

Н.А. Кравцов

ЗВУКИ ЦАРСТВ

**Государственная власть,
право и искусство
в странах Древнего Востока**



Н. А. Кравцов

ЗВУКИ ЦАРСТВ

Государственная власть,
право и искусство в странах
Древнего Востока

Москва
«Вузовская книга»
2011

УДК _____
ББК _____
КТК _____
К ____

Кравцов Н. А.

К ____ Звуки царств. Государственная власть, право и искусство в странах Древнего Востока / Н. А. Кравцов. – М. : Вузовская книга, 2011. – 176 с.

ISBN ____ - ____ - ____ - ____ - ____

Аннотация	аннотация	аннотация	аннотация	аннотация
аннотация	аннотация	аннотация	аннотация	аннотация
аннотация	аннотация	аннотация	аннотация	аннотация
аннотация	аннотация	аннотация	аннотация	аннотация
аннотация	аннотация	аннотация	аннотация	аннотация
аннотация	аннотация	аннотация	аннотация	аннотация
аннотация	аннотация	аннотация	аннотация	аннотация
аннотация	аннотация	аннотация	аннотация	аннотация
аннотация	аннотация	аннотация	аннотация	аннотация

УДК _____
ББК _____

ISBN ____ - ____ - ____ - ____ - ____

© Кравцов Н. А., 2011
© «Вузовская книга», 2011

Введение

Идея об использовании искусства как средства поддержания общественного порядка это одна из самых древних находок политической мысли. Рассуждения по этому поводу мы находим в различных древневосточных и античных источниках. Причем не подлежит сомнению, что сохранившаяся литература – это лишь часть того, что было написано по этой теме в древности.

Более того, искусство, если его рассматривать в качестве регулятивной системы, не менее древне, чем архаическое право, если не предшествует ему. «Самые примитивные племена людей, практически не знающие цивилизации, имеют свои песни, свою музыку. Даже людоеды, которые ничего не имеют, имеют песни и музыку. Песни и музыка действуют на них сильнее, чем что-либо другое на свете. И когда понятны, и когда полупонятны, и когда совсем непонятны, песня и музыка всегда обладают таинственной neodолимой силой»¹.

Исследователь позапрошлого века Леон Венярьски писал по этому поводу: «У дикарей украшения используются для повышения индивидуального достоин-

¹ Святитель *Николай Сербский*. Новые проповеди под горой // Избранное. Минск, 2004. С. 240.

ства. Изначально эстетическая энергия служит средством политической или экономической привлекательности: командирский жезл и домашняя утварь или оружие примитивных народов могут служить примером этой трансформации энергии»¹. Мы можем добавить, что позднее политическая власть также использует искусство как средство привлекательности.

Л. Венярский видит в действиях эстетического характера проявления социального посыла. Например, не исключено, что ношение одежды, особенно в тех регионах, где для него не было обязательных климатических предпосылок, изначально могло нести на себе чисто эстетическую нагрузку, связанную с социальной необходимостью нравиться окружающим. Затем эта эстетическая потребность перерастает в экономическую, а также в нравственную, выражающуюся в чувстве стыда, связанном с отсутствием одежды². Можно сюда добавить также и политическую потребность, выражающуюся в необходимости носить не просто одежду, но и одежду особого качества и покроя соответственно общественному, а затем и политическому положению.

Работа Венярского явно была написана под огромным влиянием философии Бентама. Об этом ясно говорит один из базовых тезисов автора, согласно которому в эстетической сфере главной целью является получение максимального эстетического удовольствия. А эстетические акты ставят своей целью произвести наибольшее эстетическое впечатление на «агрегата»³. Теория эта, конечно, любопытна, но она

¹ *Weniarski Leon. Essai sur la mecanique sociale. L'equilibre estétique* \\ Revue philosophique de la France et de l'étranger. XLVII. Paris. 1899. P. 576

² Р. 577

³ Р. 587

не объясняет всей глубины художественной деятельности, всего смысла творчества. И уж тем более она не объясняет всей полноты взаимодействия искусства с политико-правовой средой.

Взаимодействие государственной власти с миром искусства ставит перед нами общую простую дилемму. Либо конкретное государство никак не воздействует на мир искусства, либо воздействует на него.

Во втором случае открывается вторая дилемма. Либо данное воздействие осуществляется ради интересов государства, либо оно осуществляется в интересах искусства.

В поисках возможных формул взаимодействия искусства и общества, причем таких формул, которые были бы подходящими для анализа политико-правовой стороны общественной жизни, нам пришлось проанализировать немало литературы, но только в одном источнике был обнаружен приемлемый подход. Речь идет о трудах Антонио Банфи. Причем следует оговориться, что и его позиция представляется нам приемлемой только с некоторыми оговорками.

А. Банфи трактовал общественную структуру, как основу возникновения искусства¹. К этому, с нашей стороны, необходимо добавить, что она же очевидно является основой и государства, и политики, и права. Что свидетельствует о генетическом родстве права, политики и искусства, как регулятивных систем.

Можно использовать целый ряд положений, которые Банфи высказал, рассматривая вопрос о детерминированности искусства обществом. Здесь мы используем лишь наиболее важные в рамках нашего исследования моменты, опуская прочее, как не имеющее отношения к рассматриваемой проблеме.

¹ Банфи А. Философия искусства. М., 1989. С. 319.

1. Общество определяет субъект искусства и определяет взаимодействие слоя деятелей искусства (или его потребителей) с иными общественными слоями. Этим определяется общественное положение художника (например, когда деятели определенных видов искусства являются выходцами из определенных слоев населения). Сюда же относятся такое явление, как меценатство, условия творчества. Все это – «субъективное» начало взаимодействия общества и искусства. Следует добавить, что это начало регулируется обществом, в большинстве случаев через государство и зачастую посредством права.

Например, древнеиндийская культура, как это будет видно выше, провозглашает искусство деятельностью представителей высших каст. Античная культура долго сомневалась в возможности считать его приемлемым для свободных граждан. А в современном мире провозглашается принцип, согласно которому все без исключения граждане имеют право на художественное самовыражение, хотя на практике, естественно, существуют некоторые ограничения этого принципа.

Что касается меценатства, здесь определение позиций также может быть различным. Государство само может выступать в качестве спонсора творческой деятельности, рассматривая деятелей искусства, как своих служащих и выплачивая им заработную плату. Это имело место на Древнем Востоке. Меценатство может быть частной деятельностью, одобряемой государством, как показывает пример деятельности самого легендарного Мецената. Наконец, подобно тому, как это происходит в современной России, государство рассматривает меценатство как частную деятельность, но при этом использует ее как

вспомогательное средство для реализации своей культурной функции. Видя в частном меценатстве средство софинансирования культурной деятельности, государство принимает меры для налогового поощрения меценатов. При этом возможно и существование условий доступа художника к меценатской помощи. Таким условием может быть соблюдение установленных форм и рамок деятельности. Может им быть и лояльность художника к власти. Здесь культурная функция государства тесно сплетается с его политической функцией, давая ему возможность выступать на фронте идеологической войны.

Здесь проиллюстрируем и положение об условиях творчества. Государство может отстраниться от регулирования этих условий. Так, например, в XVIII и еще в начале XIX в. задачей артиста было самостоятельно найти для себя мецената, поскольку никакого государственного регулирования условий творчества не существовало. Естественно, была некоторая регламентация условий работы придворных музыкантов, художников и пр. Но тут не следует преувеличивать публичный характер регулирования. В большинстве случаев монарх рассматривался фактически как особого рода частный меценат либо имели место частно-правовые отношения по классической формуле: «заказчик – исполнитель». А вот в Советском Союзе условия творчества регламентировались путем привлечения к этому процессу творческих союзов, распределяющих среди своих членов блага, предоставляемые творческому кругу государством.

2. Общество обуславливает структуру мира художественности – разделение искусств, содержание искусства, отношение между искусством и другими моделями культуры (религией, государством и пр.),

рынок искусства, круг его потребителей. Это то, что относится к «объективному началу взаимодействия общества и искусства».

Добавим от себя одно замечание. Здесь регулирование может осуществляться как через государственные институты, так и помимо последних. Причем, поскольку речь идет о рынке искусства, здесь неизбежно и привлечение экономических регуляторов.

Разделение искусств зависит как от неформального набора общепризнанных художественных норм, так и от соображений целесообразности. К примеру, в Древней Греции поэтическое искусство включало в себя как музыку, так и поэзию. В современном мире эти искусства разделены ввиду исторического усложнения и поджанрового обогащения составляющих частей.

Содержание искусства определяется сложной системой взаимодействий, в которую включены общепризнанные художественные нормы, исторические обстоятельства, религиозные воззрения народа, влияние других культурных систем и пр. Но в тех случаях, когда мы имеем дело с обществом, допускающим широкое влияние государства на художественную среду, содержание искусства может определяться самим государством. Это может происходить через идеологический контроль, через прямые наставления представителей власти, а также путем введения явной или скрытой цензуры.

Отношение между искусством и другими моделями культуры также осуществляется как на общественном уровне, так и на уровне государственно-правового регулирования. Так, религиозный социум может безо всяких формальных ограничений самостоятельно минимизировать общественную роль искусства. Но мы легко можем представить себе и клерикальное

ВВЕДЕНИЕ

государство, одобряющее руководство духовной власти над деятелями искусства и определение им художественных норм. Не труднее вообразить себе и тоталитарное государство, утверждающее свой приоритет в отношении искусства и осуществляющее его жесткое регулирование.

Рынок искусства – словосочетание, вызывающее немедленные ассоциации с механизмами рыночного регулирования. Однако это явление возникло задолго до того, как возник «рынок» в современном понимании этого слова. Поскольку искусство представляет собой, помимо прочего, одну из систем духовного и материального производства, ей неизбежно соответствует система особого потребления. Иными словами, производство искусства есть нечто объективно наличное и нечто в широком смысле потребляемое. Значит, неизбежно возникновение отношения «производитель – потребитель». А движение от производства через распределение к потреблению есть движение экономическое. Рыночная составляющая искусства развивалась постепенно. Относительно небольшая в древние времена, она резко возросла с переходом к буржуазным отношениям, когда искусство становится товаром. В наши дни этот товар дошел до стадии массового производства, что привело к значительной «экономизации» отношений в сфере искусства. Это приводит, с одной стороны, к примитивизации массового искусства, обуславливающей его широкое потребление. С другой стороны, результатом является кризис академического искусства, которое находит все меньше материальной базы для производства, являясь с экономической точки зрения товаром ограниченного потребления, окупить громадные затраты на производство которого практически невозможно, не говоря уже об извлечении прибыли. Это,

в свою очередь, приводит к необходимости вмешательства государства для обеспечения баланса между духовной и экономической составляющими искусства. А то, как этот баланс регулируется, зависит напрямую и от духовного состояния общества, и от нравственного состояния политической власти.

