажды, слушая военный напев в исполнении флейтиста Антигенида, так воспламенился духом под впечатлением музыки, что, схватив лежавшее рядом оружие, явил пример того, о чем поют спартанцы:

Звон кифары благозвучной множит силы
у бойцов»²¹³.

При знакомстве с этими свидетельствами обращает на себя внимание тот факт, что Александр оказывает деятелям искусства явное покровительство. Он придает состязаниям актеров такое значение, что заставляет участвовать в нем царей и стратегов в качестве хорегов и судей. И, кажется, что Александр разделяет учение об этосе искусства; он убежден, по меньшей мере, в способности музыки воспитывать военную доблесть.

Но этой информацией, приводимая Плутархом, не ограничивается. Он пишет: «Веку Александра принадлежат также живописец Апеллес и ваятель Лисипп. Первый написал Александра с перуном в руке так выразительно и соразмерно, что, как говорилось, из двух Александров рожденный Филиппом был непобедим, а созданный Апеллесом неподражаем. Лисипп же изваял Александра смотрящим ввысь, с лицом, обращенным к небу (как и в действительности Александр имел обыкновение держать голову, слегка закинув ее), так что под статуей была сделана меткая надпись:

²¹³ Плутарх. О судьбе и доблести Александра...

Речь на устах у кумира, вперившего на небо
взоры:

Я господин на земле; Зевс, на Олимпе цари.

Поэтому Александр только Лисиппу предоставил изготовлять его изображение: только он один показывал в меди характер и вместе с внешностью выявлял и доблесть; тогда как другие, стараясь подражать наклону шеи и переливчатой мягкости взора, не могли сохранить мужественного и львиного выражения в облике Александра. В числе прочих мастеров был и архитектор Стасикрат, который задумал произведение, не пленяющее зрителя приятностью красок и очертаний, но величественное и рассчитанное на щедрую царскую поддержку в его осуществлении. Явившись к Александру, он резко осудил существующие изображения его в живописи и скульптуре как произведения робких и слабых мастеров. «Я же решил, – сказал он, – сложить подобие твоего тела, царь, в живую и неистребимую материю, имеющую вечные корни и недвижимую, неколебимую тяжесть. Фракийский Афон в том месте, где он выше всего и где вокруг него открывается самый широкий кругозор, имеет соразмерные долины, вершины, члены, сочленения, близкие к человеческому образу, и может, при подобающей обработке, стать и называться изображением Александра; стопами касающегося моря, одной рукой объемлющего и поддерживающего город с десяти тысячным населением, а правой возлиющего из чаши вечную реку, впадающую в море. Золото, медь, слоновую кость, дерево, краски, всякую рыночную мелочь, подверженную и уничтожению, и кражам, мы отвергнем». Выслушав его, Александр воздал полную хвалу богатству и смелости такого замысла, но добавил: «Все же оставь Афон спокойно пребывать на месте: довольно ему и одного царя, воздвигшего на нем памятник своего нечестивого высокомерия; а меня

покажут Кавказ, Эмодские горы, Танаис и Каспийское море – это образы моих деяний»²¹⁴.

По-другому эта история выглядит в пересказе Витрувия. «Архитектор Динократ, полагаясь на свои замыслы и мастерство, отправился, в царствование Александра, из Македонии в ставку добиваться царского благоволения. Со своей родины он захватил с собой письма от друзей и близких к высшим начальникам и вельможам, чтобы облегчить себе к ним доступ, и, будучи вежливо ими принят, попросил их как можно скорее быть представленным Александру. Они ему это обещали, но медлили, дожидаясь удобного случая. Тогда Динократ, подозревая, что над ним издеваются, решил постоять за себя сам. А был он высокого роста, красив лицом и очень статен и виден собою. И вот, рассчитывая на эти природные данные, он разделся на постоялом дворе, натерся маслом, на голову надел тополевы венок, на левое плечо накинул львиную шкуру и, держа в правой руке палицу, явился перед судилище царя, разбиравшего тяжбу.

Когда народ обернулся на это невиданное зрелище, взглянул на Динократа и Александр. Восхищенный им, он приказал пропустить его к себе и спросил, кто он такой. «Динократ, – ответил тот, – македонский архитектор, принесший тебе замыслы и проекты, достойные твоей славы. Я составил проект сделать из горы Афона изваяние в виде мужа, в левой руке которого я изобразил большой укрепленный город, а в правой – чашу, вбирающую воду всех находящихся на горе потоков, чтобы из нее она вытекала в море».

Александр, придя в восторг от этого проекта, тотчас же полюбопытствовал, есть ли в окрестности поля, могущие снабжать этот город хлебом. Когда же

²¹⁴ Плутарх. О судьбе и доблести Александра...

он убедился, что это возможно только путем подвоза из-за моря, «Динократ, – сказал он, – я нахожу, что твой проект составлен превосходно и восторгаюсь им, но опасуюсь, как бы не осудили того, кто решился бы устроить на таком месте поселение. Ведь подобно тому, как новорожденный младенец не может ни питаться, ни, постепенно развиваясь, продолжать жить без молока кормилицы, так и город, лишенный полей и их плодов, притекающих в него, не может ни процветать, ни быть густо населенным без изобилия пищи, ни обеспечить жителей без ее запасов. Поэтому, так же как, я думаю, следует проект одобрить, так, полагаю, места не одобрить; тебя же хочу оставить при себе, чтобы воспользоваться твоими работами»²¹⁵.

Ценность приведенных сведений проявляется сразу в нескольких аспектах. Прежде всего, видно, что Александр оказывает поддержку не только музыкантам, но также художникам, скульпторам и архитекторам. Это и неудивительно, впрочем, для правителя, чьей важной частью заслуг было градостроительство на завоеванных территориях. Но это свидетельствует и о том, что Александр не «солдафон на троне», для которого важно только то, что искусство способно поднимать боевой дух его солдат. Для него очевидна и конструктивная роль искусства в мирном государственном строительстве. А также Александр, несомненно, понимает политическое и пропагандистское значение искусства. Для него ясно, что изображения царя должны делаться не кем попало, а теми художниками и ваятелями, которые способны произвести наилучшее впечатление на публику и работы которых способны донести до зрителя достоинство и силу правителя. Вместе с тем он, похоже, не поддержал гигантоманский

²¹⁵ *Витрувий*. Десять книг об архитектуре. М., 1936. С. 40–41.

проект, ориентированный на внешний эффект, а не на художественные достоинства, что свидетельствует о наличии у Александра художественного вкуса и, напротив, об отсутствии у него склонности к эстетическому авантюризму, который был во все века более чем часто свойствен авторитарным правителям.

Роль искусства в системе образования

Развивавшееся в греческой философии и искусствоведении учение о воспитательном воздействии искусства оказало влияние на регулируемое государством сферу образования граждан. В системе древнегреческого образования искусство занимало, если не то место, которое считали для него желательным большинство философов, рассуждавших на эту тему, то все же значительное. Во всяком случае, его роль в античной системе образования была гораздо заметней той, которая характерна для современности. И уж совершенно невозможно сравнить ее с тем, что наблюдается теперь в России в связи с последними реформами системы образования, которые фактически свели на нет художественное и эстетическое воспитание подрастающего поколения, катастрофические последствия чего для отечественной культуры и общественной нравственности нам еще предстоит наблюдать в ближайшие десятилетия. Греческие же политики и законодатели прекрасно понимали то, что совершенно недоступно уразумению современных вождей. Известный исследователь античной культуры П. Гиро приводит по этому поводу следующие любопытные и поучительные сведения: «Афинское образование в V веке заключалось в прохождении трех групп

предметов: словесных наук, музыки и гимнастики. Первые преподавал грамматист, вторые – китарист, третьи – педотриб. По-видимому, ребенок от семи до двенадцати или четырнадцати лет делил свое время между занятиями словесными науками и музыкой, а с четырнадцати лет занимался главным образом гимнастикой, не отказываясь из-за этого и от умственной жизни»²¹⁶. Получается, что три сферы формирования личности – наука, искусство и физическое воспитание, были, во-первых, нераздельными. Не то мы наблюдали в советский период, когда общеобразовательная школа давала только основы искусства и спорта, а подлинное приобщение к ним было возможно только в специальных художественных и спортивных школах. Во-вторых, имело место их правильное сбалансирование. В то время как теперь мы видим полнейший дисбаланс. Идеологи нашей реформы образования любят кивать на западный опыт, но он для них существует как бы частично: то, что соответствует нашей практике, приводится в пример. То, что не соответствует, замалчивается. Не говорят наши руководители о том, что, например, во французских школах обучение игре на продольной флейте обязательно. И о том, что существуют специальные программы, обеспечивающие финансовые и организационные ресурсы для массового приобщения школьников к театральной, музыкальной и художественной жизни страны.

Культурные мероприятия были достоянием молодежи и в античной Греции. «Воспитательное влияние на ребенка имели также театры, так как нам известно, что они были открыты для него. Но водили ли его на всякие представления? Он бывал на трагедиях, в этом нет никакого сомнения; как ни странно, но, по-видимому,

²¹⁶ Гиро П. Частная и общественная жизнь греков: <http://ancientrome.ru/publik/article.htm?a=1291560784>.

он присутствовал и на представлениях комедий. Легко догадаться, насколько полезны были для его умственного развития эти литературные празднества»²¹⁷.

Общественное положение и правовой статус деятелей искусства вообще

В силу того, что в теории разделение искусства и ремесла состоялось относительно поздно (в творчестве Аристотеля), развитие теории не могло внести существенных изменений в практическое положение дел. В реальной жизни к сфере «технэ» фактически всегда относились в равной степени и ремесло, и искусство. Лица, занимающиеся тем или другим, традиционно назывались «демиургами». В итоге в социальном плане «к демиургам относились не только поденщик, матрос, рыбак, мелкий ремесленник или торговец, но также врач, строитель, художник, и т. д.»²¹⁸. Некоторым преимуществом в этом плане пользовались поэты и музыканты, о чем мы в подробностях сообщим позже. А вот положение художников, скульпторов, резчиков по дереву и прочих представителей того, что мы теперь называем «изобразительным искусством», долгое время было незавидным, а их занятия считались непрестижными. Вспомним один широко известный пример. Все мы знаем, что отца Сократа звали Софрониском. А вот относительно того, кем он был – скульптором или каменщиком, источники путаются. Это смешение объяснимо только одним: в плане социального статуса для греков разницы между каменщиком и скульптором не было. И тот и другой работают с камнем. И только это было достаточно знать. Да и не зря супруга Софрониска Фенарета была всего лишь повивальной

²¹⁷ Гиро П. Указ. соч.

²¹⁸ Словарь античности. М., 1989. С. 176.

бабкой. «Только в поздней античности социальный авторитет представителей изобразительного искусства поднялся, хотя и не повсеместно; теперь художник мог считаться, по крайней мере, равным поэту и даже мог быть приравнен к мудрецам и людям, наделенным божественным даром»²¹⁹.

Парадокс статуса деятелей изобразительного искусства в античной Греции нам теперь трудно понять. В наше время, если деятель искусства вызывает всеобщее восхищение, он находится на вершине социальной (а иногда – и политической) иерархии. Но так ли уж давно минули те времена, когда великий Моцарт запросто мог получить пинка от архиепископа зальцбургского и когда Вена, оплакивая гения, не позаботилась о достойном погребении тела того, кто в социальном плане сперва был лишь придворным мастером, а затем – лицом, зарабатывавшим на жизнь выполнением заказов? Греки также восхищались произведениями искусства, при этом свысока глядя на их авторов. «На скульптора продолжали смотреть, как на ремесленника, что, впрочем, не мешало грекам восхищаться талантом Фидия или Проксителя»²²⁰.

Ремесленничество в понимании древнегреческого полиса заключалось в работе за плату. В социальном смысле не придавалось значения тому, что именно за эту плату делается. Видимо, в этом не было разницы и в юридическом плане: заказать мраморный стол или мраморную статую означало просто заказать изготовление вещи. Если последующие века постепенно дали возможность профессионалам, кормящимся честным трудом, завоевать общественное уважение, то античность не уважала профессионалов именно за получение вознаграждения за труд. «Очень показате-

²¹⁹ Словарь античности... С. 627.

²²⁰ Жмудь Л. Я. Пифагор и его школа. Ленинград, 1990. С. 92.

лен такой факт: расписав портик, получивший затем название Стоя Пойкиле («расписной»), художник Полигнот с острова Тасос отказался брать у афинян деньги за эту работу, опасаясь упреков в «эрголабии» – труде за вознаграждение»²²¹. Не зря позже – уже в Древнем Риме появится термин «гонорар» – то есть «почетный платеж», который позволил вознаграждать деятелей искусства, не унижая их.

Насколько позорным считалось работать за вознаграждение, настолько же впечатляющим для общества был отказ от вознаграждения. Относительно того же Полигнота П. Гиро уточняет: «Когда зашел вопрос о том, чтобы разрисовать общественный портик (Пойкилу), он отказался от предлагаемых ему денег, тогда как его сотрудник Микон получал плату за работу. Благодарные афиняне даровали ему права гражданства»²²². То есть отказ от денег возвышал деятеля искусства в глазах афинских граждан. И в данном случае он возвысил иноземного скульптора настолько, что граждане Афин признали его равным себе.

Впрочем, нельзя возлагать всю ответственность за приниженное положение деятелей искусства на предубеждения древнегреческих обывателей. Сами деятели искусства не слишком высоко ценили свой статус. Дело в том, что в греческой политической парадигме государственные и военные доблести всегда ставились на первое место. Грек просто не мог мыслить иначе, даже если он сам был деятелем искусства. И, если верить Атенею, то деятели искусства сами воспринимали его как второстепенную ценность в сравнении с гражданской добродетелью. Так, Алкей предпочитал музыке

²²¹ Куманецкий К. История культуры Древней Греции и Рима. М., 1990. С. 93.

²²² Гиро П. Указ. соч.

и поэзии военное дело, Архилох больше гордился своими военными подвигами, чем своими стихами, даже Эсхил выше своего творчества ставил участие в войнах с персами²²³.

Античные артисты охотно откликались на призыв государства, они гордились возможностью, подобно другим гражданам, принести отечеству пользу. Так, деятели разных искусств участвовали для ободрения войск в военных походах. Если Плутарх сообщает, что войско спартанцев было единственным, которое не сопровождали толпы «актеров, фокусников, танцовщиц и кифаристок»²²⁴, то это, значит, что другие эллинские армии охотно прибегали к их помощи.

Вместе с тем важно помнить о том, что отсутствие должного престижа не означало поражения в гражданских правах. Строго говоря, искусствами занимались три категории людей. Это могли быть приглашенные иностранцы, рабы или свободные граждане. Последние пользовались теми же политическими правами и несли те же политические обязанности, как и другие категории граждан.

Древнегреческий театр

Уникальным в своем культурном и политическом значении явлением был древнегреческий театр. Для Эллады он стал подлинно синтетическим искусством, объединившим в себе поэзию, музыку, и зрелище. Но синтетичность театра выходила за чисто художественные пределы. Театр – и место встреч, и место за-

²²³ *Athenee*. Le banquet des savants : <http://remacle.org/bloodwolf/erudits/athenee/index.htm>.

²²⁴ *Плутарх*. Агид и Клеомен: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/History/Plutar/19.php.

говоров, и способ отвлечения народа от политических проблем со стороны власти, и способ привлечения к ним для творческой оппозиции, и элемент религиозной жизни. «Необходимо помнить, что театр никогда не был для эллинов одним только зрелищем. Это был некий весьма и весьма влиятельный общественный институт; организация театральных представлений всегда была важным государственным делом. По существу театр служил одновременно и трибуной, и кафедрой, с которой обращались к демосу; он стал своеобразным его воспитателем, формировал взгляды и убеждения всех свободных граждан. Характер его воздействия на коллективное умосостояние полиса вполне сопоставим с суммарным воздействием всех средств массовой информации на сегодняшнего обывателя»²²⁵.