С вопросом о рынке искусства связан вопрос о круге его потребителей. Общество, как правило, в лице государства, определяет, кто имеет доступ к художественным ценностям. Здесь неравенство может быть отражением неравенства политического. И политика государства может быть направлена как на преодоление этого неравенства, так и на его закрепление. Государственная власть может как напрямую устанавливать или снимать запреты на доступ определенных категорий лиц к художественным ценностям, так и косвенно определять круг потребителей искусства. К примеру, в современной России не существует формального, юридически закрепленного неравенства в доступе к культурным ценностям. Но фактическому равенству препятствуют два обстоятельства. Прежде всего, экономически не все могут позволить себе быть в равной степени потребителями искусства. Дело, конечно, не в том, что не каждый гражданин может позволить себе приобрести, допустим, картину известного художника. Такое неравенство нормально. Но когда не для всех граждан доступны цены билетов в музеи и театры, это уже отступление от нормы современного общества. Вторая проблема – особенности системы образования вообще и художественного образования молодежи в частности. Выпускник нынешней школы или ВУЗа интеллектуально не способен быть потребителем академического искусства, да и потребность в том, что-

бы им стать, не формируется. Здесь, разумеется, требуется серьезное государственное вмешательство. Но создается впечатление, что такая экономическая и интеллектуальная ситуация вполне устраивает правящие верхи нашей страны. Да и в мире в целом поддерживается линия на упрощение интеллектуального и эстетического кругозора граждан. Возможно, политические элиты рассчитывают таким образом сформировать поколение поверхностных граждан, которым именно эта поверхностность не позволила бы чрезмерно рассуждать и сомневаться в демократических ценностях. Но политика эта глубоко ошибочна, поскольку, как показывает история, интеллектуальная и эстетическая деградация масс никогда не приводила, в конечном счете, к чему-либо, кроме построения очевидно тоталитарных режимов, одной из основ которых она неизменно являлась.

3. Общество определяет ценность искусства и его иерархию. А. Банфи называет это отношениями «субъекта–объекта». В этом общества могут быть разными. Например, для античности ценность искусства заключалась главным образом в его воспитательной роли. Для современного же государства оно есть не более чем средство развлечения граждан и извлечения экономической прибыли. Иерархия тоже может быть самой разнообразной. Древняя Греция выше всего ставила поэтико-музыкальное искусство. А мы еще помним времена, когда «важнейшим из искусств» провозглашалось кино.

В связи с этим проблема искусства, как мира, включенного в общество, ставит, согласно А. Банфи, ряд аналитических аспектов (тоже только тех, что важны для нас):

1. Воздействие общества на художников.

Общество, в том числе и посредством государства, может создать для артиста как идеальные, так и невыносимые условия творчества. Общество может объявить его своим духовным вождем, а может – слугой, заботящимся о развлечении граждан. Оно может предоставить ему полную свободу самовыражения, а может поставить его в немыслимо узкие рамки.

2. Воздействие общества на потребителей искусства, влияние на общество искусства, воздействие зрелищных форм на индивида с точки зрения формирования новой общественной силы. Искусство «является средством усиления общности людей именно потому, что создает типы и символы, к которым обращаются люди... Искусство... способствует утверждению различных форм социальной общности, объединению тех или иных групп людей, их сплочению и укреплению общественных функций, освещенных присущей искусству идеализацией, усилению их смысла и значения»¹.

3. Формирование сложного общественного отношения: искусство-коллектив, искусство-индивидуализм.

Здесь также возможны различные подходы. Общество может требовать от деятелей искусства выражения общественных ценностей, а может предоставить им право свободного личного самовыражения.

4. Стимулирующее воздействие форм художественности на общественные отношения и группы².

Применительно к политико-правовой сфере эта проблема связана с проблемой политического эстетизма. Деятельность общественных групп и протека-

¹ Банфи А. Философия искусства. М., 1989. С. 327.

² Там же. С. 321–334.

ние общественных отношений часто напрямую зависит от того, в какой форме до членов общества доносятся соответствующие идеи и как им преподносятся определенные ценности. Очевидно, что трудовой энтузиазм трактористов легче повысить, призывая к нему в доступных фильмах и еще более доступных плакатах. Регулярное прослушивание симфоний Малера вряд ли принесет тут результат. Напротив, для вовлечения в определенные процессы интеллектуальной элиты необходимо, чтобы некоторые идеи были донесены до них в высокохудожественной и серьезной форме, иначе они будут восприняты, как нечто чужеродное. Тут часто имеют место крайности. В России XIX в. либеральные идеи, концепции социального реформирования излагались интеллектуалами в исключительно сложной для восприятия простым народом форме. В результате великие и чрезвычайно полезные идеи не нашли народного отклика. Народ просто не понял призыва к нему философов и литераторов. В результате практически вся политическая мысль XIX в. имела весьма сомнительную практическую ценность, оставшись достоянием узкого круга. Ни хождение в народ, ни просветительский популизм Толстого не привели к должным результатам, поскольку само представление о том, в каких художественных формах следует доносить до народа энтузиастические идеи, было у генераторов этих идей незрелым и наивным. Понимание такой формы как раз во многом и способствовало успехам большевиков. Но здесь была допущена другая крайность: эти формы были отвратительны для эстетически развитой интеллектуальной элиты общества, что способствовало ее отчуждению от происходящих процессов. Аналогичная крайность, на наш взгляд, имеет место и в

наше время, когда идеологические установки доносятся до простого народа в весьма понятной и адекватной форме; но эта форма эстетически слишком примитивна для того, чтобы быть привлекательной для интеллигенции. Чем и объясняется отчасти ее апатия в отношении современной идеологии.

На наш взгляд, только немногим обществам удавалось избегать такого рода крайностей. В нашей стране «золотая середина» была достигнута дважды, причем в сходные периоды истории. Мы имеем в виду хрущевскую «оттепель» и горбачевскую «перестройку».

Идеи обновления общества и его политической системы в эпоху Хрущева нашли адекватное воплощение в художественных формах, различных для разных социальных слоев, но в одинаковой степени для них понятных и приемлемых. Простые граждане впитывали в себя эти идеи через кинематограф и доступную публицистику. Интеллектуалам те же идеи несли, к примеру, Эренбург в «Оттепели» и Шостакович в Десятой симфонии.

Идеи горбачевской перестройки, а немедленно вслед за ними и идеи тогдашних демократов-реформаторов также нашли различные формы художественного воплощения, равно адекватные для различных социальных слоев. Простой народ впитывал их через хорошие кинокомедии и выступления писателей-сатириков. Интеллектуальная элита получила в подарок целую волну интеллектуального же кино и художественной литературы. Молодежь жила цитатами из осмысленной и остросоциальной рок-музыки.

Для окончательного понимания сущности отношений «объект – субъект» считаем необходимым добавить пятый аспект, отсутствующий у Банфи. Это художественное воспитание граждан, неотделимое от

культурной функции государства и осуществляемое с различными целями и с разной долей добросовестности.

Поскольку мы здесь намерены сконцентрировать внимание на политико-правовом, а не на социологическом аспекте взаимодействия искусства и общест-венности, при осуществлении любого анализа в соответствии со скорректированной нами схемой А. Банфи, необходимо всегда иметь в виду следующее. Искусству (и чем дальше мы уходим в глубь ве-ков – тем больше), как и праву и политике, присуща нормативность. Для обществ древности это было бо-лее чем очевидно. Простое знакомство с древними первоисточниками свидетельствует о том, что боль-шинство их авторов фактически рассматривало ис-кусство как одну из систем социального регулирова-ния, наряду с политикой, правом и религией. Причем при таком рассмотрении нормативность искусства приобретала особый оттенок. Художественным нор-мам могло придаваться политическое или правовое значение. И, напротив, политические нормы могли возводиться в ранг художественных. Такое явление имеет место и в новейшей истории. Но оно имеет место фактически, без глубокого теоретического осознания, которое как раз и имело место в древних обществах.

Автор предлагаемой работы в последние годы зани-мается в основном проблемой истории взаимодействия государства, права и искусства в теории и практике. Особое внимание уделяется им именно теории и прак-тике Древнего мира. Именно в древности были заложены основные модели взаимодействия искусства с поли-тико-правовой средой. Эти модели с той или иной сте-пенью корректировки остаются актуальными и по

сегодняшний день. Поэтому изучение теории и практики древности является необходимым условием для правильного понимания современных процессов в этих сферах. Многие из того, что существовало в древности, заслуживает того, чтобы являться примером для современных государств. А многое, напротив, требует изучения во избежание подобной практики в наше время.

Данной монографией автор открывает цикл книг о взаимодействии государства, права и искусства в древности. Первая книга посвящена исключительно Древнему Востоку. Теория и практический опыт древневосточных государств ценны, прежде всего, тем, что они обладают хронологическим приоритетом по отношению к аналогичным явлениям в античном мире. Именно древневосточные мудрецы впервые поставили вопросы о статусе деятелей искусства в современном им мире и о месте искусства в политически организованном человеческом общении. При чем не поддается никакому сомнению, что их разработки не только не уступают в глубине античным аналогам, но и в ряде вопросов превосходят их. Так что изучение теоретической литературы Древнего Востока исключительно интересно.

Сложнее дело обстоит с практикой. Если информация о практической стороне взаимодействия искусства и политико-правовой среды в античной культуре богата и разнообразна, то источники по такой практике на Древнем Востоке немногочисленны, неполны и противоречивы. Древневосточное законодательство вообще, а законодательство, касающееся искусства и его деятелей, в особенности – невосполнимая потеря для современного исследователя. До нас не дошли правовые своды Древнего Египта, поражавшие современников качеством юридической

техники. Поэтому автору пришлось реконструировать частности государственно-правового регулирования искусства в этой стране путем тщательного анализа сохранившихся судебных и административных актов.

От древнееврейской цивилизации до нас вовсе не дошло источников теоретического характера. По всей видимости, их не существовало вовсе, поскольку традиционная древнееврейская культура не знала ничего, аналогичного философскому и теоретическому творчеству. Вся доступная нам информация сводится к библейским текстам и к трудам древнего историка Иосифа Флавия. Естественно, что такое печальное положение с первоисточниками дает возможность делать лишь самые общие выводы и предположения по интересующему нас вопросу.

Непросто обстоит дело и с информацией о положении вещей в интересующей нас сфере в Древней Индии. До нас не дошли акты светского законодательства (если таковые вообще были) об искусстве и его деятелях. Нам доступны для анализа лишь квазиправовые источники (вроде «Законов Ману») или теоретические сочинения, такие как «Артхашастра» или «Натьяшастра». Однако эти источники дают более-менее целостное представление о реальном положении искусства и его деятелей в древнеиндийском обществе. Ситуация значительно облегчается тем, что это общество, и по сей день остающееся во многом традиционным, сохранило элементы древней системы ценностей. Что позволяет нам сделать заключение о том, что оценки государственной роли искусства, сохранившиеся в древних первоисточниках, нашли свое практическое применение, отголоски которого до сих пор ощущаются в современной индийской культуре.