Политическое значение театра было имманентным. Оно наблюдалось на протяжении всей истории его становления. И проявлялось оно в обоих театральных жанрах – в драме и комедии. С. И. Радициг связывал появление драмы с политическими конфликтами VI–V вв. до н. э. «Драматический жанр, всегда содержащий в основе столкновения между какими-нибудь противодействующими силами, как раз более всех других был способен отражать эту напряженность общественных отношений»²²⁶. Более того, этот же исследователь выводит государственно значимый характер драмы из того, что она, как жанр, выросла из дионисийских мистерий. Это случилось после того, как культ Диониса получил государственное признание в годы правления Писистрата. «Греческая драма выросла из государственного культа; частью этого культа были и

²²⁵ *Елизаров Е. Д.* Античный город: http://royallib.ru/book/elizarov_evgeniy/antichniy_gorod.html.

²²⁶ *Радициг С. И.* История древнегреческой литературы. М., 1982. С. 161.

театральные представления. Естественно, поэтому, что государство принимало самое близкое участие в организации представлений»²²⁷.

Политическая составляющая была присуща и процессу становления комедийного жанра. «Традиционное мнение древних утверждало, что аттические крестьяне, пользуясь свободой на праздниках Диониса, приходили в город и распевали насмешливые песни перед домами знатных и богатых горожан, возбудивших чем-нибудь их недовольство. Так как подобные выступления народа иногда способствовали исправлению нравов, афинские власти стали допускать и публичное исполнение таких песен, с тем лишь ограничением, чтобы оно не имело характера личной брани»²²⁸. Иными словами, сам жанр вырос из стихийной народной политической критики. Если эта теория происхождения комедии правильна, то можно говорить и об изначальном государственном регулировании жанра. Государство дозволило публичное исполнение критических песен, установив лишь разумные ограничения. Заслуживает похвалы сама позиция афинских властей, которые сочли общественно полезной критику злоупотреблений. Эта позиция была противоположна той, которую впоследствии заняли дещимвиры и поддержал Цицерон в Риме. Римская знать боялась и критики и комедии настолько, что сам факт существования этого жанра в Риме удивляет. Похоже, римляне заимствовали комедию не по глубокой потребности в ней, а автоматически – просто, поскольку уже привыкли все на свете заимствовать у греков!

Либеральное отношение властей к первоначальным формам комического действия не только способствовало развитию жанра, но и давала возможность для усиления его политического значения. «Древняя атти-

²²⁷ Радциг С. И. Указ. соч. С. 169.

²²⁸ Там же. С. 279.

ческая комедия от веселых шуток карнавала постепенно перешла к сюжетам общественной жизни и приняла активное участие в разгоревшейся классовой борьбе своего времени. По мере того как обнаруживались недостатки афинской рабовладельческой демократии, естественно, возникала потребность разоблачения их. Комедия с ее сатирическими свойствами стала удобным поприщем для критики недостатков существующего порядка и его руководителей»²²⁹. Комедия становится трибуной для высказывания мнений, для сведения счетов с политическими противниками.

Вероятно, не без вмешательства публичной власти аналогичные процессы происходили и в прочих греческих полисах. Так, например, «мегарцы связывали начало комедии с установлением у них демократического строя после низвержения тирании Феагена в начале VI в.; тогда будто бы была предоставлена свобода шуткам фаллофоров»²³⁰.

Зародившись в эпоху тирании, театр расцвел в период демократии, ибо сама демократия, предполагавшая противостояние различных общественных сил, бесконечный конфликт и интригу, сочетания народного «хора» и лидеров-«персонажей», была драматической формой правления. «Ключевое значение в жизни общества театр приобрел в период расцвета полисной демократии в V в. до н. э. Поэтому не случайно, что своего наивысшего расцвета он достиг в Афинах, наиболее демократическом из всех полисов Древней Эллады. В эпоху общенационального подъема, вызванного персидскими войнами, в греческих государствах он вообще стал средоточием всей политической и духовной жизни. Он превратился в один из

²²⁹ Радициг С. И. Указ. соч. С. 282.

²³⁰ Там же. С. 277.

важнейших общественных институтов; театральное действие обязательным элементом включалось в систему полисных праздников. Больше того, театр стал подлинным учителем и воспитателем народа, одним из главенствующих средств формирования взглядов и убеждений свободных граждан»²³¹.

Общественная и политическая роль театра была настолько велика, что важные события театральной жизни могли становиться хронологическими метками. В «Паросском мраморе», к примеру, они в таком качестве используются так же естественно, как и заметные деяния государственных деятелей, годы основания городов и политических переворотов. Например: «С тех пор, как в Аф[инах] были учреждены [песни] комических [актеров], которые [ввели впервые] икарийцы, а изобрел Сусарион, и приз был впервые установлен в корзину фиг и метрет вина, [а произошло это, когда ... был архонтом в Афинах, прошло ... лет]»²³². Или: «С тех пор, как поэт Феспид, который поставил пьесу в городе, был первым, кто (начал говорить диалогами), и (в качестве приза) был введен козел, а произошло это, когда первый ...най был архонтом в Аф[инах], прошло 2[7] лет»²³³.

Политическое значение театра проявлялось и в особом отношении общества к тем, кто писал для театра, и в том, насколько наполненным политической и правовой проблематикой было их творчество. Фактически эта проблематика в ранний период была в чуть ли не большей степени представлена в греческой драме, чем в греческой философии.

²³¹ Елизаров Е. Д. Античный город: http://royallib.ru/book/elizarov_evgeny/antichniy_gorod.html.

²³² Паросский мрамор: <http://ancientrome.ru/antlitrr/marble/index.htm>.

²³³ Там же.

Например, у Эсхила в «Прометее прикованном» мы видим политическую подоплеку – критику тирании. А в целом его творчество имело столь выраженный политический резонанс, что афиняне даже пытались в судебном порядке обуздать слишком выросшего властителя дум, подобно тому, как они «успешно» смогли остановить слишком самостоятельного в мыслях Сократа. Элиан писал об этом: «Трагического поэта Эсхила обвинили перед судом в нечестии за какую-то его драму. Когда афиняне уже готовились побить его камнями, младший брат Эсхила Аминий, отбросив гиматий, показал свою по локоть отрубленную руку. Он храбро дрался во время Саламинской битвы, был изувечен в сражении и первый из афинян удостоился награды за отвагу. Судьи, взглянув на руку Аминия, вспомнили о его доблести и помиловали Эсхила»²³⁴.

Однако, когда вся «временная муть» осела, когда афиняне смогли посмотреть на творчество своего великого соотечественника с определенного «расстояния», справедливость была восстановлена. Произведения Эсхила «получили исключительное право на повторные постановки... Около 330 г. до н. э., по предложению Ликурга, в перестроенном театре Эсхилу был поставлен памятник... Тогда же были собраны его сочинения в тщательно выверенном государственном списке»²³⁵. Любопытно, что само государство чествовало драматурга, как и то, что мы здесь имеем дело чуть ли не с первым в истории случае государственной инициативы в «издании полного собрания сочинений классика».

Политически значимой фигурой был и драматург Софокл. Он «принимал деятельное участие в общественной жизни. Как богатый человек, он зани-

²³⁴ Элиан Клавдий. Пестрые рассказы: <http://www.rus-lib.com/book/218405>.

²³⁵ Радициг С. И. Указ. соч. С. 202.

мал в 443 г. ответственную должность председателя эллинской комиссии казначеев, т. е. союзной казны, в обязанности которого входило распределение податей между союзными государствами, а в 441 г. в должности стратега участвовал в походе против Самоса. Избрание его в стратеги предание приписывало необыкновенному успеху трагедии «Антигона»... В период обострения Пелопоннесской войны, в пору высшего развития демократии и обострения классовых противоречий, Софокл, по-видимому, примкнул к аристократической группировке и в 411 г. был избран в комиссию десяти пробулов, которым было поручено выработать план нового государственного устройства»²³⁶.

Софокл выражал в своих драмах политические симпатии и антипатии, воспевал политическое устройство Афин, а также рассуждал о самых глубинах политико-правовой проблематики. В этом плане особенным представляется значение его «Антигоны». В этой драме внутренний конфликт героини, которой приходится делать выбор между законом, требующим похоронить кровного родственника, и законом, запрещающим погребение врага государства, по существу является первой попыткой рассмотрения в древнегреческой искусстве проблемы соотношения естественного и позитивного права.

Почести, которое государство официально воздало Софоклу, также обращают на себя внимание. «В конце IV в. он, наряду с Эсхилом и Эврипидом, был причислен к национальным образцовым поэтам, и, по предложению Ликурга, в афинском театре был воздвигнут ему памятник»²³⁷.

Знаковой политической фигурой оказался и Эврипид. Хотя он и не принимал участия в политической

²³⁶ Радциг С. И. Указ. соч. С. 222–223.

²³⁷ Там же. С. 244.

жизни, однако в своих произведениях живо откликался на политические события и выражал свои политические симпатии. Личное неучастие Эврипида в политике не помешало участвовать в ней его произведениям. По преданию, во время войны со Спартой всего один фрагмент из сочинения Эврипида спас Афины. Насколько правдоподобна эта история, сейчас судить трудно. Но Плутарх повествует о ней достаточно убедительно: «Говорят, на собрании союзников некоторые действительно предлагали продать афинян в рабство, а фиванец Эриант посоветовал разрушить город и обратить место, на котором он стоял, в пастбище для овец. Но когда затем военачальники собрались вместе на пир и один фокеец запел первую песню хора из «Электры» Эврипида, которая начинается так:

...Агамемнона дочь,
В сельский дом твой пришли мы, Электра,

все были растроганы, все решили, что покончить со столь славным городом, давшим таких великих людей, и уничтожить его было бы делом чудовищно жестоким. Теперь афиняне соглашались на все. Лисандр потребовал, чтобы город дал большое число флейтисток, прибавил к ним всех, какие были у него в лагере, и под звуки флейт в присутствии союзников, украсивших себя венками и певших победную песню, ибо день этот был началом свободы, срыл стены и сжег триеры»²³⁸.

В другом сочинении Плутарх приводит не менее интересные сведения: «Многие из благополучно возвратившихся домой горячо приветствовали Эврипида и рассказывали ему, как они получали свободу, обучив

²³⁸ Плутарх. Лисандр: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/History/Plutar/12.php.

хозяина тому, что осталось в памяти из его стихов, или как, блуждая после битвы, зарабатывали себе пищу и воду пением песен из его трагедий. Нет, стало быть, ничего невероятного в рассказе о том, что в Кавне какому-то судну сначала не позволяли укрыться в гавани от пиратов, а затем впустили его, когда после расспросов удостоверились, что моряки помнят наизусть стихи Эврипида»²³⁹.

Учитывая такой резонанс творчества Эврипида, совсем не удивительно, что он также удостоился официального признания в виде памятника от государства.

Не только драматурги, но и комедиографы были тесно связаны с политической сферой. Величайший классик комедии Аристофан был, возможно, членом Совета пятисот. В его сюжетах также присутствовали и политическая проблематика, и комическая критика политических концепций.

Особая политическая важность театрального искусства, естественно, вела к его государственному регулированию. Это регулирование касалось и организации театральных постановок, и оплаты труда их участников, и условий доступа граждан в театр. «Театральные представления как часть культа должны были быть доступными для всех граждан. Однако с течением времени расходы государства на постановки настолько возросли, что для покрытия их пришлось назначить за билеты небольшую плату – два обола... Но развитие демократии и демократических взглядов требовало предоставления возможности даже беднейшим гражданам присутствовать на театральных представлениях. Это привело уже в конце V века до н.э. к созданию особого, так называемого «зрелищного» фонда для

²³⁹ Плутарх. Никий: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/History/Plutar/14.php.

раздачи денег беднейшему населению на оплату мест на всякого рода зрелищах»²⁴⁰.

В Афинах бедняки первоначально получали от государства специальный день на вход в театр. От времени правления Перикла до Демосфена все граждане получали теорикон – 2 обола для посещения театров. Демосфен отменил теорикон, поскольку его начали обманным путем добиваться и не самые бедные граждане. Вообще все театральные расходы и хлопоты организации брали на себя городские власти. Посещение театра было, таким образом, фактически «конституционным» правом каждого афинского гражданина, независимо от его социального положения и уровня доходов, а государство брало на себя задачу гарантировать это право различными способами. Если для граждан возможность посещения театральных представлений была абсолютной, то сложнее обстоит дело с другими категориями лиц. На этот счет мы не имеем достоверной информации. Что касается иностранцев, то вряд ли речь шла о каких-либо гарантиях. Но что они также допускались на представления, для нас почти несомненно. Прежде всего, в противном случае, творчество афинских драматургов не было бы так хорошо известно в других эллинских полисах. Вдобавок религия эллинов была общей, и театральные представления, как составляющая часть культа, должны были быть доступными для всех ее адептов. Можно, впрочем, предположить, что допуск приезжих (рядовых, конечно) в театры осуществлялся в той мере, в которой это не препятствовало правам местных граждан, т. е. — при наличии свободных мест.

Что касается рабов, то здесь тоже приходится ограничиваться предположениями. Убедительным

²⁴⁰ Радциг С. И. Указ. соч. С. 175.

представляется то из них, которое высказал С. И. Радициг: «Вероятно, на представления приходили и рабы, так как некоторые из них по одежде не отличались от свободных, а нередко они должны были сопровождать своих хозяев»²⁴¹. Но несомненно, что, если у рабов в ряде случаев была возможность присутствовать на представлении, ни о каком праве, тем более – о праве гарантированном, речи быть не могло.

Сам процесс государственного регулирования театральной жизни, видимо, был сложным и детально продуманным. Беда в том, что утрата соответствующих законодательных актов не дает нам возможности представить его во всей полноте. Однако искусствоведам на основании имеющихся сведений удалось восстановить некоторые его детали. «Драматические представления на празднике Великих Дионисий... находились в ведении первого архонта (эпонима), председателя коллегии девяти архонтов; на празднике Леней – в ведении второго архонта (басилевса). К ним и должны были обращаться поэты, желавшие принять участие в драматическом состязании. На официальном языке такое заявление выражалось словами «просить хора»... Архонт самостоятельно или с помощью компетентных советников выбирал по своему усмотрению для соответствующих праздников три тетралогии и три комедии и «давал хор» авторам. После этого к каждому поэту назначал по одному «хорегу». Так назывался богатый гражданин, которому поручалось в виде общественной повинности на свои средства осуществить постановку. Он обязан был нанять хор, «учителя хора» и помещение для разучивания хоровых партий. Далее архонт назначал одного актера, так называемого «протагониста» – актера на первые роли. А этот актер приводил

²⁴¹ Радициг С. И. История древнегреческой литературы. М., 1982. С. 176.

двух других – «девторогониста» и «триагониста», т. е. – второго и третьего, обычно своих приятелей, с которыми уже сыгрался. Между этими тремя актерами и распределялись все роли. Участие четвертого актера допускалось лишь в исключительных случаях и только при условии, если хорег принимал на себя расходы за это превышение нормы; введение добавочного актера называлось «парахорегема»²⁴².

Относительно прочих деталей регулирования можно делать только предположения. Например, ученик Аристотеля Теофраст в «Характерах» пишет о том, что угодливый человек сидит в театре рядом со стратегами²⁴³. Это дает нам возможность предположить, что в Афинах существовали правила рассадки зрителей, аналогичные римскому «Росциеву закону» в Риме. Известно также, что «самые лучшие места предоставлялись должностным лицам, жрецам, важным иностранцам и тем гражданам, которым хотели оказать особенную честь»²⁴⁴.