Что до Древнего Китая, то здесь мы имеем дело с полным отсутствием информации о законодательстве в интересующей нас сфере. Однако эта досадная лакуна компенсируется глубокими и качественными теоретическими разработками в этой сфере древнекитайских мудрецов. Им удалось вывести рассуждения о соотношении государства, права и искусства на концептуальный уровень еще до того, как равного качества концепции были предложены древнегреческой цивилизацией.

В предлагаемой монографии также приводится информация о положении и искусства и его деятелей в других странах – у гиперборейцев, вавилонян, персов и хеттов. Несмотря на всю несхожесть практики у этих народов, их объединяет катастрофическая фрагментарность и неполнота дошедшей до нас информации. Но даже эти крупинки древнего наследия не стоит игнорировать, поскольку без них картина государственного и правового положения искусства и его деятелей в далекой древности лишается необходимых нюансов и того разнообразия, которые, по всей видимости, были ей присущи.

1. Древний Египет

Древнеегипетская государственность и древнеегипетская культура занимали особое место в истории Древнего мира. Уже современники зачастую склонны были считать Египет колыбелью наук, искусств и тайных знаний. При всех политических процессах, которые порой имели место в истории отношений античных стран с цивилизацией Египта, это уважительное (не без доли опаски) почтение сохранялось всегда. Египтяне – один из немногих иноземных народов, на которые не распространялось греками и римлянами понятие варваров. Уже утратив свою политическую и культурную независимость, поддавшись греко-римскому влиянию, Египет стал в эпоху эллинизма не окраиной греко-римского мира, но, напротив, географическим центром эллинистической культуры и искусства. Легенды о египетской древности вызвали у античных ученых искушение искать в ней образцы правильной государственной и общественной организации. Такой крупный авторитет античной философии, как Платон, не смущаясь, приводил Египет (разумеется, не подлинный, а воображаемый) в качестве модели правильного законодательного регулирования, причем именно в том, что касалось государственной политики в области искусства. Особая

роль древнеегипетской цивилизации в культурной истории Древнего мира делает вполне оправданным наш интерес к тому, как в этой великой державе соотносились политика, право и искусство. Если бы дошедшие до нас свидетельства античных ученых были бы в меньшей степени основаны на легендарных или полуполулегендарных сведениях и если бы мы теперь располагали большим числом собственно древнеегипетских источников, эта информация была бы просто бесценной. Возможно, она содержала бы в себе ключ к пониманию в глобальном масштабе древнейших принципов и форм взаимодействия искусства с политико-правовой средой. Однако история пока не спешит осчастливить нас этим подарком.

В настоящее время нам не известно ничего определенного о древнеегипетской литературе, посвященной вопросу политического и социально-регулятивного значения искусства. Однако есть основания для того, чтобы предположить существование подобных источников. Широко известно указание Платона о якобы имевших место в Египте государственных решениях об ограничении развития изобразительного искусства в целях воспитания общественной нравственности и поддержания общественного порядка. Точных исторических данных о таких запретах нет. Можно предположить, учитывая теократический характер египетского государства, что имел место чисто религиозный ограничитель. В таком случае Платон мог принять за последствия официального запрета следствия обычного иконографического консерватизма, присущего большинству религий. Или же могли сказаться банальные следствия национального эстетического консерватизма. Однако если Платон говорит о фактах, действительно имевших место, то мож-

1. ДРЕВНИЙ ЕГИПЕТ

но легко представить себе существование в Египте законодательных актов или инструкций, посвященных этому вопросу.

Подмеченный Платоном консерватизм древнеегипетского искусства неоднократно подчеркивали и многие современные исследователи. Так, М. Матье отмечает: «Пути развития египетского искусства были в значительной степени обусловлены его постоянной зависимостью от религии, что было связано с общим сравнительно медленным развитием египетской культуры. Известная застойность характера древнеегипетского рабовладельческого общества объясняется тем, что основа его хозяйства – земледелие – было построено на искусственном орошении, которое требовало сохранения общины»¹.

Она же указывает на существование строгих нормативов, касавшихся произведений изобразительного искусства: «Поскольку на протяжении всей истории Древнего Египта памятники искусства в своем подавляющем большинстве имели также религиозно-культовое назначение, творцы этих памятников были обязаны следовать установившимся канонам, что мешало развитию творчества художников, хотя, конечно, не могло остановить это развитие целиком»².

Более того, выясняется, что эти нормативы не сводились только к передаче из поколения в поколения канонов искусства в устной форме. По всей видимости (и это частично подтверждает свидетельство Платона), упомянутые каноны письменно и, возможно, даже официально закреплялись. «Необходимость следовать канонам вызвала создание письменных

¹ Матье М. Э. Искусство Древнего Египта – <http://www.rodon.org/mme/ide.htm>

² Там же.

руководств для художников. Хотя они до нас и не дошли, но мы знаем о существовании до позднего времени рукописи «Предписаний для стенной живописи и канона пропорций», указанной в списке книг библиотеки храма в Эдфу, равно как и о наличии соответствующих руководств и для скульпторов»¹.

Существование подобных руководств подтверждается и другим источником. Защитная грамота Гермopolьскому храму гласит: «чтобы создать статуи по образцам»². Я. Лурье расшифровывает это как «по установленным традициям», но, строго говоря, такая трактовка для нас не обязательна, хотя бы в силу того, что она ничем не обосновывается.

Вместе с тем на сегодняшний день у нас нет никакой информации относительно того, кем именно были составлены эти предписания и руководства. Были ли это предписания чисто художественного порядка, созданные в среде деятелей искусства «для внутреннего пользования», т. е., не имеем ли мы дело с аналогом древнегреческого Канона Поликлета? Или, возможно, каноны содержали в своей основе предписания религиозной иконографии, будучи результатом творчества жреческого сословия? А может быть, авторами этих канонов были государственные чиновники, которые были заинтересованы, прежде всего, в верном изображении фараона и в идеологической правильности искусства?

М. Матье, похоже, больше склоняется к третьему предположению. Она считает, что древнеегипетское изобразительное искусство было призвано с опре-

¹ Матье М. Э. Искусство Древнего Египта – <http://www.rodon.org/mme/ide.htm>

² Лурье Я. М. Очерки древнеегипетского права XVI–X веков до н.э. Ленинград, 1960. С. 151.

1. ДРЕВНИЙ ЕГИПЕТ

деленного момента «в первую очередь создавать памятники, прославляющие царей и знать рабовладельческой деспотии». Отсюда логически следует, что «такие произведения уже по самому своему назначению должны были выполняться по определенным правилам, что и способствовало образованию канонов, которые становятся тормозом в дальнейшем развитии египетского искусства»¹. По мнению исследовательницы, политическое начало вообще играло чуть ли не определяющую роль в развитии египетских художественных форм. Если в Древнем царстве задачей искусства было исключительно прославление наличной политической власти, отличавшейся высокой степенью стабильности, то «искусство Среднего царства представляло собой сложное явление. В условиях отмеченной политической борьбы и фараоны и номархи, естественно, использовали также искусство. Еще первые фараоны-фиванцы, желая подчеркнуть законность обладания престолом, стремились подражать памятникам могучих владык Древнего царства»².

В самом деле, одной из политических функций древнеегипетского искусства было укрепление политического престижа власти и государства. «Цари XIX династии ставили своей целью укрепление твердой центральной власти внутри страны и ее международного престижа. Для успешного проведения этой политики фараоны считали необходимым наряду с мероприятиями, направленными на непосредственное улучшение экономики Египта и его военной мощи, придать возможно больший блеск и пышность столице, своему двору, храмам своих богов, что и наложи-

¹ Матье М. Э. Искусство Древнего Египта – <http://www.rodon.org/mme/ide.htm>

² Там же.

ло своеобразный отпечаток в первую очередь на архитектуру периода. Главным объектом строительства был храм Амона в Карнаке, расширение которого имело двойное политическое значение: оно должно было показать торжество Амона и тем удовлетворить жречество, а в то же время и прославить мощь новой династии. В строительстве Карнака были заинтересованы и фараоны и жрецы»¹.

Соответственно этому, искусство отражало не только стабильные политические устои, но и глобальные реформы, которые порой имели место в древнеегипетской истории. Причем, похоже, в каждом подобном случае сама политическая власть была инициатором реформ искусства, которые должны были в духовном аспекте поддержать реформы политические. Классическим и самым известным примером совпадения революции сверху в политике, религии, идеологии и искусстве является, конечно, реформа Эхнатона. «Эхнатон приказал и официальные надписи, и художественную литературу, и даже гимны новому богу писать разговорным языком, а не устаревшим книжным, которым пользовались до этого времени. Решительный перелом произошел и в искусстве, столь тесно связанном в Египте с религией. Уже памятники, созданные в начале правления Эхнатона, резко отличаются от всего предшествующего сознательным отказом от ряда канонических форм и традиционного идеализированного образа царя»².

При этом, конечно, нельзя не обратить внимания на то, что сама реформа Эхнатона дает нам серьезный повод усомниться в истинности платоновских

¹ Матье М. Э. Искусство Древнего Египта – <http://www.rodon.org/mme/ide.htm>

² Там же.

1. ДРЕВНИЙ ЕГИПЕТ

сведений. Если фараоны вносили изменения в художественные каноны или, по крайней мере, эти каноны сами изменялись в соответствии с духом политических преобразований, то о наличии художественных норм, которые бы оставались совершенно неизменными в течение «десяти тысяч лет», как на том настаивает Платон, утверждать наивно.

Даже без учета радикальных преобразований миф об абсолютной стабильности древнеегипетского искусства, запущенный в научный и околону научный оборот Платоном, как и современная тенденция к подчеркиванию его «застойности», по меньшей мере, следует относить к преувеличениям. Нельзя считать, что между глобальными потрясениями оно совершенно не изменялось. Спокойные периоды бытия древнеегипетского искусства были периодами медленного, но все же неуклонного его развития. Применительно к архитектуре Египта историк архитектуры О. Шуази подчеркивал: «От начала и до самого конца в этом зодчестве царит дух спокойной торжественности и сурового величия. При всем том, египетское искусство нельзя считать однообразным. Колонна фиванских династий не та, что в эпоху первых династий, колонна Птолемеев имеет свои особые черты. Процесс развития медлен, но непрерывен. У каждой эпохи свои формы, и искусство переживает стадии развития, расцвета и упадка»¹.

Сложность, связанная с рассмотрением вопроса о формах воздействия государства на искусство в Древнем Египте, определяется не только тем, что мы толком не знаем, как и на каком уровне утверждались древнеегипетские художественные каноны, но и как именно они изменялись в ходе политических и рели-

¹ Шуази О. История архитектуры. М., 1935. Т. I. С. 42

гиозных реформ. Например, совершенно непонятно, каким именно путем проводил преобразования искусства тот же Эхнатон. Достаточно ли было для художников просто знать о предпочтениях нового владыки? Или действие мог возыметь его устный приказ? Или обязательный письменный приказ? Или по этому поводу непременно должен был быть принят новый закон? Поскольку памятники древнеегипетского законодательства на сегодняшний день для нас почти совершенно недоступны, поставленные вопросы остаются без ответа.

Не только конкретика государственного воздействия на искусство, но и статус деятелей искусства в Древнем Египте на сегодняшний момент – вопрос во многом открытый. Потеря памятников древнеегипетского права – потеря невосполнимая, а косвенные данные противоречивы и неполны.

Известно очень немного. На основе исторических свидетельств и расшифрованных надписей пробелы в наших знаниях удастся восполнить только частично. Диодор Сицилийский, со ссылкой на подлинные книги египетских жрецов, как на источник своей информации, пишет, что в Египте население делится на три касты: жрецов, воинов и работников, которые в свою очередь подразделяются на землепашцев, пастухов и ремесленников. Он также указывает на то, что Египет – единственная страна в мире, в которой профессии наследуются, и никому не дозволено менять свой образ занятий¹. К какому из этих разрядов относятся деятели искусства, из хроники Диодора непонятно. Дальнейшие сведения, приводимые Диодором, также весьма туманны и противоречивы.

¹ *Diodore de Sicile. Histoire Universelle. Paris. 1737. Vol.1. P. 159–160.*

1. ДРЕВНИЙ ЕГИПЕТ

К примеру, описывая траурные мероприятия, происходящие обычно по случаю смерти фараона, он указывает: «Мужчины и женщины, числом в две или три сотни, с головами, покрытыми грязью, и платяными поясами на груди, дважды в день совершают музыкальные причитания, описывающие добродетели усопшего и воздающие ему хвалу»¹. Возможность оперативной организации массовых хоровых действий предполагает необходимость наличия большого числа граждан, которые были бы достаточно сведущи в искусстве хорового пения. А это влечет за собой предположение о необходимости существования государственно организованного всеобщего музыкального образования, как это имело место, например, в Спарте.

Однако тот же Диодор в другом месте свидетельствует: «Борьба и музыка были у них запрещенными искусствами, потому что относительно борьбы они полагали, что она может повредить здоровью, принося телу преходящую и опасную силу; что же до музыки, то они рассматривали ее не только, как бесполезную, но и как вредную для нравов, поскольку она расслабляет душу»². Это очень сомнительное утверждение и с точки зрения вышеприведенного свидетельства о массовом хоровом оплакивании фараона, и с точки зрения известных на сегодняшний день данных о музыкальном оформлении религиозных церемоний в Египте. Возможно предположить, что информация Диодора касается исключительно светской музыки. Или он был свидетелем запрета, существовавшего в связи с какими-то обстоятельствами относительно недолгое время, и принял его за национальную традицию. Но

¹ *Diodore de Sicile. Histoire Universelle. Paris. 1737. Vol.1. P. 154–155.*

² P. 174.

конкретных фактов, которые могли бы подтвердить, или опровергнуть эти предположения, нет.

Очевидно и еще одно противоречие в «показаниях» Диодора. Он неоднократно указывает на то, что и Орфей и Мусей посещали Египет, и эти поездки были небесполезными для их творчества. Непонятно тогда, что они могли почерпнуть в стране, в которой музыкальное искусство считалось вредным и было официально запрещено.

Так обстоит дело с информацией, найденной нами у древнего историка, который, по собственному его утверждению, бывал в Египте и изучал труды тамошних жрецов и законы. Современные историки приводят не менее фрагментарные, а порой и не менее противоречивые данные, из которых весьма затруднительно сложить более-менее целостное представление о статусе древнеегипетского деятеля искусства.

Исследователь первой половины прошлого века О. Шуази делает наблюдение, согласно которому, «традиции зодчества передавались по наследству от отца к сыну. Бругшу удалось установить целые родословные архитекторов... Государственный «казенный» заказ был, если не единственным, то во всяком случае обычным способом исполнения тех сооружений, которые требовали профессионального ремесленника»¹.

А российский исследователь В. Миронов, работы которого, при всех спорных аспектах, содержат и множество ценной информации, приводит любопытные сведения на этот счет: «Многие зодчие принадлежали к царскому или жреческому роду. Хемиун, великий создатель пирамиды Хеопса, был старшим сыном Нефермата, сына фараона Снофру. Зодчими станут и сыновья

¹ Шуази О. История архитектуры. М., 1935. Т. I. С. 44.

1. ДРЕВНИЙ ЕГИПЕТ

Снофру – Нефермаат и Рахотеп»¹. На основании этих сведений можно сделать предварительное заключение о том, что искусство, по крайней мере, в творческой его части, не считалось у египтян позорным занятием (в отличие от того, что имело место в Древней Индии), а его деятели могли принадлежать к самой верхушке социальной системы. И это предположение подтверждается, как мы это увидим ниже, целым рядом данных.

Одновременно, представляется сделать возможным и заключение о том, что наиболее талантливые деятели искусства, если они были выходцами из низов, имели возможность совершить стремительное восхождение по социальной лестнице. Тот же Миронов приводит интересный пример: «Выдающимися способностями, судя по всему, отличался и талантливый зодчий Сенмут, сделавший стремительную карьеру при царице Хатшепсут (при XVIII династии). Хотя он не был знатен, ему поручали все главные административные, высшие должности (хранителя печати, воспитателя царевны-наследницы, начальника дворца, сокровищницы, дома Амона, житниц Амона, «всех работ Амона» и «всех работ царя»). Позже он скажет так о своем положении: «Я был величайшим из великих во всей стране. Я был хранителем тайн царя во всех его дворцах, частым советником по правую руку владыки; постоянный в милости и один имеющий аудиенцию, любящий правду, беспристрастный, того, кого слушали судьи и чье молчание было красноречиво... Я был полезен царю, верен богу и беспорочен перед народом. Я был тот, кому был поручен разлив, чтобы я мог руководить Нилом; кому были доверены

¹ Миронов В.Б. Древние цивилизации – <http://ilikebooks.ru/20377-mironov-vb-drevnie-civilizacii.html>.

дела Обеих Земель. Все, что приносили Юг и Север, было под моей печатью, труд всех стран был в моем ведении. Я имел доступ ко всем писаниям пророков, не было ничего от начала времени, чего бы я не знал». Знаменитое творение Сенмута – заупокойный храм Хатшепсут в Дейр эль Бахри – восхищает и по сей день»¹. Этот пример свидетельствует и о сомнительной надежности некоторых из античных сведений о египетской социальной структуре, которые в течение многих веков считались абсолютно надежными. Это касается, прежде всего, абсолютизации принципа наследственности в сословной и профессиональной организации египетского общества. И, если будет найдено подтверждение тому, что случаи, подобные случаю с Сенмутом, не были единичными, то репутация Египта, как модели платоновского идеального государства, с его абсолютно закрытой кастовой системой (в утверждении которой в нашей науке немалую роль сыграл Маркс) будет несколько подмочена.

Учитывая невозможность обращения, собственно, к текстам древнеегипетского права, мы сочли необходимым тщательно изучить дошедшие до нас надписи, в той части, в которой они касаются сословного и политического статуса деятелей искусства. Значительная часть наиболее важных записей была в свое время приведена Я. Лурье в его классической работе «Очерки древнеегипетского права XVI–X веков до н.э.», во второй ее части, представляющей собой впечатляющую подборку расшифрованных древнеегипетских текстов. В результате такого изучения перед нами сначала открылись некоторые детали, которые затем стали складываться в некую картину, пусть и не вполне ясную.

¹ Миронов В.Б. Древние цивилизации – <http://ilikebooks.ru/20377-mironov-vb-drevnie-civilizacii.html>.

1. ДРЕВНИЙ ЕГИПЕТ

Прежде всего, бросается в глаза тот факт, что упоминаемые в различных записях деятели искусства – свободные люди, обладающие зачастую довольно высоким социальным статусом. Более того, они часто включены в систему государственной администрации. Так, в административный орган, возможно бывший разновидностью клерикального суда – «кенбет некрополя» и назначавшийся, как предполагается, везиром, помимо прочих членов, входили и два художника¹.

В его юрисдикцию, судя по сохранившимся записям, входило разбирательство не только тяжб, связанных собственно с погребением, но и тяжб семейного и долгового характера². Причем теоретически этот список можно мыслить и более широким, поскольку информация является фрагментарной и, очевидно, неполной.

Сохранился папирус с подтверждением наследственных прав «певицы бога Сета», в котором она утверждает, в том числе, и права усыновленных ею детей рабыни³. Это можно трактовать как свидетельство того, что, по меньшей мере, храмовые певцы были свободными, и не были ограничены в гражданских правах. Более того, из документа следует, что покойный супруг певицы был начальником конюшен. Мы можем предположить, что лицо, занимавшее пусть не самую высокую, но все же административную должность, не считало для себя мезальянсом брак с певицей. Тем более, что, как следует из того же документа, он завещает ей все свое имущество, не оставляя доли для своих братьев и сестер.

¹ Лурье Я.М. Очерки древнеегипетского права XVI–X веков до н.э. Ленинград, 1960. С. 37.

² Там же. С. 63–64.

³ Там же. С. 105.

Бездетность этой семейной пары, которая приобретает рабыню, рожающую впоследствии детей, которые усыновляются, позволяет сделать несколько предположений. Первое: муж был бесплоден. Но в таком случае было бы более естественным усыновить кого-нибудь из родственников-сирот. Второе. Бесплодна была супруга. В этом случае рабыня могла бы быть приобретена для рождения детей, а жена начальника конюшен «взяла их, вскормила их, и вырастила их»¹. Но мы можем предположить и сохранение храмовой певицей ритуальной девственности или ритуальной чистоты, которой препятствовало деторождение.

Последнее предположение вполне допустимо, поскольку в Древнем Египте «жрецы... считались «чистыми» (они теоретически не знали женщин, не ели рыбы и мяса)»². То есть можно предположить факт принадлежности храмовой певицы к жреческому сословию.

Следует также иметь в виду, что, по свидетельству Диодора Сицилийского, египтяне могли иметь несколько жен, кроме жрецов, которым предписывалось иметь только одну жену. Причем важно и его указание на то, что признавались законными и должны были получить воспитание все дети, в том числе и родившиеся от рабынь, купленных за деньги³.

Наконец, любопытно, что в анализируемом документе среди свидетелей называются, помимо прочих, певица Сета Таиухер и певица Анти Тентнебхет⁴. Это

¹ Там же. С. 167.

² Миронов В. Б. Древние цивилизации – <http://ilikebooks.ru/20377-mironov-vb-drevnie-civilizacii.html>.

³ *Diodore de Sicile. Histoire Universelle. Paris. 1737. T.1, P.171.*

⁴ Лурье Я. М. Очерки древнеегипетского права XVI – X веков до н.э. – Ленинград, 1960. С. 168.

1. ДРЕВНИЙ ЕГИПЕТ

лишний раз свидетельствует о том, что храмовые певички – полноправные гражданки, могущие выступать свидетелями при заключении сделок.

Вообще любопытно, что в египетских документах свидетелями обычно выступают коллеги сторон. Это заставляет нас только сожалеть о том, что не сохранились документы, сторонами в которых выступали бы другие деятели искусства, что позволило бы нам строить более смелые предположения относительно их общественного статуса.