Говоря об особой роли театра в жизни греческих полисов, приходится констатировать и то, что и из этого правила имелось исключение. В Спарте театральное искусство не пользовалось одобрением. Плутарх по этому поводу писал: «Спартанцы не смотрят ни комедий, ни трагедий, чтобы не услышать чего-либо, сказанного в шутку или всерьез, идущего вразрез с их законами»²⁴⁵. В этом проявились особенности мышления консервативной военной аристократии. Не зря

²⁴² Радициг С. И. Указ. соч. С. 171–172.

²⁴³ Теофраст. Характеры: http://bookz.ru/dl2.php?id=25619&t=z&g=28&f=teofrast1&a_id=3404.

²⁴⁴ Гиро П. Частная и общественная жизнь греков: <http://ancientrome.ru/publik/article.htm?a=1291560784>.

²⁴⁵ Плутарх. Древние обычаи спартанцев: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/History/Plutarh/dr_ob.php.

и проповедовавший консервативные идеалы Платон, который в своих проектах многое заимствовал из спартанской конституции, также отрицал положительное государственное значение театральных жанров.

Актеры в Древней Греции

Любопытными особенностями отличалось социальное и правовое положение актеров. Если большинство деятелей искусства получали вознаграждение за работу от частных лиц, выполняя их заказы, то «жалование актерам выплачивало государство. В эпоху эллинизма актеры нередко объединялись с другими артистами, например, с танцовщиками»²⁴⁶. То есть актеры находились на государственном содержании. Это означает что их, по крайней мере, имущественные права были более четко определены, а значит, существовала возможность для их более обеспеченной защиты. А такая возможность всегда создает предпосылки для организации профессиональных союзов, которые имеют возможность охранять своих членов от произвола.

Все, что касалось деятельности актеров и организации театральных представлений, относилось к сфере публичных интересов, а потому осуществлялось под надзором государственных чиновников и на основе четко установленных правил. «Для дионисовских праздников поэтов выбирал архонт-эпоним, а для ленийских это делал архонт-базилевс. Каждому из них правительство предоставляло труппу хористов и актеров. Обязанность набрать хор, обучить его, снабдить костюмами и жалованием возлагалась на какого-нибудь богатого гражданина, государство же

²⁴⁶ Словарь античности. М., 1989. С. 20–21.

брало на себя только приглашение и вознаграждение автора и актеров; репетициями руководил сам поэт, который, как, например, Софокл, иногда играл одну из ролей в пьесе»²⁴⁷.

Публичный характер отношений, связанных с деятельностью актеров, объясняется тем, что изначально театральные представления носили у греков иной характер, чем в современное время. Сейчас театры осуществляют представления независимо от событий официального календаря. Не так было в Греции, где они изначально возникли как элемент культовых мероприятий. И позже они происходили не когда вздумается, а исключительно в рамках больших религиозных праздников. Изначальная связь театральных представлений с религией как раз и оказала самое положительное влияние на статус актеров. «Так как театральные представления у греков рассматривались как часть государственного культа, участие в них не считалось унижительным или порочащим достоинство человека, и исполнителями были граждане. Первоначально это были авторы, но после того, как число актеров было увеличено до двух, а потом и до трех, стало необходимым участие и других лиц... Сначала исполнителями были любители, но по мере развития театрального искусства стали появляться профессиональные актеры... В IV веке театральное дало настолько развилось по всей Греции, что образовались профессиональные организации – союзы «мастеров Диониса» (так назывались актеры). Эти союзы, защищая свои профессиональные интересы, поставляли своих членов для всевозможных праздничных постановок... Ремесло актеров было в почете, и нередко примеры того, что на их долю выпадала важная политическая роль...

²⁴⁷ Гиро П. Частная и общественная жизнь греков: <http://ancientrome.ru/publik/article.htm?a=1291560784>.

Выдающиеся актеры пользовались таким уважением, что считались неприкосновенными даже во время войны и свободно переезжали на гастроли из одного государства в другое»²⁴⁸.

Приведенные сведения о том, что на долю актеров могли выпадать серьезные политические дела, – не вымысел современных исследователей, пытающихся выдать желаемое за действительное. Такой авторитет, как Цицерон, приводит исторический пример, который прекрасно иллюстрирует подобное положение дел. В диалоге «О государстве» говорится: «Афинянин Эсхин, красноречивейший муж, после того, как в молодости играл в трагедиях, стал заниматься государственной деятельностью, а Аристодема, опять-таки трагического актера, афиняне не раз отправляли послом к Филиппу для переговоров о важнейших делах мира и войны»²⁴⁹. В то же время, мы не найдем в античной литературе свидетельств того, чтобы подобные поручения давались, к примеру, скульпторам или художникам.

Кроме актеров-граждан в Греции были и актеры-рабы, число которых, первоначально незначительное, постепенно увеличивалось. Естественно, что положение их отличалось от положения свободных актеров. Но верно и то, что оно было лучше, чем положение рабов, занятых другими видами деятельности. Вероятно, что зачастую успехи на актерском поприще могли быть для рабов путем к свободе. Об одном из таких случаев повествует Плутарх в жизнеописании Никия: «Рассказывают, что во время какого-то представления роль Диониса играл его раб – огромного роста красавец, еще безбородый Афиняне пришли в восторг от этого зрели-

²⁴⁸ Радициг С. И. Указ. соч. С. 174–175.

²⁴⁹ Цицерон. О государстве // Диалоги о государстве – о законах. М., 1994. С. 75.

ща и долго рукоплескали, а Никий, поднявшись, сказал, что нечестиво было бы удерживать в неволе тело, посвященное богу, и отпустил юношу на свободу»²⁵⁰.

Значение музыки и ее государственное регулирование

Мы уже неоднократно имели возможность убедиться в том, что всякий раз, когда древние мыслители (не только греческие) рассуждали о политическом значении искусства, наибольшее внимание они уделяли музыке. В политическом смысле музыка была для Древней Греции важнейшим из искусств, возможно, уступая в этом качестве только театру, и в этом солидарны все серьезные исследователи. Причин этому мы видим три. Прежде всего, музыка – наиболее доступное из искусств. Малоимущие греки не могли заказывать себе произведений скульптуры и живописи. Малограмотные граждане не могли оценить прелести поэзии и литературы. Но музыка звучала повсюду. Более того, она проникала в сферы других искусств. Стихи, как известно, не декламировались, как теперь, а пелись. В крайнем случае, речь шла о мелодекламации. То же имело место и в театре. И уж конечно, без музыкального сопровождения не обходились религиозные церемонии. Во-вторых, музыка была полезна не только в мирное время, но и на войне. Музыканты сопровождали армии. При этом было бы комичным даже представить себе следующих за войском скульпторов или живописцев! Наконец, в-третьих, большинство греков разделяли учение о музыкальном этосе. Они были убеждены в непосредственном нравственном

²⁵⁰ Плутарх. Никий: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/History/Plutar/14.php.

воздействии музыки. «Античное музыковедение со-держало... разделы, не встречающиеся в современной музыковедческой литературе. Так, например, ни один древний автор не мог пройти мимо проблемы этоса музыки. Она обсуждалась с большей или меньшей детализацией, но присутствовала всегда. В источниках нередко приводятся сведения, которые должны были наглядно иллюстрировать важное нравственное значение музыки в истории общества»²⁵¹.

Все, что касалось музыкального искусства (конечно, возвышенного, а не балаганного), воспринималось с почти мистическим трепетом и было окружено ореолом величия. Вспомним мифы, касающиеся Орфея. Если мы изучим все, что говорится о нем в греческой традиции, то выяснится, что легендарный Орфей считается и жрецом, и философом, и прорицателем, и врачом, и музыкантом. Мифы настаивают на его божественном происхождении. Если речь идет о следах исторической личности, то нельзя не заметить и следа его высочайшего социального статуса в глазах современников.

Во многих греческих полисах музыка была разной степени важности, но все же обязательным элементом образовательного минимума граждан. «В некоторых городах взрослые граждане были обязаны играть на каких-либо инструментах или участвовать в хоровом пении»²⁵².

Инструменты могли быть различными в зависимости от областей и полисов. Так, в Аттике (в частности – в Афинах) государство неблагосклонно относилось к флейтовой музыке. Возможно, какие-нибудь практические обстоятельства дали возможность афинянам убедиться в дурном воздействии игры на

²⁵¹ Герцман В. Е. Музыкальная босциана. СПб., 1995. С. 31.

²⁵² Словарь античности М., 1989. С. 163.

флейте. А может быть, в несохранившейся части своей «Ареопагитики» Дамон, который стоял у истоков теоретического обоснования включения музыки в систему консервативного воспитания, привел убедительные для сограждан соображения против этого инструмента. В любом случае для нас важен сам факт. Игра на флейте считалась занятием не только бесполезным, но и позорным. В подтверждение последнего можно привести свидетельство Атеней, который писал, что в Греции флейтисты носили те же имена, что и рабы-фригийцы²⁵³.

Поскольку повсеместно признавалось воспитательное значение музыки и музыка была элементом подконтрольной государству системы образования граждан, то в области музыки греческие полисы осуществляли активное законное регулирование. Упоминания о таких законах содержатся во многих источниках. Мы уже приводили свидетельство Полибия о законах аркадян, устанавливавших обязательность музыкального образования. Ограничения, касающиеся флейтовой музыки, видимо, вводились в Афинах тоже в законодательном порядке.

На наличие подобных законов у фиванцев указывает Плутарх: «Волею законодателей, желавших с детства ослабить и смягчить их природную горячность и необузданность, все игры и занятия мальчиков постоянно сопровождалось звуками флейты, которой было отведено почетное первое место, а в палестрах воспитывалось ясное и светлое чувство любви, умиротворявшее нравы молодежи и вносившее в них умеренность»²⁵⁴.

²⁵³ *Athenee*. Le banquet des savants: <http://remacle.org/bloodwolf/erudits/athenee/index.htm>.

²⁵⁴ *Плутарх*. Пелопид и Марцелл: http://lib.ru/POEEAST/PLUTARH/plutarkh4_8.txt.

Сведения же, приводимые Элианом, дают нам возможность предположить наличие подобного положения дел и у критян. В его «Пестрых рассказах» нам встретилась такая информация: «На острове Крите сыновьям свободных граждан полагалось заучивать законы вместе с определенной мелодией, чтобы благодаря музыке легче запоминались слова, и, преступив какой-нибудь запрет, нельзя было отговориться неведением. Кроме этого, им полагалось запоминать гимны богам и, наконец, песни в честь отличившихся доблестью мужей»²⁵⁵.

Однако древнегреческие законы, регулирующие музыкальную жизнь полисов, могли относиться и к частностям, вроде предписаний, касающихся устройства музыкальных инструментов и соблюдения ладотональных норм, а также – устанавливать иные ограничения. Атений утверждает, что предки писаными законами и обычаями препятствовали тому, чтобы песни выходили за рамки умеренности²⁵⁶.

Пример такого законодательного акта приводит Плутарх: «Аргивяне установили когда-то наказания нарушителям музыкальных законов и наложили штраф на того, кто первым вздумал употреблять более семи струн и удалиться от миксолидийской гаммы»²⁵⁷. Сегодняшнего читателя такие законодательные положения могут удивить. Даже строгое в отношении композиторов сталинское руководство не дошло до того, чтобы запретить, скажем, тональность ля-минор или пятиструнные контрабасы. Но для греков, которые рассматривали искусство как органический элемент

²⁵⁵ Элиан Клавдий. Пестрые рассказы: <http://www.rus-lib.com/book/218405>.

²⁵⁶ *Athenee*. Le banquet des savants: <http://remacle.org/bloodwolf/erudits/athenee/index.htm>.

²⁵⁷ *Plutarque*. De la musique. Paris, 1900. P. 149.

политического бытия, в этом не было ничего ненормального. Даже наоборот! Если внимательно изучить контекст, в котором Плутарх приводит данные сведения, то видно, что он говорит об этом с одобрением!

Случаи нормативного регулирования устройства музыкальных инструментов и требований к ладотональной организации музыки, как мы полагаем, не только не были единичными, но, напротив, были широко распространенной практикой в древнегреческих полисах. История сохранила для нас чрезвычайно мало памятников древнегреческого законодательства. Это касается и законов о музыке и исполнительстве. О них мы можем судить только по упоминаниям в исторических и музыковедческих трудах. Но есть одно счастливое исключение. Нам доступен полный текст спартанского декрета, принятого по поводу нарушения установленных норм сложения музыки кифаредом из Милета Тимофеем. Этот уникальный памятник дошел до наших дней в трактате Северина Боэция «О музыкальном установлении». Ввиду того, что речь идет о документе исключительной исторической и научной ценности, его текст мы приводим здесь полностью:

«Поскольку Тимофей милетский, прибыв в наше государство, пренебрег древней музыкой и, отклоняясь от игры на 7-струнной кифаре, вводя многозвучие, портит слух юношей, из-за многозвучия и новизны мелоса делает музыку неблагородной и сложной, вместо простого, упорядоченного и энгармонического устанавливает строение мелоса хроматическим и слагает его беспорядочно, вместо соответствия с антистрофой, а вызванный на соревнования в честь элефсинской Деметры, сочинил произведение, не соответствующее содержанию мифа о родах Семелы и неправильно обучал молодежь, — было постановлено, в добрый час: царю и эфорам выразить порицание Тимофею и заставить его из 11 струн отрезать лишние, оставив

7, чтобы каждый, видя строгость государства, остерегался вносить в Спарту что-либо не прекрасное, чтобы никоим образом не нарушалась слава состязаний»²⁵⁸.

Этот удивительный документ дает нам возможность сделать сразу несколько наблюдений. Прежде всего, факт наличия установленных государством норм в области музыкального творчества налицо: запрещено многозвучие, запрещены мелодические усложнения, запрещен хроматический мелос, запрещено свободное сложение мелоса, запрещено искажение общепринятых мифов; также установлено, что число струн на кифаре не может превышать семи. Речь идет не о художественных рекомендациях, но именно о правовых запретах, поскольку нарушитель наказывается, а наказание производится государством и оформляется официальным декретом. Наконец, нельзя не обратить внимания на то, как хорошо авторы декрета разбираются в терминологии музыкального искусства. А это говорит о серьезном отношении спартанских властей к регулированию музыки и о знании ими предмета регулирования.

О том, что речь идет не о единичном случае, можно заключить из других источников. То, что пишет о спартамцах Плутарх, тоже свидетельствует о строгом регулировании ими музыкального искусства: «Спартамцы не разрешали никому хоть сколько-нибудь изменять установлениям древних музыкантов. Даже Терпандра, одного из лучших и старейших кифаредов своего времени, восхвалявшего подвиги героев, даже его эфоры подвергли наказанию, а его кифару пробили гвоздями за то, что, стремясь добиться разнообразия звуков, он натянул на ней дополнительно еще одну струну. Спартамцы любили только простые мелодии.

²⁵⁸ *Бозций*. О музыкальном установлении Е. В. Герцман // Музыкальная бозциана. СПб., 1995. С. 301.

Когда Тимофей принял участие в карнейском празднике, один из эфоров, взяв в руки меч, спросил его, с какой стороны лучше обрубить на его инструменте струны, добавленные сверх положенных семи»²⁵⁹. Весьма значимо указание на аналогичный случай с Терпандром. Он тем более показателен, что речь идет не о ком-нибудь, а о том самом Терпандре, которому, как мы помним, приписывались заслуги прекращения внутриспартанской распри, изобретения жанра «нома» и установления целого ряда музыкальных норм. Последняя же часть свидетельства Плутарха, похоже, дает нам возможность почти «визуально» представить себе, как начинался процесс против Тимофея, в результате которого появился вышеприведенный декрет.

Существуют и сведения, которые дают некоторые представления о том, чем, в конечном счете, завершилась эпопея с многострадальным Тимофеем. Атений со ссылкой на несохранившийся до наших дней труд Артемона «Погребальная колонна Дионисия» продолжает историю. Тимофей якобы показал спартам статуэтку Аполлона, на лире у которого было точно такое же число струн, как и у него. И на этом основании он был оправдан²⁶⁰.