Подробности статуса храмовых жриц нам неизвестны. Уже упоминавшийся нами В. Миронов не относит их к жреческому сословию, низводя их исключительно до уровня храмовой obsługi. Рассуждая о положении женщин в Египте, он пишет: «Хотя египетская женщина и чувствовала себя увереннее, чем женщины других стран Востока и Запада, разумеется, и речи не могло быть о «равных правах» с мужчиной. Они не могли овладеть какой-либо серьезной профессией или ремеслом. Среди них не было ни писцов, ни скульпторов, ни художников, ни ученых, ни плотников. Некоторые из представителей высшего круга могли читать и писать. Им не дозволялось выступать в роли жриц, хотя при храмах был свой штат женской obsługi. Документы называют их «певичками» – они пели в хоре и танцевали для увеселения богов, сопровождая себя при помощи музыкального инструмента (сисстры). Иногда их рассматривали как наложниц бога, но свидетельств о сакральной проституции, имевшей место у других народов, нет»¹. Эта точка зрения, в контексте подлинных документов, которые мы здесь анализируем, должна быть подвергнута ряду серьез-

¹ *Миронов В. Б.* Древние цивилизации – <http://ilikebooks.ru/20377-mironov-vb-drevnie-civilizacii.html>.

ных уточнений. Прежде всего, достаточно иметь хотя бы поверхностные представления о музыкальном искусстве великих цивилизаций древности, чтобы понимать, что оно требовало серьезного обучения. Профессиональное исполнительство и профессиональный танец стояли по уровню сложности гораздо выше своих народных аналогов. Поэтому, если речь идет о танце и хоровом пении, причем в сопровождении музыкального инструмента, то эта работа требует хорошей профессиональной подготовки. Не забудем и о том, что все это происходило, вдобавок, в рамках храмового ритуала. С учетом более чем серьезного отношения египтян к религии, нельзя не прийти к выводу о том, что профессиональная подготовка храмовых певиц должна была быть более чем основательной. А это, в свою очередь, означает, что речь идет именно о «серьезной» (по выражению того же Миронова) профессии. И, похоже, уравнивать певиц с храмовой обслугой это также некорректно, как если бы мы сегодня отнесли к церковной службе, наряду с уборщицами и продавщицами свечей, также и певцов церковного хора. И опять же, не станем забывать о том, что супругом певицы был начальник конюшен, который вряд ли вступил бы в брак с простой обслугой.

Есть и еще один документ, содержание которого заставляет нас поставить точку зрения В. Миронова под серьезное сомнение. Несомненно, что обслуга должна быть абсолютно подчинена храмовому начальству. Иначе просто не может быть по определению. Между тем в защитной грамоте, данной фараоном Сети одному из храмов, мы встречаем обширный перечень лиц, находящихся в зависимости от храмового начальства¹. По этому списку, который относит-

¹ Лурье Я.М. Очерки древнеегипетского права XVI–X веков до н.э. Ленинград, 1960. С. 143–151.

1. ДРЕВНИЙ ЕГИПЕТ

ся к конкретному храму, мы, конечно, можем судить о ситуации во всех прочих храмах, поскольку трудно предположить, что в каждом храме использовалась собственная, радикально отличающаяся от других, административная структура. Но в этом списке нет ни скульпторов, ни живописцев, ни певцов, ни певиц. То есть обслугой эти лица быть просто не могли. Можно, конечно, предположить два варианта. Либо данные лица являлись рабами и на них не распространялись гарантии, а следовательно, они просто не заслуживали упоминания о себе в списке, либо художники были полноправными гражданами и свободными ремесленниками, не находящимися в административном подчинении, по меньшей мере, в отношении храмовой администрации. Последнее предположение представляется единственно правильным, поскольку вышеупомянутые документы о включении художников в кенбет и о совершении семейно-правового акта храмовой певицей свидетельствуют о гражданской полноправности деятелей искусства.

Среди сохранившихся перечней храмового имущества нет и упоминаний об инструментах храмовых певцов и художников. Можно предположить, что эти инструменты принадлежали им на праве собственности, а значит, это является еще одним доказательством гражданской свободы деятелей искусства, и такого их статуса, который вряд ли совпадает со статусом обслуги.

Высокий общественный статус профессиональных деятелей искусства в Древнем Египте подтверждается, на наш взгляд, еще целым рядом письменных источников.

Как известно, на Востоке сами правовые памятники зачастую были художественно оформлены. Напри-

мер, стела Хамураппи содержит, кроме самого закона, барельеф. Египетские тексты также сопровождаются живописными изображениями. Причем речь идет не только о законах, но и о процессуальных протоколах. Это особенно любопытно, поскольку на сегодняшний день нам неизвестно ничего подобного в античной культуре.

Более того, в одном из документов, представляющем собой письменную фиксацию божественного оракула по гражданско-правовому спору, указано имя художника, украсившего стелу изображениями. Говорится: «Сделано Небмехи... жрецом-уабом, художником храма «Рамсес, возлюбленный Амоном в доме Осириса»¹. Эта надпись приводит сразу к нескольким умозаключениям.

Во-первых, художник – свободный гражданин, и, более того, художник – храмовый жрец. В связи с этим можно предположить, что и упомянутые нами певичцы – тоже храмовые жрицы. В контексте сделанного ранее предположения о необходимости соблюдения ими ритуальной девственности, или чистоты, это более чем вероятно. Таким образом, не исключено, что деятелями искусства вообще были никак не рабы, и даже не просто свободные граждане-ремесленники, а уважаемые жрецы.

Во-вторых, фиксация имени художника, сопровождавшего процессуальный текст изображениями, а может быть, и изготовившего сам текст стелы, позволяет предположить, что рисунок имел в Древнем Египте юридическое значение, подобное современной официальной зарисовке из зала суда, принятой в странах общего права. Упомянутое же нами включе-

¹ Лурье Я.М. Очерки древнеегипетского права XVI–X веков до н.э. Ленинград, 1960. С. 183.

1. ДРЕВНИЙ ЕГИПЕТ

ние художников в состав кенбета подтверждает сделанное нами предположение.

Социальный статус древних людей часто можно выявлять, исходя из того, как составлены их надгробные надписи. В работе В. Миронова «Древние цивилизации» приводится текст с заупокойной плиты художника Ирчисена: «Я знал тайну божественных слов, ведение обряда богослужения. Я устраивал всякие обряды так, что ничто не ускользало от меня. Ничто из них не было скрыто от меня. Я – великий таинник, и я вижу Ра в образе его. Но я был и художником, опытным в своем искусстве, превосходящим всех своими знаниями. Я знал формулы ирригации, взвешивание по правилу, как сделать образ... так, чтобы каждый член был на своем месте. Я умел (передать) движение фигуры мужчины, походку женщины; положение размахивающего мечом и свернувшуюся позу пораженного; как (сделать так, чтобы) один глаз смотрел на другой; как выразить ужас того, кто был застигнут спящим; положение руки того, кто мечет копье, или согнутую походку бегущего. Я умел делать инкрустации, которые не горели от огня и не смывались водой. Никто не превосходил меня и моего старшего сына... Когда бог (т. е. фараон. – В. М.) приказывал, он (т. е. сын. – В. М.) создавал и был превосходен в этом. Я видел творение его рук, как начальника работ, в каждом ценном камне, от серебра и золота до слоновой кости и эбенового дерева»¹. Это и другие свидетельства говорят о высоком общественном статусе художника в Древнем Египте. Исходя из этого, непонятно, почему тот же Миронов заключил, что «в обществе отношение к художнику было не очень-то уважитель-

¹ *Миронов В.Б.* Древние цивилизации – <http://ilikebooks.ru/20377-mironov-vb-drevnie-civilizacii.html>.

ным»¹. Можно, естественно, предположить, что уважением пользовались исключительно известные и искусные художники. Но это особенность любого без исключения общества. В современном мире есть сотни неудачников от искусства, которые вынуждены зарабатывать себе на хлеб, развлекая прохожих в общественных местах, но по отношению к ним совершенно невозможно судить об отношении общества к искусству и его деятелям в целом.

Миронов, видимо, чувствуя недостаточную основательность своего вывода, ведет речь о дифференциации. Он пишет: «Египетское искусство знало четыре категории ремесленников: живописцы, черновые проектировщики, скульпторы статуй и барельефов и архитекторы. Поскольку цеховых объединений ремесленников, подобных европейским профессиональным гильдиям, в Египте не было, любой в принципе мог научиться этой профессии, стать мастером, мог совершенствоваться в искусстве, а значит, мог как-то выделиться. Есть основания полагать, отмечает Б. Мертц, что скульпторы находились в более привилегированном положении по отношению к живописцам, так как гробницы, стелы и другие монументы, созданные искусными скульпторами, намного превышают числом картины, из чего можно сделать вывод, что скульпторы были богаче живописцев и более известны. Стоит вспомнить и то, что у скульпторов, вероятно, был больший рынок заказчиков, учитывая огромное число гробниц и погребений в Древнем Египте. Но самая привилегированная часть интеллигенции страны – архитекторы (Имхотеп, Инени, Пуемре и др.), разумеется, были очень известны и не могли

¹ *Миронов В. Б.* Древние цивилизации – <http://ilikebooks.ru/20377-mironov-vb-drevnie-civilizacii.html>.

1. ДРЕВНИЙ ЕГИПЕТ

пожаловаться на свою судьбу, хотя можно лишь сожалеть, что порядки, царившие в те далекие времена, не донесли до нас имен многих талантливых сынов Египта»¹. Приведенные рассуждения также не кажутся вполне убедительными. Во-первых, отсутствие профессиональных гильдий еще не означает свободного доступа к профессии и возможности для любого стать мастером. Этому может препятствовать, к примеру, принцип наследственности мастерства. Даже если мы поверим тому, что в Египте любой при желании мог стать деятелем искусства, это еще не означает низкого общественного статуса лиц, занятых творчеством. Приведем аналогию. В нынешней России, теоретически, каждый, кто с молодых лет поставит себе целью сделать политическую карьеру, при наличии достаточного упорства и целеустремленности может преуспеть. Но это не означает, что общественное положение политиков в нашей стране из-за этого следует считать приниженным. Далее, цитируемый Мироновым вывод Мертца о более привилегированном положении скульпторов в сравнении с художниками вообще ниже всякой критики. Он обосновывается исключительно тем, что работы скульпторов «превышают числом картины». Очевидно, что картины, независимо от техники их исполнения, более уязвимы, чем скульптуры. Их не щадит время. И если до наших дней дошло меньше картин, чем скульптур, это еще не свидетельство того, что их было меньше произведено. Допустим, Мертц прав и картин действительно производилось меньше, чем скульптур. И что же? Археологи будущего найдут от нашей эпохи больше пачек дешевых сигарет, чем коробок с элитными сигарами. Не смешон ли будет их вывод о том, что производители

¹ *Миронов В. Б.* Древние цивилизации – <http://ilikebooks.ru/20377-mironov-vb-drevnie-civilizacii.html>.

дешевого курева пользовались большим общественным уважением? Представляется, что огромная масса образцов скульптуры разного размера и качества, дошедшая до нас от египтян, скорее, свидетельствует о почти массовом их производстве, порой доходившем до уровня «ширпотреба». Наконец, мы уже цитировали документы, в которых художник именуется «жрецом», и художники (в отличие, кстати, от скульпторов) называются в числе членов кенбета.

В. Миронов вообще чрезвычайно непоследователен в вопросе о статусе древнеегипетских деятелей искусства. Приведем еще цитату из его труда, помимо прочего, полезную в информативном плане: «Надпись зодчего Инени свидетельствует о том уважении, которое испытывали древние египтяне к знаниям и искусствам: «То, что мне было суждено сотворить, было велико... Я искал для потомков, это было мастерством моего сердца... Я буду хвалить за мое знание в грядущие годы теми, которые будут следовать тому, что я совершил» (XVI в. до н. э.). Подготовка классных специалистов осуществлялась в храмах, школах или «академиях» египетских городов»¹. Должно быть ясно, что если в обществе определенная деятельность не пользуется широким уважением, то ни одно государство не будет осуществлять серьезной работы по подготовке подобного рода деятелей «в храмах, школах или «академиях». Да, речь идет о «классных» специалистах, но, повторимся, низкое социальное положение специалистов, не относящихся к «классным», – норма для любого общества. Напротив, если эта норма не соблюдается, это симптом ненормального общественного развития. И этот сим-

¹ *Миронов В. Б. Древние цивилизации* – <http://ilikebooks.ru/20377-mironov-vb-drevnie-civilizacii.html>.

1. ДРЕВНИЙ ЕГИПЕТ

птом, увы, наблюдается в нашем отечестве, где уровень профессионализма перестал быть основным и неперменным условием карьерного роста деятелей искусства, уступив место чему угодно другому: связям, подкупу, политической ангажированности и пр.

Очевидно, что древнеегипетские художники и скульпторы – отлично подготовленные профессионалы. Они мастера, а не ремесленники. С этой точки зрения вызывает только недоумение мнение французского исследователя Эмиля Бюрнуфа, который свел все древнеегипетское искусство к ремесленническому тиражированию канонов. Бюрнуф откровенно примитивизирует и сущность древнеегипетского искусства, и роль египетского художника, когда пишет: «Искусство в действительности перестало существовать: живопись, скульптура, даже архитектура стали ремеслами; оно свелось к чисто механическим операциям, как копирование в гранитном блоке модели, в которой не нужно было ничего менять... Рутинa заняла место искусства, с природой больше не советовались; это было абсолютное царство условности»¹.

Чрезвычайно любопытны сохранившиеся уголовно-процессуальные документы, касающиеся разграбления гробниц. Прежде всего, они интересны списками грабителей. В этих списках – разнообразнейший перечень профессий. Но среди злоумышленников очень немного деятелей искусства. Можно предположить, что интересующие нас лица были достаточно состоятельными, чтобы не опускаться до кражи. В то время как простых ремесленников среди злоумышленников поименовано предостаточно. В их числе и ремесленники некрополя, которые, судя по другим

¹ *Burnouf Emile. Des principes de l'art. Paris. 1860. P. 94.*

документам, могли входить в состав храмового кенбета. Хотя и «артисты» тоже встречаются.

Любопытно и другое. Среди лиц, которым было передано краденое, называется «Саупадеми, глава ткачей певицы Амона, Инира»¹. Получается, что храмовая певица – лицо настолько высокопоставленное и состоятельное, что на нее работает целый штат ткачей. Более чем удивительно для «обслуги храма»! Эта информация, скорее, может быть подтверждением принадлежности храмовых певиц к жреческому словию. И не вызывает сомнения, что В. Миронов, делая противоположные выводы, вряд ли знакомился с этими процессуальными документами, несмотря на их легкую доступность.

Также в документах среди лиц, которые не участвовали в краже, но получили краденое, упоминается «Сарати, жрец-уаб и трубач дома Мут»². Это опять наталкивает нас на мысль о принадлежности музыкантов к жреческой касте.

Другой факт, противоречащий собственным выводам и оценкам, приводит все тот же В. Миронов: «Интересен саркофаг и «музыкантши Амона Ра сонтера» Иусанх, внешняя поверхность его покрыта изображениями божеств и магическими символами. На днище саркофага нарисована богиня Маат в образе женщины в длинном белом одеянии, с пером истины на голове, и божества загробного мира»³. Приведенное описание саркофага уже само по себе исключает возможность того, что он был сделан для простой «обслуги храма».

¹ Лурье Я. М. Очерки древнеегипетского права XVI–X веков до н.э. Ленинград, 1960. С. 237.

² Там же. С. 239.

³ Миронов В. Б. Древние цивилизации – <http://ilikebooks.ru/20377-mironov-vb-drevnie-civilizacii.html>.

1. ДРЕВНИЙ ЕГИПЕТ

Еще упоминание: «Несиптах, торговец певицы Себека Ист, дочери Гори, который был начальником войск»¹. Получается, что дочери военачальника вовсе не зазорно быть певицей. И, опять же, в ее услужении находится целый штат торговцев. И другой из этих торговцев, по имени Гори, упоминается в том же списке. Продолжаем: «Гори, сын Паджаи, писец певицы Амона Истнефер»². К штату ткачей и торговцев на услужении певиц добавляются писцы. В протоколе допроса грабителей гробницы нам встречается «Панефеху, раб Мутемхеба, певца храма Мут»³. Очевидно, что у певцов был не только штат свободной прислуги, но и рабы. Причем рабы упоминаются в сохранившихся документах неоднократно.

Хотя есть и документ, заставляющий нас усомниться в абсолютной порядочности музыкантов. Речь идет об одном из протоколов допроса обвиняемых в грабеже царских гробниц. Тут среди соучастников фигурируют: трубач Перипатау и Амонхау, сын певца жертвенного стола⁴. Прежде всего, обращает внимание то, что при храмах существуют не только певицы, но и певцы. То есть речь не может идти о занятии исключительно для женщин, которым недоступны, в отличие от мужчин, «серьезные» профессии. Далее. Упомянутый Перипатау – фигура загадочная. В одном месте он именуется «трубачом дома Амона»⁵, в другом – «трубачом сокровищницы фараона»⁶. Матерью

¹ Лурье Я. М. Очерки древнеегипетского права XVI – X веков до н.э. – Ленинград, 1960. С. 243.

² Там же. С. 244.

³ Там же. С. 256.

⁴ Там же. С. 251.

⁵ Там же. С. 283.

⁶ Там же. С. 284.

же Амонхау, как выясняется позже, была певица храма Мут, Мутенхеп¹. Причем они являлись с компанией простых ремесленников и рабов, а сын певца выступает в качестве наводчика. Жена трубача, похоже, является пособницей, а раздел награбленного происходил в его доме. Ниже выясняется, что жена трубача была изобличена в пособничестве, но бежала². Также в протоколе мы встречаем допрос некоего трубача Амонхау. Неясно, тот ли это Амонхау, который выше назван сыном певца жертвенного стола. В другом списке грабителей попадает некий «Амонхау, трубач дома Амона»³. Однако ясно другое: согласно его показаниям, подтвержденным под пыткой, трубач Перипатау оговорил его из личной неприязни. Эти показания были приняты судом на веру, и трубач Амонхау был оправдан. Трубачи дома Амона, похоже, частенько участвовали в грабежах. В другом списке грабителей нам попадает Перпатауизмипет, трубач дома Амона. В этом же списке его сын – Джихутихотеп, глава привратников того же дома⁴.

Это заставляет нас предположить, что существовали разные категории музыкантов. Возможно, Перипатау был все же светским трубачом, стоящим по общественному положению ниже храмовых музыкантов. Затем, речь идет не о самом певце и певице, а об их сыне, который мог и не состоять в жреческом ранге. То, что сословная принадлежность детей совпадала с сословной принадлежностью родителей, еще следует доказать. К примеру, выше мы упоминали храмовую певицу, бывшую дочь начальника войск. В конце

¹ Лурье Я. М. Очерки древнеегипетского права XVI – X веков до н.э. – Ленинград, 1960. С. 259.

² Там же. С. 284.

³ Там же. С. 296.

⁴ Там же. С. 295.

1. ДРЕВНИЙ ЕГИПЕТ

концов, общеизвестное указание Диодора Сицилийского на то, что в Египте дети всегда наследовали профессии родителей, еще нуждается в подтверждении.

Наличие у певицы сына может опровергать нашу версию о сохранении храмовыми певицами девственности или ритуальной чистоты. Но речь может идти и о приемном сыне, родившемся от рабыни. Чем, кстати, можно объяснить и дурные наклонности отпрыска благородного семейства.

Чрезвычайно важно иметь в виду, что, согласно некоторым данным, музыкальное искусство, возможно, входило в канон образования чиновников. В. Миронов указывает: «Писец должен был научиться читать и писать без ошибок, их учили арифметике, геометрии, иностранным языкам, риторике, музыке»¹. Это обстоятельство, а также уже упоминавшиеся выше факты невероятного карьерного роста некоторых деятелей искусства позволили Миронову сделать вывод о том, что «египтяне первыми воплотили в жизнь главный принцип цивилизации будущего – у них часто первые лица государства были одновременно и творцами, людьми творчества, художниками, а не чиновниками»². Притом, что такой вывод существенно противоречит предшествующим утверждениям исследователя, с сутью его мы склонны согласиться: не догматики, не карьеристы, не золотые тельцы, а люди творчества только и могут стать оправданием общественной власти в будущем.

Сказанное выше приводит нас к ряду выводов:

1. Древнеегипетское искусство всегда носило на себе заметную политическую нагрузку. Одними из ос-

¹ *Миронов В. Б.* Древние цивилизации – <http://ilikebooks.ru/20377-mironov-vb-drevnie-civilizacii.html>.

² Там же.

новых его функций были утверждение могущества государства и повышение престижа правящей верхушки.

2. Возможно, именно в связи с данной функцией в Египте существовали письменные официальные каноны, по крайней мере, изобразительного искусства. Вместе с тем нельзя исключать того, что данные каноны носили религиозный или профессиональный дидактический характер.

3. Древнеегипетское искусство использовалось социальной верхушкой для идеологической поддержки политических и религиозных реформ. Фараон имел возможность (в неизвестной нам форме) вносить изменения в каноны искусства и иным образом влиять на его форму и содержание.

4. Существуют серьезные основания для заключения о том, что деятели искусства пользовались в Египте общественным уважением. Они были свободными людьми и полноправными гражданами, независимо от пола. Также есть все основания полагать, что деятели искусства могли относиться к жреческому сословию или входить в иные части социальной верхушки. А для представителей низших сословий успехи в творчестве могли стать основанием для подъема по социальной лестнице.