Терпандр и Тимофей были, похоже, не первыми и не единственными «жертвами» строгости спартанского законодательства в музыкальной сфере. У Плутарха Агид говорит Леониду: «А ты... Экпрепа, который, находясь в должности эфора, рассек топором две из девяти струн на кифаре Фриннида, Экпрепа, повторяю, ты хвалишь, хвалишь и тех, кто подобным же образом обошелся с Тимофеем, меня же бранишь за то, что я

²⁵⁹ Плутарх. Древние обычаи спартанцев: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/History/Plutarh/dr_ob.php.

²⁶⁰ *Athenee*. Le banquet des savants: <http://remacle.org/bloodwolf/erudits/athenee/index.htm>.

хочу изгнать из Спарты роскошь и кичливую расточительность! Но ведь и те люди опасались в музыке лишь чрезмерной замысловатости, не желали, чтобы это дурное ее качество переступило рубеж, за которым возникает нестройное и неверное звучание в жизни и нравах, приводящее государство к внутреннему несогласию и разброду»²⁶¹.

Наличие законного регулирования музыкальной среды, а также тот факт, что само искусство, как мы на этом настаиваем, носило в древности характер общественной регулятивной системы, приводило к созданию системы санкций, тесно связанных со сферой мусического искусства.

Выше мы приводили пример наличия таких мер негативного воздействия в архаической Спарте (когда илоты заставляли практиковать непристойные образцы искусства, трусливым солдатам угрожали увековечить их позор в стихах, а преступников заставляли самим петь позорящие их песни). Но этот пример не единичен. У Элиана мы обнаружили указание на наличие любопытной практики у метиленцев. «Во времена, когда мителинцы еще удерживали свое морское господство, они наказали отложившихся от них союзников, запретив им обучать своих детей грамоте и музыке, ибо считали самым тяжким лишением не уметь читать и писать и не иметь понятия о музыке»²⁶². Получается, что искусство в древности не только носит черты регулятивной системы, не только есть один из методов осуществления внутригосударственной политики, но и используется в системе международных санкций.

²⁶¹ *Плутарх*. Агид и Клеомен: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/History/Plutar/19.php.

²⁶² *Элиан Клавдий*. Пестрые рассказы: <http://www.rus-lib.com/book/218405>.

Общей практикой греческих полисов было участие музыкантов в военных походах. Мы уже упоминали о том, что войско спартанцев сопровождали многочисленные флейтисты. Именно флейта (авлос) считалась у них инструментом, в наибольшей степени поднимающим боевой дух. Причем такая практика существовала не только в архаической Спарте. Относительно поздний автор, Николай Дамасский, все еще свидетельствовал: «Вместе с царем посылают прорицателей, врачей и флейтистов, последними всегда пользуются в сражениях вместо трубачей»²⁶³. Понятно, что у разных эллинских народностей были разные представления о том, какие инструменты больше подходят для указанной цели. Авл Гелий, комментируя пассаж из Фукидида, в котором описывается наступление спартанцев под звуки флейт, добавляет, что у критян передвижение войск сопровождалось звуками арфы²⁶⁴.

Широкая практика применения музыки (вокальной и инструментальной) в военном деле, впрочем, не всегда приносила только положительные результаты. Дело в том, что практика эта была сходной у многих античных народов. А сходство самих образцов военной музыки не могло не приводить к организационным недоразумениям, когда речь шла о коллективном ведении военных действий союзниками. Фукидид приводит случай, который кажется почти анекдотическим: «Особенно же вредило афинянам пение пеана. Так как пеан у обеих сторон был приблизительно одинаков, то это создавало замешательство. Всякий раз, когда аргосцы, керкиряне и другие дорийцы в афинском войске запевали пеан, они наводили страх на афинян,

²⁶³ *Николай Дамасский*. Собрание занимательных обычаев: <http://ancientrome.ru/antlitrr/nik-dam/sobranie-f.htm>.

²⁶⁴ *Aulu-Gelle*. Nuits Attiques: <http://remacle.org/bloodwolf/erudits/aulugelle/index.htm>.

словно его пели враги. Наконец, когда смятение вдруг охватило многие части афинского войска, друзья с друзьями и граждане с гражданами не только приходили в ужас при взаимных столкновениях, но даже вступали в рукопашную схватку, так что лишь с трудом расходились»²⁶⁵.

Рассуждая о государственном значении музыки в Древней Греции и о регулировании ее государственными законами, нельзя пройти мимо существовавшего института гражданских повинностей. Одна из этих повинностей имела непосредственное отношение к сфере искусства. Мы говорим о «хорегии». Об этом институте знают все, кто более-менее знаком с афинской конституцией. Она предполагала возложение на богатых граждан обязанности по организации и финансированию хоров, участвовавших в состязаниях. Но, при всей общеизвестности самого факта существования этой повинности, ее детали известны нам недостаточно. Прежде всего, неясно, кем были хореги – исключительно древними «продюсерами» или еще и «художественными руководителями».

При всем нашем уважении к исследователю такого масштаба, как Е. В. Герцман, его мнение на этот счет представляется нам весьма спорным. Вот что он пишет по поводу хорегов: «Все имеющиеся материалы говорят о том, что хорег выполнял лишь функции организатора и мецената, но не более. Художественный руководитель обозначался другими терминами: «ἐγῆμων» (гегемон) и «κορυφαῖος» (корифей), «ἀγέχορος» (агехорос) или «ἡγέχορος» (гегехорос) и др.»²⁶⁶. Герцман основывается на критике мнения Деметрия Византийского, замечая,

²⁶⁵ Фукидид. История: lingvo.net/library_view_33764_1.html.

²⁶⁶ Герцман Е. В. Музыка Древней Греции и Рима. СПб., 1995. С. 161.

что его указание на то, что хореги были музыкальными руководителями, а не только организаторами, не подтверждается другими источниками.

Возможно, мнение Е. В. Герцмана справедливо в отношении хорегов позднейших времен. Но если мы говорим о первоначальном периоде существования этой повинности, то здесь ситуация могла быть иной. И указание Е. В. Герцмана на то, что такая информация не подтверждается другими источниками, не вполне соответствует истине. Источник есть, и источник широко известный. Это «Пирующие мудрецы» Атеней. В этом сочинении Атений прямо говорит о том, что хореги, которые впоследствии стали просто организаторами хоров, первоначально следили за соблюдением старинных законов музыкального искусства²⁶⁷.

В любом случае, хорегия была весьма почетной разновидностью общественной нагрузки. Можно также предположить, что повинности распространялись между гражданами не только в соответствии с их богатством, а и с учетом их познаний в соответствующей области. А это может означать, что хорегами, по крайней мере, первоначально, становились богатые граждане, сведущие в хоровом пении. Тем более что речь идет не о соревнованиях профессиональных певцов, а о состязании хоров, составленных из граждан – жителей одной филы. Так что хорегу совсем не обязательно было быть непременно высоким профессионалом. Ему достаточно было знать основы хорового искусства.

Особая политическая роль музыки в Древней Греции проявилась и в том, какими были для граждан последствия победы в музыкальных состязаниях. Победители получали особые права и привилегии. Об этой

²⁶⁷ *Athenee*. Le banquet des savants: <http://remacle.org/bloodwolf/erudits/athenee/index.htm>.

практике мы можем говорить без тени сомнения, поскольку до нас дошли официальные документы, строго подтверждающие ее наличие. Речь идет о надписях, касающихся лауреатов Пифийских игр. Эти документальные свидетельства заслуживают внимательного рассмотрения.

Вот, к примеру, одна из них: «При архонте Гагионе, сыне Эхефила, советниках первого полугодия: Никострате, сыне Эвдора, Ксеноне, сыне Аристобула, Тимокле, сыне Траса [решили]. Так как жительница Кум Хоропсалтрия... дочь Аристократа, прибыв в Дельфы и призванная архонтами и городом, к тому же пела здесь богу и соревновалась два дня и отличилась на Пифийских соревнованиях, достойно [славя] бога и наш город, – в добрый час дано городу Дельфам на общем собрании с голосованием по закону прославить жительницу Кум... дочь Аристократа, и [поставить] ей медное изображение [и увенчать ее] славным венком бога, что по обычаю делается в Дельфах, и [наградить ее] тысячей драхм серебром; архонтам послать ей по закону и величайшие дары. Предоставить ей и [ее] потомкам в городе право гостеприимства, право первого вопрошения оракула, право первоочередного разбирательства ее жалоб в суде, право убежища, свободу от всех повинностей, почетное место на всех соревнованиях, которые проводятся городом. Мы предоставляем ей, потомкам [ее], право владения землей и домом и все привилегии, которые предоставляет город и другим проксенам и благодетелям. Написать это самое решение на самом видном месте святилища. Архонтам отправить копию этого решения в город Кумы, чтобы там знали»²⁶⁸.

Как видим, список особых прав и привилегий обширен, а сами эти права и привилегии существенны.

²⁶⁸ Герцман Е. В. Музыка Древней Греции и Рима. СПб., 1995. С. 157.

Особенно важно, что они предоставляются не произвольно, а, как гласит текст, «по закону». Это дает возможность предположить факт существования законодательства, которым руководствовались власти при награждении победителей музыкальных состязаний. Также интересно, что эта надпись сделана по поводу победы женщины. Общеизвестен факт ограниченной праводеееспособности древнегреческих женщин. Но из любого правила имеются исключения. Похоже, что женщины имели равное с мужчинами право участвовать (по крайней мере – в Пифийских) музыкальных состязаниях, а в случае победы им предоставлялись исключительные права и привилегии, аналогичные «мужским».

Другая надпись касается мужчины и явно опирается не те же правовые нормы, что и первая: «При архонте Клеандре, сыне Тимона, советниках Полите, сыне Александра, Эвклиде, сыне Гераклеяда, Дионе, сыне Полиона, город Дельфы на общем собрании [постановил]. Так как органист элевтеринец Антипатр, сын Бревка, пришедший в Дельфы после того как к нему было послано посольство, и приглашенный архонтами и городом, великолепно соревновался два дня, как подобает прославил бога, город Элевтер и наш город, в котором и был увенчан на состязании ... [наградить] медным изображением и всеми другими почестями, которые он сам воздал богу. Соответственно этому в добрый час решено: прославить органиста элевтеринца Антипатра, сына Бревка, за благочестие и почтительность к богу и за отношение, которое он всегда проявляет к искусству, за благоволение к нашему городу; прославить брата его элевтеринца Кротона, сына Бревка, и дать ему и [его] потомкам в городе право гостеприимства, право первому вопрошать оракула, право первоочередного разбирательства его жалоб в суде, право убежища, свободу от всех повинностей,

почетное место на всех соревнованиях, которые проводятся в городе, право владения землей и домом и все другие привилегии, которые существуют для других проксенов и благодетелей города. Архонтам послать им и величайшие дружеские дары. Звать их и людей с ними в пританею на общее угощение города. Написать решение архонтов в святилище Аполлона на самом видном месте и послать в город Элевтер, чтобы там знали»²⁶⁹.

Большое значение в политической жизни музыкальных состязаний и особое отношение государства к их победителям подтверждается многими источниками. «Многочисленные праздники с музыкальными соревнованиями учреждались тиранами, полководцами, консулами, императорами. Особенно показательна в этом отношении деятельность Александра Македонского... Шествие его победоносного войска было отмечено целой серией состязаний, в том числе и художественных»²⁷⁰.

Звание победителя настолько высоко котирировалось, что даже родство с ним было почетно. «Плутарх... рассказывает, как шестикратный победитель на Пифийских играх кифарод Аристоной предложил спартанскому полководцу Лисандру (конец V в. до н. э.) объявить себя его сыном. В согласии с воззрениями эпохи, Аристоной был глубоко убежден, что Лисандру будет бесконечно лестно считаться отцом столь знаменитого музыканта»²⁷¹. Хотя этот поступок Аристоной, кажется, не вызвал одобрения самого Лисандра, который увидел в нем только акт низкопоклонства. В первоисточнике Плутарх не отказал себе в удовольствии подчеркнуть

²⁶⁹ Герцман Е. В. Музыка Древней Греции и Рима. СПб., 1995. С. 158.

²⁷⁰ Там же. С. 171–172.

²⁷¹ Там же. С. 177.

эту деталь: «Когда же кифарист Аристоной, шесть раз одержавший победу на Пифийских играх, угодливо заявил Лисандру, что в случае новой победы он объявит себя через глашатая Лисандровым... – «Рабом, конечно?» – подхватил тот»²⁷².

Музыкальное исполнительство

Выше мы говорили о той особой роли, которую играла музыка в общественной и государственной жизни древнегреческих полисов. Однако высокая роль самого искусства не означала, что любая причастность к нему гарантировала привилегии и высокий общественный статус. Дело в том, что древний грек мог быть причастен к музыке тремя способами. Во-первых, он мог теоретически изучать ее, т. е. – быть музыковедом в нашем понимании. А для Греции – это был один из разделов философии. Естественно, что граждане, таким способом причастные к музыке, могли вызывать только особое уважение сограждан, как его вызывали философы вообще. Во-вторых, гражданин мог быть причастен к музыке практически. И здесь были возможны два варианта: речь могла идти об авторе, исполнявшем собственные творения, или об исполнителе, ремесленнике-профессионале, исполнявшем чужие сочинения. И тут разница была значительной. «Даже самые великие скульпторы Греции не могли достигнуть статуса и славы известных музыкантов (если, разумеется, говорить о создателях музыки, а не об исполнителях, которые часто были людьми низкого социального происхождения, и даже рабами)»²⁷³.

²⁷² Плутарх. Лисандр: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/History/Plutar/12.php.

²⁷³ Жмудь Л. Я. Пифагор и его школа. Ленинград, 1990. С. 92.

Это статусное распределение сфер деятельности четко разграничил Е. В. Герцман: «Если занятие наукой о музыке рассматривалось как благородное и возвышенное дело, то деятельность в сфере музыкальной практики – особенно в области исключительно инструментальной музыки – как нечто значительно более низкое и даже примитивное. Это давняя традиция, уходящая корнями в глубокую архаику. Профессиональное занятие инструментальной музыкой не признавалось делом свободнорожденных людей, а только уделом рабов и тех, кто за плату развлекал слушателей. Но, несмотря на это, музыка входила в систему воспитания и образования, так как, по общепризнанному мнению, хорошая музыка способствовала укреплению нравственности. Однако занятия музыкой допускались только в часы досуга, и, по бытовавшим воззрениям, сон, попойка и музыка были деяниями одного порядка»²⁷⁴.

Исторических свидетельств и анекдотов, которые рисуют нам положение профессионала-исполнителя в греческих государствах и отношение к нему сограждан, сохранилось множество. Приведем в виде иллюстрации лишь некоторые из них. У Плутарха в жизнеописании Перикла приводятся два коротких анекдота: «Умно сказал Антисфен, услышав, что Исмений хороший флейтист: «А человек он скверный; иначе не был бы он таким хорошим флейтистом». Филипп сказал сыну, когда тот на одной пирушке приятно, по правилам искусства играл на струнном инструменте: «Не стыдно тебе так хорошо играть? Довольно и того, когда у царя есть время слушать музыкантов; он уже много уделяет Музам, если бывает зрителем, когда другие люди состязаются в таких искусствах»²⁷⁵.

²⁷⁴ Герцман В. Е. Музыкальная бозциана. СПб., 1995. С. 121.

²⁷⁵ Плутарх. Перикл: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/History/Plutar/05.php.

Другой интересный анекдот приводит Элиан: «Какой-то кифарист играл однажды перед Антигоном. Царь постоянно делал ему замечания «подтяни крайнюю струну» или «поправь среднюю». Наконец кифарист вышел из себя: «Пусть, царь, тебе не будет никогда так плохо, чтобы тебе пришлось превзойти меня в этом искусстве», – сказал он»²⁷⁶.