5. Можно предположить, что профессиональная подготовка деятелей искусства осуществлялась на государственном уровне. Также возможно, что некоторые дисциплины, относящиеся к сфере искусства, входили в образовательный минимум государственных чиновников.

2. Иудея

Древнееврейская цивилизация, как известно, всегда стремилась к культурной изоляции от соседних народов. Это, прежде всего, объясняется тем, что окружающий мир, с момента принятия еврейским народом монотеистической религии, рассматривался им как царство греха и примитивного язычества. Однако, несмотря на это стремление к изоляции, ввиду связи иудаизма с христианством и исламом, некоторые элементы отношения древних евреев к искусству предшествовали ряду аналогичных явлений и у христианских, и у мусульманских народов. Сведения, которые мы на сегодняшний день имеем о государственном регулировании сферы искусства у древних евреев, незначительны.

Прежде всего, следует констатировать факт: древнейший письменный источник – Танах, который мы, христиане, именуем Ветхим Заветом, совершенно определенно указывает на время, с которым древние евреи связывали происхождение музыкального искусства. Как известно, согласно Священной Истории, братоубийца Каин после совершения им преступления был изгнан Богом и поселился вместе с семьей на земле Нод, что на востоке от Эдема. Там он построил город, который назвал по имени своего сына Еноха.

Енохия – первый город, упоминаемый в Библии. Именно с его основанием древние евреи, следовательно, связывали происхождение политической власти и государственности. Далее излагается последование потомков Каина, среди которых называется Иувал. Согласно Писанию, «Иувал... был отец всех играющих на гусях и свирели»¹.

Несколько по-иному излагает этот эпизод истории еврейский историк эпохи эллинизма Иосиф Флавий: «Этот город он назвал по имени старшего сына своего, Геноха, Генохией. У Геноха же был сын Иаред, а у последнего Маруил (Мегияэль), от которого родился сын Мафусаил; сыном этого был Ламех, у которого было семьдесят семь сыновей, рожденных ему его двумя женами, Селлой и Адой. Из них Иовел, сын Ады, воздвигал палатки и любил скотоводство, а единоутробный брат его Иувал занимался музыкой и изобрел лютни и арфы»².

Для нас важно не расхождение в деталях, а сам момент. Следует обратить внимание на то, что Иувал – не просто изобретатель. Согласно Библии, он «отец всех играющих», а согласно Флавию, он «занимался музыкой». То есть перед нами не просто мастер, изготавливающий инструменты, а «профессиональный» музыкант.

Еще важнее, что в представлении древних евреев происхождение музыкального искусства, и искусства вообще, связывается с происхождением политической организации. Искусство возникает не до, а после основания первого в истории города. Хотя, вроде бы, было бы вполне естественно, скажем, приписать изобре-

¹ Библия. – Библейские общества. (Место и год издания не указаны.) С. 4.

² Иосиф Флавий. Иудейские древности – <http://www.bukvaved.ru/istoria/9209-iosif-flavij-iudejskie-drevnosti.html>.

2. ИУДЕЯ

ние свирели пастуху Авелю. Таким образом, мы можем заключить, что в древнееврейском представлении искусство есть явление общественное и, поскольку оно возникает вслед за государственной властью – в каком-то смысле политическое.

Другое изобретение Иосиф Флавий приписывает пророку и законодателю Моисею. В «Иудейских древностях» сказано: «Моисей изобрел также нечто вроде серебряной трубы, которая имеет следующий вид: длиною она немногим меньше локтя, а трубка ее узка, лишь немного шире, чем у флейты; наконечник ее достаточно объемист, чтобы вбирать в себя всю массу воздуха, который вдувает в нее играющий; оканчивается же она широким отверстием, наподобие охотничьего рога. На еврейском языке инструмент этот носит название асосры. Таких труб было сделано две: одною пользовались для созыва и сбора народа в общее собрание, другую приглашались старшины на совещание; если же одновременно трубили в обе, то все без исключения должны были собираться на сходку. Когда имелось в виду передвинуть на другое место скинию, то поступали следующим образом: при первом звуке труб должны были сниматься с места все те, которые жили на восточной стороне, при втором звуке те, которые занимали пространство к югу от скинии. Затем уже снималась и самая скиния, которую везли таким образом, что она помещалась между двенадцатью коленами; из них шесть предшествовало ей, шесть замыкало шествие, все же левиты окружали святыню. При третьем трубном звуке выступали жители западной стороны, а четвертый служил сигналом к выступлению для тех, которые занимали северную сторону лагеря. Этими же трубами пользовались

также по субботам и другим дням для созыва народа к жертвоприношениям. Тогда же Моисей впервые после выступления народа из Египта принес в пустыне и так называемую пасхальную жертву»¹.

Прежде всего, бросается в глаза, что описываемая труба очень напоминает древнеегипетские серебряные трубы – те, которыми пользовались храмовые трубачи. Такое сходство более чем объяснимо, если иметь в виду, что описываемые события происходили вскоре после исхода из Египта, а изобретатель Моисей был, как известно, близок в свое время к египетской правящей верхушке.

Знаменательно и то, что, среди упоминаемых в Библии древнееврейских деятелей искусства особое место занимает второй царь, и одновременно музыкант и псалмопевец, Давид. Важно уже то, что свое восхождение к власти он начинает как придворный музыкант царя Саула, а после восшествия на престол не прекращает своего музыкального творчества, а, напротив, берется за него еще более интенсивно. Сама история царя Давида говорит нам о том, что в национальном мышлении занятия, по крайней мере, музыкальным искусством, не воспринимаются, как нечто позорное, недостойное представителей знати, и тем более – царя. Возможно, здесь также сказалось египетское влияние. Ведь в Египте, как мы предположили выше, деятели искусства, скорее, относились к верхушке общества, нежели к его низам.

Если верить Иосифу Флавию, Давид не только сам занимался искусством, но и заботился о привлечении к нему других представителей социальных верхов. «Давид взялся за сложение хвалебных в честь Госпо-

¹ *Иосиф Флавий*. Иудейские древности – <http://www.bukvaved.ru/istoria/9209-iosif-flavijj-iudejskie-drevnosti.html>.

2. ИУДЕЯ

да Бога гимнов в разнообразных размерах, в одних из них употреблял трехстопный размер, другие писал пятистопными. Вместе с тем он велел заготовить массу музыкальных инструментов и научил левитов аккомпанировать себе при воспевании славы Предвечного по субботним и всем прочим праздничным дням. Устройство этих музыкальных инструментов было следующее: кефара имела десять струн, по которым ударяли палочкою, набла была снабжена двенадцатью струнами, и на ней играли непосредственно пальцами, кимвалы, наконец, представляли из себя большие, плоские, медные тарелки. Этих данных будет достаточно для нас, чтобы мы могли себе составить некоторое понятие о вышеуказанных музыкальных инструментах»¹. В другом месте «Иудейских древностей» указывается также: «Царь велел сшить священнические облачения из виссона и сделать к ним десять тысяч поясов из пурпура. Равным образом он распорядился заготовить, по предписанию Моисееву, двести тысяч труб и столько же одеяний из виссона для певчих из левитов. Наконец, он приказал соорудить из электрона сорок тысяч самостоятельных музыкальных инструментов, а также таких, которые служат для аккомпанемента при пении, т. е. так называемых набл и кинир»².

Наконец, третий любопытный фрагмент хроники Флавия гласит: «Так как около того времени к царю было доставлено из так называемой золотоносной страны множество драгоценных камней и соснового леса, то он употребил часть дерева на сооружение перил у храма и строений, входивших в состав царс-

¹ Иосиф Флавий. Иудейские древности – <http://www.bukvaved.ru/istoria/9209-iosif-flavijj-iudejjskie-drevnosti.html>.

² Там же

кого дворца, а другую на изготовление музыкальных инструментов, цитры и арфы, дабы левитам была предоставлена возможность славословить Всевышнего под звуки музыки»¹.

Если даже приводимые Флавием цифры увеличены в разы, масштаб деятельности Давида производит впечатление. Очевидно и другое. Для изготовления такого громадного количества музыкальных инструментов необходимо множество хорошо подготовленных мастеров. А для игры на них – не меньше хорошо подготовленных исполнителей. Несомненно, что и то и другое нельзя представить, если не существует серьезной «программы» их подготовки, осуществляемой на государственном уровне. Нельзя не обратить внимания и на то, что на эти цели государство расходовало весьма значительные средства. Один только электрон – серебряный сплав – должен был обходиться весьма недешево.

Итак, государственное регулирование искусства, государственная опека над ним, несомненно, имели место. Если даже мы не станем относиться к свидетельствам Библии и Флавия с полной серьезностью в том, что касается деталей, то нельзя отрицать, что они не могли появиться на пустом месте, и в их основе должны были лежать реальные исторические процессы.

Если государство действует в сфере искусства, то может иметь место и контроль над его формами и содержанием. Наличие такого контроля в государстве древних евреев мы можем также предположить. Прежде всего, имеет смысл упомянуть об иудейских религиозных ограничениях в изобразительном искусстве. Это важно, поскольку мы ведем речь о цивилизации, в которой действовала система религиозного

¹ Иосиф Флавий. Иудейские древности – <http://www.bukvaved.ru/istoria/9209-iosif-flavijj-iudejskie-drevnosti.html>.

2. ИУДЕЯ

права, и применительно к ней религиозные предписания следует одновременно считать правовыми.

Ограничения в сфере изобразительного искусства вытекали из библейского запрета изображать живых существ. Этот запрет в наиболее четкой форме сформулирован в Книге Исхода: «Не делай себе кумира и никакого изображения того, что на небе вверху, и что на земле внизу, и что в воде ниже земли»¹.

Более пространная формулировка, поясняющая сам религиозный смысл запрета, содержится во Второзаконии: «Твердо держите в душах ваших, что вы не видели никакого образа в тот день, когда говорил вам Господь на Хориве из среды огня, дабы вы не развратились и не сделали себе изваяний, изображений какого-либо кумира, представляющих мужчину или женщину, изображения какого-либо скота, который на земле, изображения какой-либо птицы крылатой, которая летает под небесами, изображения какого-либо гада, ползающего по земле, изображения какой-либо рыбы, которая в водах ниже земли»².

Видно, что первоначально этот запрет касался проявлений идолопоклонства, а также попыток изобразить Бога в какой-либо из известных телесных форм. Однако известно, что библейские заповеди, во избежание их случайного нарушения, всегда толковались иудейскими законниками расширительно. Хрестоматийный пример. Заповедь «не варить козленка в молоке его матери» в ее расширительном толковании превратилась в запрет одновременного употребления мясной и молочной пищи, что стало со временем одной из основ «кашрута» – иудейских правил употребления пищи. То же самое произошло и с анализируе-

¹ Библия. – Библейские общества. (Место и год издания не указаны.) С. 79.

² Там же. С. 193.