Эти анекдоты ярко рисуют нам отношение общества к музыкантам-исполнителям. Они стоят на низкой ступени социальной иерархии. Они ремесленники, которые вынуждены, как и прочие мастеровые, снискать себе хлеб насущный, работая на других граждан, потому что неспособны к более возвышенным занятием или потому что происхождение не оставляет им выбора. Хотя и внутри этой среды были свои ступени и своя градация. «Особенности жизни музыканта-профессионала зависели от множества причин. Если он обладал выдающимися способностями и мастерством, то у него было два пути: либо идти в услужение к какому-либо владыке, либо участвовать в различных состязаниях. Только так музыкант мог обеспечить себя и свою семью. В первом случае его благоденствие зависело от щедрости хозяина и от того, как долго тому угодно было держать при себе музыканта. Если же в услугах его больше не нуждались, начинались странствия. В этот период источником существования служила любая работа, требовавшаяся в местах, расположенных на длинной дороге скитаний. Если удача сопутствовала искателю заработка, то спустя некоторое время он мог вновь попасть ко двору нового владыки, где все начиналось сначала. Во втором случае благополучие зависело от уровня профессионализма соперников, а также в немалой степени от благосклонности судей,

²⁷⁶ Элиан Клавдий. Пестрые рассказы: <http://www.rus-lib.com/book/218405>.

публики и, конечно, от размеров приза. Музыканты более низкого ранга не должны были гнушаться любой работой, начиная от участия в театральных представлениях и пирах в богатых домах и кончая игрой на похоронах»²⁷⁷. Понятно, что чем ниже была социальная ступень исполнителя, тем меньше была свобода его художественного самовыражения. Зависимость от заказчиков, патронов, моды и вкусов публики также не способствовала свободе творчества и саморазвитию. Естественно, те из исполнителей, которые были свободными гражданами, а не рабами, пользовались гражданскими и профессиональными правами и даже могли защищать их, вступая в члены «профсоюзов», известных в истории как «союзы мастеров Диониса».

Поскольку античному мышлению было свойственно гомогенное восприятие всего, что относится к общественной сфере, деятельность музыкантов-исполнителей воспринималась как составляющий элемент политической жизни. А, следовательно, эта деятельность была регламентирована законами и находилась под контролем государственных чиновников. Ввиду утраты образцов законодательства, относящихся к этой сфере, мы имеем лишь самые общие представления о том, как именно осуществлялось это регулирование. Более-менее вразумительная информация на этот счет присутствует в известном трактате «Афинская полития», автором которого предположительно был Аристотель или кто-то из слушателей Лицея. В нем указывается: «Избираются десять астиномов... Они следят за флейтистками, арфистками и кифаристками, чтобы нанимались не дороже двух драхм, и, если одной

²⁷⁷ Герцман Е. В. Музыка Древней Греции и Рима. СПб., 1995. С. 263–264.

и той же станут добиваться несколько человек сразу, они кидают между ними жребий и отдают внаймы тому, кому выпадет жребий»²⁷⁸. Известно, что афинские астиномы, помимо дел, связанных с наймом флейтисток, арфисток и кифаристок, занимались проблемами нечистот, деталями застройки (вроде балконов) и погребением нищих. То есть сам уровень чиновников, занимавшихся вопросами найма гражданами исполнителей, свидетельствует об отношении общества к их среде. Однако, возможно, здесь имеется в виду не собственно административный надзор за деятелями искусства, а иная государственная функция. Н. А. Павличенко считает, что в данном случае астиномы выполняли функции, близкие к полиции нравов²⁷⁹. Учитывая особенную репутацию женщин-музыкантш в Греции, такое предположение имеет, как нам кажется, право на существование.

Уравнение статуса публичных женщин и женщин, профессионально занимавшихся игрой на музыкальных инструментах, пением или танцами,— частое явление в древности. Однажды мы уже отмечали аналогичное положение вещей в Древней Индии. Причиной такого отношения были не только общественные предрассудки, но и то, что в реальности женщинам в Древнем мире приходилось действительно сочетать занятия искусствами с проституцией. Музыкантши работали для увеселения заказчиков, а уж какой меры увеселения хотел заказчик и что из его прихотей считала для себя возможным исполнить музыкантша, это зависело от конкретного случая. И конечно, в отличие от дам, входивших в высшие слои греческого общества, испол-

²⁷⁸ Аристотель. Афинская полиция // Античная демократия в свидетельствах современников. М., 1996. С. 69.

²⁷⁹ Павличенко Н. А. Коллегия астиномов в эллинистическом полисе: <http://ancientrome.ru/publik/pavlich/pavlich01.htm>.

нительницы вряд ли воспитывались в особой строгости. Наконец, естественно предположить, что содержатели публичных домов были заинтересованы в том, чтобы их работницы для лучшего ублажения клиентов могли бы не только удовлетворять их физически, но и развлекать танцами и игрой на музыкальных инструментах. А значит, возможно, что они сами заботились об их обучении. Наконец, такое положение вещей могло находить в себе опору и в лицемерии, которое присуще любому обществу, когда речь заходит о продажной любви. «Заказать музыкантшу» – звучит, конечно, более пристойно, чем «заказать проститутку». Понятно, что близость этих сфер не могла не привести к их устойчивому отождествлению в массовом и научном сознании. Теофраст прямо упоминает о флейтистках из публичного дома²⁸⁰. Да и в большинстве древнегреческих текстов при упоминании флейтисток следует обращать внимание на контекст. По преимуществу имеются в виду именно публичные женщины.

Певцы

Более благоприятным было общественное положение певцов. «В античную эпоху профессиональный певец приравнивался по положению в обществе к прорицателю, врачу и архитектору, то есть занимал более высокую социальную ступень, чем, например, художник или скульптор. Нередко и представители аристократии в часы досуга брали в руки лиру»²⁸¹.

Скорее всего, это обстоятельство объясняется тем, что с древнейших времен профессиональная де-

²⁸⁰ *Теофраст*. Характеры: http://bookz.ru/dl2.php?id=25619&t=z&g=28&f=teofrast1&a_id=3404.

²⁸¹ *Словарь античности*. М., 1989. С.67.

тельность певцов, так же как и актеров, была связана с государственным культом. Причем складывается впечатление, что роль певцов в культовых мероприятиях была не только чисто профессиональной, но им были присущи также и некоторые организационные функции. Так, например, «известно, что в Дельфах еще задолго до Персидских войн (500–449 гг. до н. э.) музыкальная сторона культа находилась под наблюдением гильдии мольпов (μολποί) – певцов и танцоров»²⁸². Трудно предположить, что лица, объединенные в официальные гильдии и исполняющие почетную обязанность по служению чуть ли не самому влиятельному общегреческому культу, могли быть принижены в социальном отношении. Возможно, их положение было отчасти подобно тому, которое мы наблюдали в отношении древнеегипетских храмовых певцов и музыкантов.

Уважение, которое питали граждане Афин к деятельности певцов, проявлялось и в том, что в их состав не допускались иноземные наемники и, тем более, – рабы. Первоначально в хорах во время религиозных празднеств участвовали граждане, не обязательно бывшие высокими профессионалами в пении. Так что этот род деятельности рассматривался как нечто, относящееся к гражданскому служению, и статус гражданина определенное время был более важен, чем творческие способности. «Известно, что в Афинах хоревами могли быть только свободные граждане или метеки (чужеземцы, получившие разрешение проживать в Афинах). Впоследствии в киклические хоры стали иногда вводиться солисты, бывшие профессионалами. Таких артистов называли «наемные хореваты»

²⁸² Герцман Е. В. Музыка Древней Греции и Рима. СПб., 1995. С. 69.

(χορευταί μισθοφόροι)»²⁸³. Это означает, что певцы, идет ли речь о метеках, правоспособность которых была довольно обширна, или, тем более, о гражданах, были полноправными лицами.

Танец

Искусство танца также имело большое значение в греческой политической парадигме. Танец, как и музыка, был не просто развлечением. Он считался полезным физическим упражнением. Он сопровождал религиозные и другие публичные действия. Греки полагали, что танцы способны не только изображать в символической форме сюжеты мифологии, не просто передавать публике некоторые чувства, но и оказывать влияние и на нравственность как самого танцующего, так и наблюдателей. Не зря танец становился предметом теоретических исследований. Вспомним Дамона, который приписывал этическое значение не только музыке, но и танцу и призывал пользоваться им, наряду с музыкой, для политического воспитания граждан. Из более поздних исследований наиболее известен трактат Лукиана Самосатского «О пляске». Справедливости ради, следует сказать, что уровень теоретических наблюдений древнегреческих ученых в области танца был слабее, чем тот, который мы имели возможность наблюдать относительно музыки. Поэтому даже такой известный источник, как трактат Лукиана, нам интересен, главным образом, содержащимися в нем историческими свидетельствами.

Лукиан утверждает, что «молодежь спартанская обучается пляске не меньше, чем искусству владеть оружием»²⁸⁴. В контексте уже известного нам описа-

²⁸³ Герцман Е. В. Музыка Древней Греции... С. 74.

²⁸⁴ Лукиан Самосатский. О пляске: http://www.e-reading.org.ua/bookreader.php/131083/Lukian_-_Lukian_Samosatskiii._Sochineniya.html.

ния Плутархом зрелища «трех хороводов» мы можем предположить, что эта информация Лукиана верна. Обучение танцу в Спарте могло действительно носить государственно организованный характер. Аналогичная ситуация могла иметь место и во всех других полисах, в которых уделялось серьезное внимание художественному воспитанию подданных.

Если верить Лукиану, особое значение этому искусству придавалось в Фессалии. Более того, следующий пассаж из его трактата дает возможность видеть, что значение это было предельно политизированным: «В Фессалии искусство пляски развилось настолько успешно, что даже о своих вождях и передовых бойцах жители говорили, будто о предводителях хоровода, так и называя их «плясоводами». Это ясно видно из надписей на воздвигнутых отличившимся статуях. «Град избрал его, гласит одна надпись, – своим плясоводом». Другая: «Илатиону, хорошо сплясавшему битву, – народ поставил его изображение»²⁸⁵.

Конечно, в этом искусстве была и качественная градация. Танцоры, владевшие искусством виртуозно, вкладывавшие в свои танцы глубокое содержание, были более известны и почитаемы, чем, скажем, балаганные плясуны. Разными по достоинству считались и сами танцы. Одни считались достойными любой аудитории, благородными. А другие – «похабными», служащими исключительно для примитивного увеселения публики.

Следует иметь в виду, что такая градация танцевального искусства была характерной для многих развитых цивилизаций Древнего мира. Также несомненно и то, что тенденция разграничения благородного и неблагородного искусства не заслуга исключительно эллинов. И это сами представители греко-римской

²⁸⁵ Лукиан Самосатский. Указ. соч.

цивилизации иногда признавали, несмотря на определенный «шовинизм» в отношении других народов. Так, Атеней говорит, что у варваров, как и у греков, одни танцы почитаются, другие считаются заслуживающими презрения²⁸⁶.

Поэзия и поэты

В силу своего большого влияния на мысли и нравы граждан политическое значение приобретала и поэзия. Государственная власть, понимая роль поэзии для настроений общества, зачастую выступала в роли заказчика произведений. Так, в ряде случаев хоровые оды создавались поэтами по поручению государства²⁸⁷.

Повествуя о деятельности тиранов в сфере, касающейся искусства, мы уже упоминали о случаях, когда они для поддержания своего авторитета приближали к себе поэтов и оказывали им покровительство. Напомним и об организованном на государственном уровне публичном чтении поэм Гомера. При таком отношении государственной власти к поэтическому искусству поэты становились не только воспитателями народа, но и подобиями политических лидеров. Нам уже известен пример Тиртея, чья роль в установлении гражданского мира в Спарте и в утверждении спартанской конституции была совершенно исключительной. Это обстоятельство можно бы было «списать» на особые, кризисные условия. Но и в более спокойных политических ситуациях поэты могли играть аналогичную роль. Плутарх, например, рассказывает о Ликурге, что тот «уговорил переселиться в Спарту одного из уважаемых за свой ум

²⁸⁶ *Athenee*. Le banquet des savants: <http://remacle.org/bloodwolf/erudits/athenee/index.htm>.

²⁸⁷ Радициг С. И. История древнегреческой литературы. М., 1982. С. 135.

и государственную мудрость островитян – Фалета. Он слыл лирическим поэтом, на деле же преследовал те же цели, которые преследовали лучшие из законодателей. В своих стихотворениях он желал пробудить любовь к порядку и согласию. Их мелодия притом много способствовала к установлению порядка и прекращению раздоров. Слушавшие их незаметно для себя смягчали свои нравы; в их сердца глубоко западало стремление к прекрасному взамен царившей до этого между ними вражды, так что этот человек в известной степени указал Ликургу путь для воспитания его народа»²⁸⁸.

Плутарх приводит и другие любопытные сведения. Так, он рассказывает о том, что, познакомившись с поэмами Гомера, Ликург «заметил, что между местами, чтение которых может доставить удовольствие, приятное развлечение, есть такие, которые заслуживают не меньшего внимания благодаря заключающимся в них правилам политики и нравственности, поэтому охотно списал их и собрал, чтобы привезти домой»²⁸⁹.

Говоря об этом, мы должны всегда иметь в виду и то, что во все времена интерес государственной власти к искусству имеет и негативную сторону. Благодеяния политических вождей делают артистов зависимыми и ангажированными. Свобода творчества сменяется угодливостью. Да и во все эпохи правители больше ценили личную преданность, чем художественный дар. Особенно это заметно в тех случаях, когда они не отличались безупречным художественным вкусом. Античность не была исключением из этого правила. Иллюстрации подобных ситуаций приводит все тот же Плутарх. «Лисандр постоянно держал при себе поэта Херила, который своим поэтическим искусством должен был украшать его деяния.

²⁸⁸ Плутарх. Ликург и Нума: <http://lib.ru/POEEAST/PLUTARH/likurg.txt>.

²⁸⁹ Там же.

Когда Антилох написал о нем несколько заурядных стихов, он так обрадовался, что отдал ему свою шляпу, насыпав ее доверху серебром. Антиммах из Колофона и какой-то Никерат из Гераклеи состязались между собой в его присутствии, читая каждый поэму, озаглавленную «Лисандрия». Он увенчал Никерата, и раздосадованный Антиммах уничтожил свое произведение. Платон, который был тогда молод и восхищался поэзией Антимаха, видя, как тяжело переносит он свое поражение, пригласил его к себе и стал утешать, говоря, что для непонимающих непонимание такое же зло, как слепота для незрячих»²⁹⁰.

Взаимодействие политической среды с поэтической проявилось и в политизированной тематике стихов у целого ряда греческих поэтов. Так, знаменитый поэт Алкей излагал в стихах политические взгляды. А поэт Филоксен из Киферы не боялся выступать в своих стихах против политики сиракузского тирана Дионисия Старшего. Тиран, любивший, как нам известно, подчеркивать свое благосклонное отношение к деятелям искусства, и в особенности – к поэтам, в данном случае не смог найти в себе достаточной меры благосклонности и сослал Филоксена на каменоломни. А вот Феогнид, напротив, критиковал демократию и потому был не очень любим афинскими демократами.

Политическое значение и государственное регулирование архитектуры

То, что древнегреческая архитектура достигла в своем развитии замечательных высот, знает любой человек, хотя бы в минимальной степени знакомый с историей искусств. Немногочисленные сохранивши-

²⁹⁰ Плутарх. Лисандр: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/History/Plutar/12.php.

еся постройки даже сейчас, будучи руинами, производят огромное впечатление. Реконструкции облика древнегреческих городов, сделанные археологами, описания их, сохранившиеся в древних памятниках литературы, — все это производит впечатление грандиозного художественного явления. Очевидно, что такие достижения в области архитектуры невозможны без государственного регулирования и государственной поддержки.

В самом деле, города строились и украшались не только в меру частной инициативы граждан. Государственное планирование градостроительства существовало уже в ту далекую эпоху. Государство выступало инициатором крупных строительных проектов, финансировало их и контролировало их осуществление. Причем в расчет принимались не только соображения удобства, не только художественные преимущества новых проектов, но и соображения политического престижа. Так, «материальный расцвет афинского государства в середине V в. позволил начать перестройку всего города в таком плане, который отвечал его политическому положению в то время. По инициативе Перикла была образована специальная комиссия под председательством Фидия, которая выработала план перестройки всего города, причем главное внимание было обращено на... Акрополь»²⁹¹.

Акрополю после перестройки суждено было стать не только религиозно-административным центром города, но и художественным выражением его политического значения в эллинском мире, а также – памятником правящему демократическому режиму, при котором была осуществлена перестройка. А. Ф. Лосев вообще полагал, что в постройках Акрополя была в символической,

²⁹¹ *Радициг С. И.* История древнегреческой литературы. М., 1982. С. 206.

художественной форме воплощена идеология афинской демократии. Он писал: «Что касается социальной картины, отраженной в Парфеноне, то едва ли это не есть тот бодрый, уверенный в своей победе демократический коллектив, который как раз в середине V в. одержал свою общечеловеческую блистательную победу. О здоровом коллективизме говорят эти колонны, такие индивидуальные и в то же время такие гармоничные с самими собою и с целым. Этих колонн – не много и не мало... Тут их не такое бесчисленное количество, как в какой-нибудь восточной мечети, где они тонут в целом и где они неисчислимы. Тут они – яркое единство и яркая раздельность. Это не египетская пирамида, под которой лежит сплошной, неразличимый в себе общественно-политический абсолютизм и восточный деспотизм. Это не царство фараона, перед которым ниц лежит вся страна и молчит всякая индивидуальность. Это – греческая демократия V в. до н. э. и это – образ социальной формации, вырастающей на почве свободных тел-индивидуумов, в период их наиболее здорового и бодрого коллективного выступления»²⁹². Мы, впрочем, не разделяя симпатий А. Ф. Лосева в отношении античной демократии, могли бы увидеть в символике Парфенона и ее недостатки. В этой символике видна демократичная уравниловка. О какой «индивидуальности» можно говорить применительно к ряду совершенно одинаковых колонн?! Это, напротив, — вызов индивидуализму, вызов всему, выходящему за рамки демократической усредненности! Это прекрасное строение, но выражает оно как раз эстетические и политические взгляды общества, не терпевшего индивидуальности. В этом смысле казнь Сократа и Парфенон – два выражения одной и той же идеологии.

²⁹² Лосев А. Ф. История античной эстетики. Ранний эллинизм. М., 2000. С. 732–733.

Естественно, одними перестройками городов роль государства не ограничивалась. Городское строительство вообще находилось под контролем государственных чиновников, функции которых были строго определены. Нам не известны все детали этого административного процесса. Но кое-что из них источники сохранили. В «Афинской политии», предположительно написанной Аристотелем, содержатся такие данные: «Прежде Совет обсуждал также проекты построек и облачение для статуи Афины, а теперь это обсуждает судебная комиссия, взятая по жребию, так как стали находить, что совет бывал пристрастен в своем суждении»²⁹³.

Невозможно сомневаться и в том, что государственное регулирование архитектуры осуществлялось на основе законов. Сами эти законы утрачены, но свидетельства их существования остались. У римского теоретика архитектуры Витрувия довольно подробно излагается содержание одного из таких законодательных актов: «В славном и великом греческом городе Эфесе издавна установлен, как говорят, строгий, но вполне справедливый закон. Именно, архитектор, берущийся за выполнение государственной работы, должен объявить, во что она обойдется. По утверждении сметы должностными лицами в обеспечение издержек берется в залог его имущество до тех пор, пока работа не будет выполнена. Если по окончании ее окажется, что расходы соответствуют объявленным, то его награждают похвальным отзывом и другими знаками почета. Также если перерасходы превысят смету не более, чем на четверть ее, то они выплачиваются из государственной казны, и никакого наказания за это он не несет. Но если потребуется издержать свыше

²⁹³ Аристотель. Афинская полития. // Античная демократия в свидетельствах современников. М., 1996. С. 69.

этой четверти на работу, то средства на ее окончание берутся из его собственного имущества»²⁹⁴.

Архитекторы пользовались большим уважением в обществе. Это были люди образованные, и потому выделявшиеся из среды ремесленников. Само собой разумеется, что оплата их труда была значительной и наиболее известные из них не испытывали материальных затруднений. Высокая престижность и материальная выгода должны были вести к высокой конкуренции. И победитель в ней определялся государством. О таком положении вещей свидетельствует исторический эпизод, о котором упомянул в трактате «Об архитектуре» все тот же Витрувий: «Был родосский архитектор Диогнет, которому ежегодно из государственной казны выплачивалось почетное жалованье за его превосходное искусство. В это время некий архитектор из Арада, по имени Каллий, приехал в Родос, прочел лекцию и показал модель стены с установленным на ней вращающимся краном, которым он захватил гелеполь, приближавшийся к укреплениям, и перетащил его по сторону стены. Родосцы, увидав эту модель и придя в восторг, отняли у Диогнета назначенное ему ежегодное содержание и передали эту честь Калию»²⁹⁵.

Скульптура и живопись

Изобразительное искусство зачастую отражает политическое состояние общества. Древнегреческая цивилизация не была исключением из общего правила. Пример такого отражения приводит российский историк

²⁹⁴ Витрувий. Десять книг об архитектуре. М., 1936. С.185.

²⁹⁵ Там же. С. 209–210.

искусства Г. Соколов: «В конце VII в. до н. э., в годы, когда власть в некоторых греческих городах захватывали тираны, там господствовали идеи грубой силы и усиливалось значение выдвигавшихся в результате ожесточенной борьбы активных и часто беспринципных личностей. Возможно, этим объясняется появление тогда в греческой скульптуре огромных мраморных изваяний обнаженных юношей – куросов. На первое место в искусстве выступали колоссальность размеров, прославление физической мощи. Видимо, поэтому статуи ранних куросов порой так тяжеловесны и массивны»²⁹⁶. Напротив, мы можем заметить, что скульптура периода демократии отличается большим изяществом и меньшей склонностью к громадным размерам. А после военных походов Александра и появления эллинистических монархий в скульптуру вновь возвращаются тяжеловесность и гигантомания.

Мы можем сделать вывод о том, что, хотя само изобразительное искусство в целом стремилось к реализму, власть требовала от него в ряде случаев отступления от этого принципа в сторону украшения или более величественного представления действительности. Эта практика, строго говоря, была распространена во все эпохи, но она в основном касалась изображения государственных лидеров. Но в Греции, как ни удивительно, она могла распространяться и на другие сюжеты. Любопытный пример приводит Элиан: «Я слышал, что в Фивах закон предписывает мастерам, живописцам и ваятелям придавать тому, что они изображают, более возвышенные сравнительно с действительностью черты. За преуменьшение достоинств того, что служило образцом для статуи или картины,

²⁹⁶ Соколов Г. Искусство Древней Эллады: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/History/Sokol_2/index.php.

живописцам и ваятелям грозил денежный штраф»²⁹⁷. Перед нами занятный случай законодательного и снабженного санкциями вмешательства государства непосредственно в творческий процесс.

Предпочтения правителей могли не только отражаться напрямую на творчестве художников и скульпторов, но и создавать для тех из них, чье искусство правителям нравилось, исключительные привилегии. Такие художники фактически получали абсолютное преимущество перед своими коллегами и по существу выводились из системы конкуренции с коллегами. Пример предоставления исключительных творческих привилегий мы находим во «Флоридах» Апулея, и касается он времени Александра Македонского. Автор пишет: «Но вот одно из самых замечательных деяний Александра: стремясь оставить потомкам как можно более точное свое изображение, он не пожелал, чтобы множество художников публично искажали его облик. Поэтому он издал указ, запрещавший кому бы то ни было в подвластном ему мире создавать по собственному желанию изображения царя в бронзе, в красках или в рельефе: только Поликлет получал право отливать их из бронзы, Только Апеллес – писать красками, только Пирготель – вырезать в рельефе. Если же найдется кто-нибудь иной – помимо этих трех самых знаменитых в своем искусстве мастеров, – кто протянет руку к священнейшему образу царя, того настигнет кара, такая же точно, как за святотатство»²⁹⁸. Причем заметим два важных обстоятельства. Во-первых, привилегии устанавливаются не в произвольной форме, а

²⁹⁷ Элиан Клавдий. Пестрые рассказы: <http://www.rus-lib.com/book/218405>.

²⁹⁸ Апулей Луций. Флориды: http://royallib.ru/book/apuley_lutsiy/floridi.html.

царским указом, и они опять же снабжены конкретными санкциями. Во-вторых, эта практика, представляющаяся не вполне нормальной современному читателю, встречает одобрение Апулея. Вообще, в античной литературе мы не найдем примеров осуждения такого рода деяний власти, а примеры одобрения находятся. Это может рассматриваться как свидетельство того, что в античном сознании такая практика воспринималась как нечто нормальное, вполне вписывающееся в общественные представления о полномочиях государственной власти.

Выше мы уже указывали на тот факт, что среди граждан, занятых творческими профессиями, скульпторы и художники занимали низшую иерархическую ступень. Даже великие представители пластического искусства, ставшие классиками на все времена, творения которых вызывали восхищение, были социально крайне принижены. Один только пример великого Фидия, величайшего гения античной скульптуры, умершего в тюрьме во время следствия по ложному обвинению в краже золота, многое говорит нам о плачевном положении этой социальной прослойки. Но и на этой низшей ступени существовала своя дифференциация. Были и исключения из общего правила.

По свидетельству Плиния Старшего, искусство живописи на самшите (графика) «было включено в первую ступень свободных искусств. Правда, у него и всегда была эта честь, чтобы им занимались свободнорожденные, затем и знатные, и никогда не разрешалось, чтобы ему обучались рабы»²⁹⁹. Далее Плиний говорит, что то же относится и к торевтике, т. е. к искусству рельефной работы по металлу.

²⁹⁹ Плиний Старший. Естествознание. Об искусстве. М., 1994. С. 94.

Естественно, те живописцы, которым удалось победить в конкурентной борьбе, стать богатыми и модными или сделаться любимцами власти, чувствовали себя намного лучше своих менее удачливых собратьев. Пример такого социального успеха мы нашли у Элиана: «Живописец Паррасий, по ряду свидетельств, а также, судя по надписям на многих его изображениях, ходил в пурпуре и с золотым венком на голове. Однажды на Самосе он вступил в состязание с другим живописцем; противник почти не уступал ему в мастерстве, и Паррасий был побежден (его картина изображала спор Аякса с Одиссеем за оружие Ахилла). После своей неудачи он с изысканным остроумием ответил на сочувственные слова одного из друзей, сказав, что сам не страдает из-за поражения, но печалится за сына Теламона, уже второй раз побежденного в этом споре. В руках Паррасий носил посох, обвитый золотом, ремни на сандалиях были тоже золотые. Рассказывают, что он работал охотно и быстро, всегда веселый и не знающий затруднений, потому что и пел, и насвистывал, стараясь прогнать усталость. Об этом пишет Теофраст»³⁰⁰. Как ни парадоксально, этот портрет «древнегреческого Чарткова» не перечеркивает общую картину положения художников, а служит ее дополнением. В обществе, где деятели изобразительного искусства в целом социально благополучны, самые успешные из них не будут прибегать к таким вульгарным знакам успеха! Пурпур, золотой венок, золотой посох и золотые ремни на обуви – симптомы выскочки из экономически неблагополучной среды.

Остается только восхищаться стойкостью и творческой волей лучших живописцев и скульпторов Греции. Произведения этих униженных обществом людей через века стали для человечества не менее значимыми

³⁰⁰ Элиан Клавдий. Указ. соч.

образцами для подражания, чем творения социально благополучных поэтов, архитекторов и драматургов.

Рассмотрение практики взаимодействия государства права и искусства в Древней Греции приводит нас к следующим выводам:

1. Нельзя исключать возможности того, что политическая роль искусства на практике проявлялась еще в архаическую эпоху. Основанием для такого утверждения тот факт, что мифологические сведения о Дионисе носят следы истории реального правителя, активно пользовавшегося искусством для своих военных и политических свершений. Следы государственного воздействия на художественную среду присутствуют в памятниках критской культуры, давая возможность предположить существование официального запрета на изображение царей.

2. Особую роль искусство играло в спартанском государстве, где оно несло на себе политическую нагрузку и, как таковое, подвергалось серьезному государственному регулированию. Анализ деятельности в Спарте поэта Тиртея и музыканта Терпандра приводит к выводу о существовании в античности особого механизма урегулирования политических разногласий с помощью вовлечения в этот процесс деятелей искусства. Реализация такого посредничества была не только важнейшим историческим фактом использования искусства в политических целях, но и должна трактоваться как применение искусства в качестве особого метода осуществления политической власти. Видимо, с этими событиями следует связывать возникновение особого музыкально-поэтического жанра «нома», который первоначально был создан для лучшего запоминания гражданами государственных законов. В спартанском государстве существовала организованная система художественного воспитания граждан. Особым элементом спартанской модели взаимодействия

государства, права и искусства выступали специфические «художественные» санкции в отношении граждан, предполагавшие сложение на официальной основе позорящих их песен с последующим возложением на правонарушителя обязанности публично распевать эти песни. Не менее политически значимо использование искусства для поддержания низкого социального статуса илотов. С этой целью илоты официально обязывались петь непристойные песни и танцевать неприличные танцы. В целом искусство использовалось в спартанском государстве для консолидации общества и для консервации социальных и политических устоев.

3. Важную роль в формировании практики взаимодействия искусства и политико-правовой среды сыграла политическая деятельность древнегреческих тиранов. С этой деятельностью связано становление практики государственных рекомендаций и запретов в области искусства. Тираны также заложили основы государственной практики меценатства, организации особых творческих учреждений и библиотечного дела. В практике тиранов зачастую наблюдались элементы политического эстетизма, который впоследствии ярко проявлялся в деятельности античных политических лидеров. Вопреки традиционному тезису о принципиальной роли демократии для развития древнегреческого искусства, следует признать, что демократический режим лишь развивал то, что в основном было создано в условиях тиранического правления.

4. Искусство занимало важнейшее место в государственно организованной системе древнегреческого образования. Подрастающее поколение в Древней Греции имело возможность постигать азы музыкально-поэтического искусства, а также быть причастным к художественной жизни полисов.

5. Несмотря на то, что искусство было принципиальной составляющей частью политической жизни в

греческих полисах, статус самих деятелей искусства был невысоким. Основой этого статуса было отнесение деятелей искусства к ремесленникам. В этих рамках существовала определенная градация. Наименее социально престижной была работа художников и скульпторов, а также – женщин-музыкантш. Большим почетом пользовались актеры, музыканты-мужчины, поэты и архитекторы. Социально низкое положение деятелей искусства определялось также их собственной общераспространенной позицией, согласно которой большее значение придавалось исполнению политических обязанностей, чем занятием творчеством. Низкий социальный статус деятелей искусства не означал их поражения в гражданских правах, кроме тех случаев, когда речь шла об артистах-рабах.

6. Особое политическое значение придавалось театральному искусству, само происхождение которого было связано с официальным одобрением государственной властью новых форм публичного художественного действия. В театральных произведениях важное место занимала политическая проблематика. Государство осуществляло меры по сохранению творческого наследия наиболее выдающихся драматургов, а также проводило официальные меры по посмертному чествованию и увековечиванию их имен. Государство брало на себя расходы по содержанию театров, по организации театральных представлений и по оплате труда актеров. Так как посещение театра было фактически конституционным правом граждан, государство принимало меры для того, чтобы его осуществление было гарантированным. То, что актеры, поскольку их творчество было связано с культовыми мероприятиями, получали содержание от государства, делало их социальный статус в художественной среде более-менее стабильным, а также давало возможность организовывать профессиональные союзы, в рамках которых могла осущест-

вляться корпоративная защита прав. Вышеуказанные привилегии не касались актеров-рабов, но успешная профессиональная деятельность могла быть причиной получения последними свободы.

7. Практически всеобщее признание концепции музыкального этоса было причиной большого внимания общества к произведениям музыкального искусства. По этой же причине музыка в большинстве полисов была элементом системы образования, что зачастую предполагало обязанность граждан обучаться игре на том или ином музыкальном инструменте, в тех рамках, которые не предполагали профессионализма и музыкального ремесленничества. Такая обязанность, как и порядок ее осуществления, по всей видимости, регулировались законодательными актами. Особенностью древнегреческого законодательства в области музыки было то, что законодательные акты могли касаться соблюдения определенных технических и художественных норм при музыкальном сочинительстве и исполнительстве. Нарушение таких норм влекло за собой применение официальных санкций. С другой стороны, запрет на обучение музыке мог применяться в качестве особого рода санкции. Гражданские повинности, относящиеся к организации музыкального исполнительства, носили почетный характер, а победа на музыкальных состязаниях была основанием для получения гражданами значительных привилегий.

8. Придание ладотональным и техническим нормам музыкальной композиции характера правовых норм, а также многочисленные случаи применения санкций, относящихся к музыке, с учетом общепризнанности концепции музыкального этоса, позволяет рассматривать музыкальное искусство как одну из древних систем социального регулирования. А поскольку реализация музыкальных норм осуществлялась в рамках системы консервативного художественного воспитания, орга-

низованной государством, можно говорить о том, что таким образом применявшееся музыкальное искусство было одним из методов осуществления государственной политики.

9. Из трех форм причастности граждан к музыкальному искусству (музыковедение, авторство, исполнительство) наиболее почетной было музыковедение, несколько менее почетной – сочинение музыки, и наименее почетной – профессиональное исполнительство. Исполнители-профессионалы рассматривались как разновидность ремесленников, со всеми вытекающими из этого социальными и экономическими последствиями. Особо низким было социальное положение женщин-музыкантш, которые отождествлялись с публичными женщинами, и по преимуществу действительно ими были. Такое отношение к музыкантам-исполнителям приводило к тому, что государственный контроль над их деятельностью не осуществлялся в особом порядке, а был возложен на чиновников коммунальной сферы.

10. Благодаря своей причастности к государственному культу, певцы обладали более высоким статусом, чем музыканты-инструменталисты. Они, подобно актерам, могли объединяться в профессиональные союзы и осуществлять в их рамках защиту своих прав и интересов. Особое положение певцов состояло и в том, что они могли быть только полноправными гражданами, или, по крайней мере, — метеками, наделенными широкой правоспособностью.

11. Общераспространенное убеждение в воспитательной функции танца привело к благоприятному социальному положению тех танцоров, которые практиковали формы этого искусства, считавшиеся благородными. В ряде полисов обучение искусству танца было обязательным для граждан и организовывалось на государственном уровне.

12. Очевидная воспитательная роль поэзии объясняет внимание государства к этому жанру искусства. Государство предоставляло поэтам высокий социальный статус, оказывало им поддержку, в том числе и финансовую, зачастую являясь заказчиком поэтических произведений. Высокий социальный и политический авторитет поэтов приводил к тому, что в определенных ситуациях они могли становиться родом политических лидеров, решавших государственные задачи особыми, художественными методами. Вместе с тем особо близкая связь древнегреческих поэтов с политикой приводила зачастую к политизации содержания их произведений или вовсе к политической ангажированности.

13. Особое политическое значение придавалось в Древней Греции искусству архитектуры. Государство планировало и финансировало возведение публичных построек. Оно же осуществляло масштабные проекты перестройки политически значимых городов. В связи с этим надзором за работой архитекторов занимались специально назначенные государственные чиновники, а сама их работа осуществлялась на основе законов (к примеру – законов, направленных на соблюдение строительной сметы).

14. Скульптура и живопись, как искусства, имеющие очевидное агитационно-политическое значение, находились под контролем государства. Имеются сведения о законах, регулировавших эстетические и содержательные стороны изобразительного искусства. При том, что социальный статус художников и скульпторов был в целом весьма низким, наиболее выдающиеся или же пользующиеся симпатией власти артисты могли получать существенные привилегии, в частности – связанные с предоставлением абсолютно-го преимущества в профессиональной конкуренции.

Заключение

Мы имели возможность убедиться в том, что глубокое понимание социальной нормативности искусства было присуще древним грекам не в меньшей степени, чем представителям древневосточных цивилизаций. Более того, именно осознание того, что помимо художественной нормативности искусству была присуща и социальная нормативность, обусловило быстрое развитие и несравненное качество всех форм искусства в Древней Греции.

Изначально, подходы к анализу художественной и политико-правовой среды были в Древней Греции схожими. В основе анализа обеих сфер (а разделяем эти сферы мы исключительно для удобства, поскольку на самом деле в Греции они были тесно взаимосвязаны) лежали единые принципы. Принцип математичности был очевиден в рамках теории искусства. Но он явно присутствовал и в рамках политико-правовой философии. Анализ государства и права с точки зрения представлений о геометрической пропорциональности или на основе арифметических уравнений, который мы наблюдали у авторов такого масштаба, как Платон и Аристотель, не оставляет в этом никакого сомнения.

С принципом математичности был тесно связан принцип формы, ставший основным как в сфере эстетики, так и в сфере политики. Не будет особым преувеличением сказать, что вопрос о форме политической организации с легкой руки греков стал на многие сто-

летия основным вопросом политической науки. И это кардинально отличает западную традицию, идущую от древних греков, от традиции древневосточной, в которой принцип формы никогда не был руководящим ни в эстетике, ни в политике.

При этом опять же, изначально греки не ограничивались только математическими абстракциями или только эстетическим подходом к искусству, но стремились рассуждать о практической пользе искусства, которая была для них не менее очевидной, чем практическая польза политики или права. Искусство при таком подходе могло рассматриваться как средство воспитания отдельных граждан, целых сословий или всего государства, как орудие, гармонизирующее политическое общение не только из возвышенных соображений, но и с учетом вполне утилитарных целей. Это повлекло за собой понимание дидактической и этической роли искусства в обществе, как основы его политической роли. Именно на этом фоне возникают разделяемая почти всеми древнегреческими авторами концепция музыкального этоса и значительно менее развитые, но не менее репрезентативные концепции этоса танца и прочих искусств.

Такая близость теоретических подходов к эстетике и политике предопределила существование уникального явления: политические мыслители, в их большинстве, не считали возможным пройти мимо проблем искусства и его общественной роли, а некоторые деятели и теоретики искусства приходили к выдвиганию политических проектов.

Конечно, было бы полной нелепостью приписывать античности исключительно идеалистический взгляд на искусство, как на нечто, существующее только ради всеобщей гармонии и всеобщего же блага. Нам известны многочисленные примеры того, как древнегреческие политики и правители пользовались им, как средством достижения личных целей и укрепления собственного

влияния на политическую среду, а значит – и для укрепления личной политической власти.

Античные правители были покровителями искусств до определенных пределов, за которые артисты не могли выходить, да и не могут сейчас. Не зря мифология донесла до нас историю поэта и музыканта Лина, который обучал музыке Геракла. Стоило учителю попытаться наказать неспособного ученика, как тот убил его ударом кифары. Мы можем узреть в Геракле символ власти, опирающейся на силу. Власть может «быть в чину учимых и требовать учащихся», но власть не позволяет своим учителям чрезмерных вольностей. Она может уничтожить их физически, и не обязательно сама: достаточно натравить собратьев по искусству. Не зря роковой для Лина удар был нанесен не палицей Геракла, а кифарой!

Нельзя забывать и о том, что как в низменных, так и в самых возвышенных целях древнегреческая политическая теория могла приходить к требованию установления государственной цензуры в области искусства, а практика зачастую воплощала это требование в реальность.

Но при этом несомненно и то, что современность проигрывает античной Греции в уровне искусства, используемого в политических целях. Да, эта цивилизация знала многочисленные примеры того, как искусство и в теории, и на практике ставилось на службу политике. Другое дело – о каком искусстве шла речь! Союзниками высокопоставленного политика становились прославленные поэты, драматурги и деятели изобразительного искусства, но не артисты балагана! В нашем же отечестве в авангард идеологического фронта призываются, в первую голову, представители поп-культуры. И если в Греции постановка искусства на службу политике не угрожала населению одновременной повальной эстетической деградацией, то теперь дело обстоит именно так. Если уж греческая политика могла рассматривать искусство,

как продажную женщину, то, конечно, скорее, как гетеру, чем как дешевую «ночную бабочку».

Многое в теории и практике древнегреческих полисов заслуживает самой искренней похвалы, если не является достойным подражания. Кажется не только обоснованной, но и весьма перспективной наблюдавшаяся тенденция к эстетизации права. Можно сказать, что такая эстетизация есть изящная форма объективации права. Более того, это одна из форм бытия юснатурализма, и это тем очевиднее, что античное понимание искусства придавало большое значение подражанию природе. Аристотелевское понимание естественного права как совокупности объективно существующих по природе справедливых социальных пропорций вызывает однозначные ассоциации с объективно прекрасным в искусстве. Историческая же изменчивость эстетических представлений, которая неминуемо должна отражаться и на представлениях о прекрасном в праве, может быть основой для рассуждений о «естественном праве с меняющимся содержанием», построенных не в духе Штаммлера – пленника кантовского разделения «сущего» и «должного», но рассуждений более свободных, стирающих грань между этими сферами – грань тем более опасную, что она неминуемо приводит (как бы ни обольщались последователи Канта) к утверждению исключительно императивного характера правовых норм, откуда один лишь шаг до утверждения строгого нормативизма (тоже выросшего в рамках кантовской традиции). Прекрасное, поскольку оно объективно, есть одновременно, и сущее, и должное. Оно и императивно, и индикативно. Оно основано на природных началах, но требует творческой активности разума для своего выявления и сохранения. Эстетизация права – это одновременно и форма исторического мышления о праве. Немецкая историческая школа права, как известно, отталкивалась от сравнения права с языком, который раз-

вивается исторически по своим внутренним законам, но такая аналогия может проводиться и в отношении сферы прекрасного, каноны которого тоже развиваются исторически движением собственных внутренних пружин. Если вы марксист – оставайтесь им в свое удовольствие, ибо прекрасное коренится в природе, но представления о нем преломляются через экономические обстоятельства и классовое сознание! Иными словами – учитывать возможность эстетического подхода к праву, – значит найти точку соприкосновения между различными традициями понимания права.

Достойным подражания институтом нам кажется то, что мы выше называли «художественными» санкциями и ограничениями. Естественно, современные формы его использования должны быть иными, чем это было в античности. Трудно представить в наше время возложение на правонарушителя обязанности исполнить о себе порочащую песню или поручение этого другим лицам. Однако учет художественного начала и его применение в сфере современного права все же возможен. Прежде всего, настаиваем на том, что распространение клеветы в художественной форме должно считатьсяотягчающим обстоятельством или квалифицированным составом при совершении уголовного преступления, а распространение сведений, порочащих честь и деловую репутацию в такой форме,— влечь за собой более серьезную гражданско-правовую ответственность. Лица, распространяющие в художественной форме экстремистские взгляды, бросающие вызов общественной нравственности или оскорбляющие религиозные чувства, могут быть ограничены, тем или иным образом, в праве художественного самовыражения. Речь может идти о запрете на участие в творческих союзах, на признание в качестве деятелей искусства, о запрете распространения продуктов их творчества и т. д. Производители продукции, встречающей неоднозначные оценки с точки зрения общественной

нравственности (например, товаров для секс-шопов), а также организации или индивидуальные предприниматели, оказывающие аналогично воспринимаемые услуги (как, например, содержатели игровых заведений в легальных зонах), могут быть ограничены в праве выступать в качестве спонсоров или рекламодателей в сфере академического искусства, подобно тому, как в ряде стран производители табачной или алкогольной продукции ограничены в возможности спонсировать спортивные состязания. Список можно было бы продолжить.

Античность, в отличие от современности, не разделяла эстетическую и воспитательную функции искусства. В ее представлении то, что объективно делало прекрасным произведение искусства, одновременно также объективно формировало и его дидактичность. Поэтому трудно переоценить роль искусства в системе античного образования. В сравнении с ней современное образование безнадежно проигрывает. Уровень преподавания литературы и музыки в общеобразовательных школах неуклонно падает. О приобщении школьников к прочим жанрам академического искусства говорить и вовсе не приходится. Интерес школьников к музыкальным и художественным школам, столь характерный для советского времени, также переживает упадок. На фоне прочих негативных тенденций современного образования, о которых теперь не говорит с негодованием только ленивый, но которые игнорируются властью, с преступным упорством продолжающей разрушительные реформы, это приводит к катастрофическому падению и уровня общей культуры, и интеллектуального уровня современной молодежи. Наша власть, как известно, оказывает предпочтение физической культуре. Но и здесь игнорируется эстетическое начало. Современная школьная и вузовская физкультура основывается на поздних советских традициях, которые основное внимание уделяли нормативам ГТО. Нормативна физическая под-

готовка и теперь. Она готовит к труду и обороне. Почти в соответствии с идеалами древнекитайского легизма, желавшего, чтобы народ занимался только войной и трудом. Дети же, занимающиеся теперь профессиональным спортом, — рабы спортивных менеджеров. Они отдают свое здоровье за миллисекунды, миллиметры, из которых сложатся будущие рекорды. Они готовятся как пешки для будущей финансовой игры хозяев спортивных клубов и букмекеров. В Греции же физическая культура, прежде всего, формировала телесную красоту, она была призвана уравнивать художественное и научное образование для того, чтобы итогом такого развития явилась всесторонне физически и культурно развитая личность. Какой чудовищный контраст между древнегреческой молодежью и молодежью современной! Ведь последняя, по преимуществу, очевидно делится на исчезающих юных интеллектуалов с многотомными историями болезни и физически безупречных посетителей шейпингов, не умеющих грамотно написать короткую фразу на родном языке. Не забудем и о молодежи из спальных районов, отчужденной от культуры и заботящейся о теле только для воспитания грубой физической силы. Как и о тех несчастных, которые не развиты ни интеллектуально, ни физически и для которых главное развлечение — пить пиво возле гаражей...

Уникальной особенностью древнегреческой политической жизни, могущей служить достойным образцом для подражания, было использование деятелей искусства в качестве политических посредников как в международных отношениях, так и для установления гражданского мира. Наша страна упустила в свое время счастливую возможность для использования такого посредничества при строительстве отношений со странами бывшего Советского Союза. Уникальность ситуации состояла в том, что известные деятели культуры были на момент распада державы, в большинстве своем, «общими» для

всех вновь образовавшихся независимых государств. Культурное единство народов могло бы стать основой для скорейшего построения новых форм интеграции, возможно, более тесных, чем аморфное СНГ или прочие псевдоконфедеративные союзы, приносящие больше выгоды чиновникам общих структур (по существу – си-некур!), чем их народам. Но этого не произошло. Не происходит ничего подобного и теперь. Россия и другие когда-то братские страны не вспомнили об общих деятелях искусства ни для прекращения конфликта с Грузией (вернее – с властью этой страны, но никак ни с ее народом), ни для улаживания разногласий с прибалтийскими республиками. Да и интеграция с теми республиками, отношения с которыми представляются более гармоничными, упор делается на военное и экономическое сотрудничество, а не на сотрудничество в сфере искусства. Не более эффективно использование авторитета деятелей искусства и для поддержания гражданского мира. Современные деятели российского искусства либо однозначно примыкают к одной из сторон в политическом противостоянии, становясь такими же непримиримыми, как и остальные участники противоборства, либо вообще не имеют подлинной политической позиции. В последнем случае они либо стараются держаться поближе к власти и им не особенно важно, кто эту власть олицетворяет, либо готовы поддержать любую из сторон, при условии надлежащего вознаграждения, либо стараются находиться «вне политики». Мир искусства в России сейчас (во многом в силу особенностей культурной и экономической политики государства) сам разобщен и разнороден. Представители популярного искусства по преимуществу довольны властью и будут ею довольны, пока не лишатся возможности хорошо зарабатывать на своем творчестве (а порой и «псевдотворчестве»). Что же до представителей академического искусства, то они, напротив, в большинстве своем настроены оппозицион-

но, но не обладают достаточным политическим весом. Они, как правило, не слишком известны широкому кругу граждан по той простой причине, что упадок художественного образования сделал мало известным академическое искусство, как таковое. Такое положение вещей во многом устраивает власть, поскольку не создает для нее опасности, но очевидно, что оно же лишает власть возможности прибегнуть к выгодам, которые она бы могла извлечь ради общего блага, если бы деятели академического искусства обладали большим общественным весом. Но такова уж наша власть! – не было бы ей вреда, а общественная польза – дело десятое!

Если что-то в древнегреческой традиции и представляется совершенно недостойным подражания – то это низкий социальный статус большинства деятелей искусства. В нашем Отечестве их статус неоднозначен. И опять же, имеет место серьезная разница между представителями академического и популярного искусства. Первые вроде бы пользуются уважением. Но только на словах. Государство не создает условий, позволяющих формировать для них публику. Государство не предоставляет им достойного финансирования. Если есть деятели академического искусства, не угнетенные финансовыми проблемами, то это, главным образом, те из них, которые завоевали любовь зарубежной аудитории и имеют возможность получать достойное вознаграждение за свое творчество за границей. Но такие деятели культуры неизбежно становятся далекими от отечественной аудитории: их зарубежные выступления занимают большую часть плотно заполненного календаря. На Родине их видят редко. И далеко не все, поскольку выступления перед соотечественниками такие деятели искусства, избалованные зарубежным уровнем гонораров, не хотят делать убыточными для себя. В результате, приобщиться к их искусству на Родине могут только весьма состоятельные граждане, значительная

доля которых не вполне понимает искусство. Для них приобщение к процессу – скорее, вопрос престижа, чем вопрос внутренней потребности. Отношение к ним общества в целом – «абстрактно уважительное». Молодежь, как правило, слабо себе представляет, чем они занимаются. В этом отношении преимущество все же за древними греками, которые, с презрением относясь лично к профессионалам в искусстве, вместе с тем знали их произведения и восхищались ими.

Иное дело – представители популярного искусства. В отношении к ним наблюдается некоторая доля лицемерия. С одной стороны, никто не решится публично заявить, что известный поп-певец стоит выше, допустим, известного дирижера или академического композитора. Но именно на его концерт пойдут с большей охотой. Высокая цена билетов на концерт всемирно известного скрипача вызовет большее негодование, чем такая же цена билетов на концерт поп-идола. Если судить по экономическому положению, то оно свидетельствует о фактически более высоком социальном статусе деятелей популярного искусства в сравнении с деятелями искусства академического, при формальном равенстве правового статуса. Здесь проявляет себя капитализм в стране, где государственная власть не стремится минимизировать его разрушительные для духовности последствия. Такой капитализм предполагает, что общественный статус деятеля искусства благоприятен только в том случае, если он смог сделать результат своего творчества товаром. И чем он ближе по качеству к товару «широкого потребления», тем лучше. Не зря деятели академического искусства если процветают, то только за счет зарубежных потребителей, поскольку за рубежом все еще ценится художественный «экслюзив». Напротив, поп-культура кормится за счет отечественного потребителя, с его невзыскательностью. В результате, россияне не платят за то, что считается гордостью отечественного искусства,

а за граница не покупает российского поп-искусства, которое по всем качественным показателям уступает западным аналогам. Особую роль в экономическом процветании деятелей поп-культуры играет все более углубляющийся разрыв между столицей и провинцией. Звезды академического искусства, как правило, балуют провинцию своим вниманием либо на «взлете», когда их известность за границей еще не тотальна, либо на стадии упадка, когда интерес к ним и зарубежной, и столичной публики ослабевает, вместе с силой голоса, способностью крутить фуэте, или с наступлением творческого кризиса. Иное дело – представители поп-культуры, охотно посещающие провинцию, которая, невзыскательная и скромная, прощает им сколь угодно низкий уровень искусства за возможность хоть немного приобщиться к столичному «гламуру», «увидеть живьем»...

Когда я заканчивал предыдущий абзац, телевизионные новости сообщили о мирной акции протеста, которую провели в Греции деятели искусства. Представители разных жанров и традиций вышли на улицы с цитатами из великих греческих классиков на транспарантах. Они вышли, словно вместе со своими древними предшественниками, чтобы осудить игры политиков и бизнесменов, ведущие народ к катастрофе. Многовековое искусство греков сегодня так же служит политическому делу общего блага, как и столетия тому назад. Значит, у греческого народа есть не только великое прошлое, но и, вопреки всем кризисам и неурядицам, великое будущее.

Смогут ли российские деятели искусства однажды показать всему миру, что будущее есть и у нас?

Литература

1. *Аверинцев С.* Неоплатонизм перед лицом платоновской критики мифопоэтического мышления: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/aver/neopl_per.php.
2. *Андреев Ю. В.* Мотив интронизации в искусстве минойского Крита: <http://ancientrome.ru/publik/art/andreev/andreev01.htm>.
3. Античная демократия в свидетельствах современников. – М., 1996.
4. Антология мировой философии. Т. 1. Философия древности и средневековья. Ч. 1. – М., 1969.
5. *Апулей Луций.* Флориды : http://royallib.ru/book/apuley_lutsiy/floridi.html.
6. *Аристотель.* Афинская полития // Античная демократия в свидетельствах современников. М., 1996.
7. *Аристотель.* Политика // Сочинения в четырех томах. Т. 4. – М., 1983.
8. *Аристотель.* Поэтика // Сочинения в четырех томах. Т. 4. – М., 1983.
9. *Берве Г.* Тираны Греции. – Ростов н/Д, 1997.
10. *Бозций.* О музыкальном установлении // *Герцман В. Е.* Музыкальная бозциана. – СПб., 1995.
11. *Витрувий.* Десять книг об архитектуре. – М., 1936.

12. *Герцман Е. В.* Музыкальная бозэциана. – СПб., 1995.
13. *Герцман Е. В.* Музыка Древней Греции и Рима. – СПб., 1995.
14. *Герцман Е.* Синописис музыки, или памятник агонии – М., 2000.
15. *Гиро П.* Частная и общественная жизнь греков: <http://ancientrome.ru/publik/article.htm?a=1291560784>.
16. *Гомер.* Илиада. Одиссея. – М., 1967.
17. *Гущин В. Р.* Политический театр Писистрата: <http://ancientrome.ru/publik/article.htm?a=1266567782>.
18. *Диоген Лаэртский.* О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. – М., 1979.
19. *Диодор Сицилийский.* Историческая библиотека: <http://knigi.tr200.ru/v.php?id=308175>.
20. *Елизаров Е. Д.* Античный город: http://royallib.ru/book/elizarov_evgeniy/antichniy_gorod.html.
21. *Жмудь Л. Я.* Пифагор и его школа. – Л., 1990.
22. *Зайков А. В.* Музыканты в ранней Спарте: создание жанров и противодействие внутренней распри: <http://ancientrome.ru/publik/art/zaikov/zaikov01.htm>.
23. *Кравцов Н. А.* Рассуждения о политике и культуре // Экономический вестник Рос. гос. ун-та. 2005. Т. 3. № 4.
24. *Куманецкий К.* История культуры Древней Греции и Рима. – М., 1990.
25. *Лаку-Лабарт Ф.* Поэтика и политика // Поэтика и политика. Альманах Российско-французского центра социологии и философии Института социологии Российской академии наук. – СПб., 1999.
26. *Лосев А. Ф.* История античной эстетики. Ранняя классика. – М., 2000.
27. *Лосев А. Ф.* История античной эстетики. Софисты. Сократ. Платон. – М., 2000.
28. *Лосев А. Ф.* История античной эстетики. Высокая классика. – М., 2000.

29. *Лосев А. Ф.* История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. – М., 2000.

30. *Лосев А. Ф.* История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития. Кн. II. – М., 2000.

31. *Лукиан Самосатский.* О пляске: [http://www.e-reading.org.ua/bookreader.php/131083/Lukian - Lukian Samosatskii. Sochineniya.html](http://www.e-reading.org.ua/bookreader.php/131083/Lukian_-_Lukian_Samosatskii_.Sochineniya.html).

32. *Миронов В. Б.* Древние цивилизации: <http://ilikebooks.ru/20377-mironov-vb-drevnie-civilizacii.html>.

33. *Николай Дамасский.* Собрание занимательных обычаев: <http://ancientrome.ru/antlitr/nik-dam/sobranie-f.htm>.

34. *Павличенко Н. А.* Коллегия астиномов в эллинистическом полисе: <http://ancientrome.ru/publik/pavlich/pavlich01.htm>.

35. Паросский мрамор: <http://ancientrome.ru/antlitr/marble/index.htm>.

36. *Платон.* Алкивиад I // Собрание сочинений в четырех томах. Т. 1. – М., 1990.

37. *Платон.* Горгий // Собрание сочинений в четырех томах. Т. 1. – М., 1990.

38. *Платон.* Государство // Собрание сочинений в четырех томах. Т. 3. – М., 1994.

39. *Платон.* Евтидем // Собрание сочинений в четырех томах. Т. 1. – М., 1990.

40. *Платон.* Политик // Сочинения в четырех томах. Т. 3. Ч. 2. – СПб, 2007.

41. *Платон.* Законы // Собрание сочинений в четырех томах. Т. 4. – М., 1994.

42. *Платон.* Менон // Собрание сочинений в четырех томах. Т. 1. – М., 1990.

43. *Платон.* Пир // Собрание сочинений в четырех томах. Т. 2. – М., 1993.

44. *Платон.* Софист // Собрание сочинений в четырех томах. Т. 2. – М., 1993.

45. *Платон*. Тезтет // Собрание сочинений в четырех томах. Т. 2. – М., 1993.
46. *Платон*. Тимей // Собрание сочинений в четырех томах. Т. 3. – М., 1994.
47. *Платон*. Феаг // Собрание сочинений в четырех томах. Т. 1. – М., 1990.
48. *Платон*. Федон // Собрание сочинений в четырех томах. Т. 2. – М., 1993.
49. *Платон*. Филеб // Собрание сочинений в четырех томах. Т. 3. – М., 1994.
50. *Плиний Старший*. Естествознание. Об искусстве. – М., 1994.
51. *Плутарх*. Агид и Клеомен: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/History/Plutar/19.php.
52. *Плутарх*. Арат: http://lib.ru/POEEAST/PLUTARH/plutarkh5_8.txt.
53. *Плутарх*. Ликург и Нума: <http://lib.ru/POEEAST/PLUTARH/likurg.txt>.
54. *Плутарх*. Пелопид и Марцелл: http://lib.ru/POEEAST/PLUTARH/plutarkh4_8.txt.
55. *Плутарх*. Древние обычаи спартанцев: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/History/Plutarh/dr_ob.php.
56. *Плутарх*. Лисандр: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/History/Plutar/12.php.
57. *Плутарх*. Никий: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/History/Plutar/14.php.
58. *Плутарх*. Перикл: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/History/Plutar/05.php.
59. *Плутарх*. О судьбе и доблести Александра: <http://ancientrome.ru/antlittr/plutarch/moralia/alexander1-f.htm>.
60. *Полибий*. Всеобщая история. – СПб., 1994–1995.
61. *Радициг С. И.* История древнегреческой литературы. – М., 1982.
62. *Ренан Э.* Антихрист. – СПб., 1907.

63. *Салин Гай Юлий*. Собрание достопамятных сведений: http://ancientrome.ru/antlitr/solin/crm_f.htm.

64. *Секст Эмпирик*. Против ученых // Сочинения в двух томах. Т. 2. – М., 1976.

65. Словарь античности. – М., 1989.

66. *Соколов Г.* Искусство Древней Эллады: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/History/Sokol_2/index.php.

67. *Теофраст*. Характеры: http://bookz.ru/dl2.php?id=25619&t=z&g=28&f=teofrast1&a_id=3404.

68. *Тиртей*. Фрагменты: <http://ancientrome.ru/antlitr/tirteios/tirt.htm#001>.

69. *Флавий Филострат*. Жизнь Аполлония Тианского. – М., 1985.

70. *Фролов Э.* Интеллигенция в античном мире: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/History/Article/Frol_IntAnt.php.

71. *Фукидид*. История: lingvo.net/library_view_33764_1.html.

72. Хрестоматия по истории государства и права зарубежных стран (Древность и Средние века). – М., 1999.

73. *Цицерон*. Речь в защиту Тита Анния Милона: <http://ancientrome.ru/antlitr/cicero/oratio/milo-f.htm>.

74. *Элиан Клавдий*. Пестрые рассказы: <http://www.rus-lib.com/book/218405>.

75. *Aristote*. La Propreptique. Fragments: http://www.documentacatholicaomnia.eu/03d/-384_-322,_Aristoteles,_Protreptique,_FR.pdf.

76. *Aristote*. Problemes musicaux.: <http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/Aristote/problemesmusicaux.htm>.

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

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

79. *Burnouf Emile*. Des principes de l'art. – Paris, 1860.

80. *Cleonide*. Introduction harmonique: <http://remacle.org/bloodwolf/erudits/cleonide/harmonique.htm>.

81. *Diodore de Sicile*. Histoire Universelle. – Paris, 1737.

82. *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)).

83. *Isocrate*. Discours areopagitique: <http://remacle.org/bloodwolf/orateurs/isocrate/areopagique.htm>.

84. *Plutarque*. De la musique. – Paris, 1900.

Содержание

Введение	3
1. Теория взаимодействия государства, права и искусства в Древней Греции	15
Пифагорейцы	17
Демокрит	22
Эпикурейцы	23
Филодем из Гадары	25
Киники	26
Дамон	27
Гипподам Милетский	29
Платон	32
Исократ	79
Аристотель	80
Ученики Аристотеля	97
Стоики. Хрисипп	98
Панеций	99
Полибий	101
Скептицизм. Секст Эмпирик	103

2. Древнегреческая практика взаимодействия государства, права и искусства	109
Миф о Дионисе	111
Критская культура	114
Микенская культура.....	116
Гомеровская Греция	116
Архаическая Спарта.....	117
Деятельность греческих тиранов в области искусства	128
Перикл	136
Александр Македонский	137
Роль искусства в системе образования	143
Общественное положение и правовой статус деятелей искусства вообще	145
Древнегреческий театр.....	148
Актеры в Древней Греции.....	160
Значение музыки и ее государственное регулирование	163
Музыкальное исполнительство	177
Певцы	182
Танец.....	184
Поззия и поэты	186
Политическое значение и государственное регулирование архитектуры.....	188
Скульптура и живопись.....	192
Заключение	203
Литература	216

Научное издание

КРАВЦОВ НИКОЛАЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ

СИМФНИЯ ПОЛИСА

**Государственная власть, право
и искусство в Древней Греции**

Редактор *О. Б. Милованова*

Корректор *М. Т. Тумина*

Технический редактор *Д. В. Свамицкая*

Компьютерная верстка *Н. Н. Николаева*

Дизайнер обложки *Т. П. Кустова*

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