мой заповедью: запрет на идолопоклонство и попытку телесного изображения Бога обратился в запрет изображать живые существа, независимо от цели такого изображения. Запрет этот, неуклонно соблюдавшийся, по крайней мере, до романизации Иудеи, затем перешел в Ислам. Его отголоски также очевидны и в иконоборческом движении, одно время чуть было не восторжествовавшем в Восточной империи и в практике некоторых ветвей современного протестантизма, отказывающихся от помещения изображений живых существ в свои моленные дома и вообще избегающих какого-то ни было их украшения.

Поскольку закон Моисеев с образованием государства стал не только религиозным памятником, но и фактически кодексом права, религиозное регулирование, конечно, перешло в сферу государственного. Однако вмешательство новых политических веяний вносило свои изменения в практику применения этого запрета. С приходом к власти римских ставленников начинается, как известно, частичная романизация иудейской жизни, которая проявилась, помимо прочего, и в эллинизации местной архитектуры. Ирод Великий, виртуозно лавируя между римской властью, которой следовало всячески угождать и местными ортодоксами, которых нельзя было довести до бешенства, отстроил Иерусалим в греко-римском стиле, но при этом оградил святыни национальной религии от притязаний римского благочестия. В результате, «как только Храм оказался очищен от изображений чужеродного культа, и у власти твердо стала династия Асмонеев, страх идолопоклонства прекратился, и строгие законы потеряли смысл»¹.

¹ Sed – Rajna Gabrielle. L'Art juif. Paris. 1975. P. 10.

2. ИУДЕЯ

Как следствие, включение евреев в новую политическую среду сыграло важную роль в развитии их искусства. «Его расцвет начинается только в эпоху Ирода Великого, и после разрушения Храма»¹.

На волне этих политических в основе своей событий иудейская художественная общественность не только почувствовала большую свободу в сфере изобразительного искусства, но и приобщилась к ранее недоступным сферам творчества. Например, что было совершенно невозможным еще недавно – к театру. «В Риме были актеры и актрисы еврейского происхождения; при Нероне это был простейший способ приблизиться к императору. В частности называют некоего Алитира, еврейского мима, которого очень любили Нерон и Пoppея; через его посредство Иосиф (Флавий. – Н.К.) получил доступ к императрице»².

Не стоит, впрочем, считать, что политическая функция еврейского искусства проявилась только в период римской оккупации и благодаря этой оккупации. Как и в любом обществе, она изначально имела место. К примеру, строительство Храма каждый раз было государственно организованным событием. Причем в первый раз царь Соломон, как известно, не побоялся чужеродного культурного вторжения, пригласив иностранных мастеров.

Некоторые подробности этих событий доносит до нас Третья Книга Царств. В ней Соломон обращается к ливанскому царю Хираму со следующими словами: «Итак, прикажи нарубить для меня кедров с Ливана; и вот рабы мои будут вместе с твоими рабами, и я буду давать тебе плату за рабов твоих, какую ты назначишь; ибо ты знаешь, что нет у нас людей, которые

¹ Sed – Rajna Gabrielle. L'Art juif. Paris. 1975. P. 13.

² Ренан Э. Антихрист. СПб., 1907. С. 120.

умели бы рубить деревья так, как сидоняне...». Далее приводится ответ Хирама и излагается дальнейшее развитие событий: «И послал Хирам к Соломону сказать: я выслушал то, зачем ты посылаешь ко мне, и исполню все желание твое о деревьях кедровых и деревьях кипарисовых. Рабы мои свезут их с Ливана к морю, и я плотами доставлю их морем к месту, которое ты назначишь мне, и там сложу их, и ты возьмешь. Но и ты исполни мое желание, чтобы доставить хлеб для моего дома. И давал Хирам Соломону деревья кипарисовые, вполне по его желанию. А Соломон давал Хираму двадцать тысяч коров пшеницы для продовольствия дома его, и двадцать коров оливкового выбитого масла. Столько давал Соломон Хираму каждый год... И был мир между Хирамом и Соломоном и они заключили между собою союз. И обложил царь Соломон повинностию весь Израиль; повинность же состояла в тридцати тысячах человек. И послал их на Ливан, по десяти тысяч на месяц, попеременно; месяц они были на Ливане, а два месяца в доме своем... Еще у Соломона было семьдесят тысяч носящих тяжести и восемьдесят тысяч каменосеков в горах, кроме трех тысяч трехсот начальников, поставленных Соломоном для надзора за народом, который производил работу. И повелел царь привозить камни большие, камни дорогие, для основания дома, камни обделанные. Обтесывали же их работники Соломоновы и работники Хирамовы гивлетяне, и приготавливали деревья и камни для строения дома»¹.

Ясно, что перед нами событие одновременно религиозного, политического и культурного значения. Строится центральный объект религиозного культа. Он же – главный архитектурный памятник эпохи. Он

¹ Библия. – Библейские общества. (Место и год издания не указаны.) С. 364.

2. ИУДЕЯ

же – символ политического централизма и единства нации, а также – могущества царской власти. Одновременно – международная хозяйственная сделка, позволившая приобрести выгодного союзника. Рассуждая о политическом значении храма, как символа единства государства и установления сильной царской власти, нельзя не обратить внимания на библейское свидетельство о том, что и из тех же материалов, и, похоже, теми же мастерами строился одновременно дворец самого Соломона.

Последствием этого важного религиозного, политического и художественного акта было, помимо прочего, обогащение национальной художественной культуры ливанским влиянием. Ведь ливанские мастера «принесли с собой не только свои технические познания, но и свою артистическую культуру, которой, как представляется, оказалось отмеченной сооружение»¹.

Эти события представляются нам чрезвычайно важными. Известно, как серьезно относился и относится еврейский народ к сохранению своей культурной идентичности. Вместе с тем видно, что соображения политического характера привели к допущению чужеродного художественного влияния. Несомненно, что по той же схеме и исходя из тех же соображений действовал Ирод Великий, эллинизируя внешний облик Иерусалима.

В итоге мы приходим к следующим выводам:

1. Происхождение профессионального искусства в представлении древних евреев совершается после происхождения политической организации.

2. Значимая деятельность в сфере искусства приписывается традицией значительным историческим и религиозным деятелям – Моисею, Давиду и Соломону.

¹ Sed – Rajna Gabrielle. L'Art juif. Paris. 1975. P. 16.

3. Занятия музыкальным искусством не считаются у древних евреев социально позорными. Им активно занимается верхушка общества, в чем, возможно, проявилось влияние древнеегипетской традиции.

4. Государство оказывало значительную поддержку развитию искусства и, по-видимому, прилагало усилия по подготовке его деятелей.

5. Религиозные запреты в сфере изобразительно-го искусства должны были постепенно принять характер правовых. Вместе с тем строгость их соблюдения корректировалась в зависимости от политической ситуации.

6. Древнееврейское религиозное и национальное сознание предполагало подозрительное отношение к чужеземному влиянию, поскольку другие народы однозначно трактовались как «язычники». Вместе с тем политические интересы могли корректировать это отношение. Это проявилось в культурном влиянии ливанской цивилизации при строительстве первого Храма и в частичной эллинизации еврейского искусства при династии Асмонеев.

7. Добавим, что сведения о деятелях искусства, не относящихся к кругу высокопоставленных музыкантов и певцов, а также об их статусе минимальны. Речь идет о резчиках по дереву, скульпторах, художниках, и пр. Текст Библии дает многочисленные поводы рассуждать о том, что их социальный статус был несравним со статусом священников, военачальников и государственных деятелей. Во всех случаях они действуют послушно по указанию государственной власти и мобилизуются в неограниченном количестве в случае необходимости. Но тот же текст Библии не дает оснований для того, чтобы считать их рабами.

3. Древняя Индия

Гораздо больше нам повезло в том, что касается информации о трактовке темы нашего исследования в Древней Индии. Глубокомысленная индийская цивилизация не оставила нам рассуждений общетеоретического характера о проблеме политического значения искусства. Хотя основания для такого рода рассуждений в ведической традиции были.

Непосредственно в Ведах, а конкретнее в Ргведе (в гимне Пуруше), мы встречаемся с широко известным пассажем: «От него, принесенного в жертву, возникли риги и саманы, стихотворные размеры возникли от него... Чем стали уста его, чем бедра, ноги? Брахманом стали его уста, руки – кшатрием, его бедра стали вайшьей, из ног возник шудра»¹. Что здесь интересно? Именно то, что Пуруша, как первооснова общественного бытия, есть исток не только социальной структуры, предполагающей деление общества на касты, но и художественных эталонов, гармонических образцов. Другими словами, гармония, лежащая в основе искусства, и гармоничная социальная структура имеют единый источник. Подобного рода идеи были свойственны и древнекитайской мысли и мысли

¹ Антология мировой философии. Том 1. Философия древности и средневековья. Часть 1. М., 1969. С. 72–73.

античного мира. Однако если китайцы и греки развивали подобного рода идеи до высокого концептуального уровня, то Древняя Индия оказалась к этому не способной. Мы считаем, что это положение опять же иллюстрирует утверждаемый нами тезис о генетическом родстве права, политики и искусства как регулятивных систем древнего общества.

Древнеиндийское отношение к искусству носило двойственный характер. С одной стороны, указанное выше признание факта космического происхождения художественных норм и генетического родства социальной структуры и художественных форм должно было привести, и вело в действительности, к признанию того, что искусство – один из феноменов высшего порядка. Пример такой трактовки искусства применительно к музыке, мы находим в работе О. Семеновой: «Истинный музыкант в Индии – это тот, кто может настраиваться на космический лад посредством музыки и постигать законы мироздания. Музыка, как субстанция, ведущая к постижению основ бытия, отождествлялась с философией»¹.

Однако парадокс ситуации состоял в том, что, признавая столь возвышенную роль искусства в принципе, древнеиндийская цивилизация отвела деятелям искусства невысокие позиции в кастовой системе. В результате, почитая искусство как таковое, эта цивилизация с презрением относилась к тем, кто искусством занимается.

Характерно, что, возникнув в незапамятные времена, такая формула восприятия искусства пережила века и сохранилась вплоть до двадцатого столетия, а

¹ Семенова О. Синтезия и творчество. Философско-эстетический аспект индийского музыкального искусства // Творение – творчество – репродукция: художественный и эстетический опыт. СПб., 2003. С. 219.

3. ДРЕВНЯЯ ИНДИЯ

ее атавизмы наблюдаются в индийском обществе и по сей день. В этом плане знаменательно свидетельство индийского исследователя, которого трудно заподозрить в необъективности: «Общая картина развития музыкальной культуры, однако, имела и свои темные стороны. На протяжении многих веков это возвышенное искусство служило грубым и низким развлечением. Музыка была одной из принадлежностей быта в разного рода «веселых» заведениях, находящихся под покровительством как бедных, так и богатых слоев общества. В результате этого люди, имеющие профессию музыканта, были часто неграмотными и невежественными; в них видели пособников недостойного ремесла. Поэтому в большей части нашей страны еще пять десятков лет тому назад стать музыкантом означало подвергнуть себя остракизму»¹.

Беда древнеиндийских деятелей искусства состояла в том, что тенденция негативного отношения к ним получило свое закрепление в памятниках, сыгравших судьбоносную роль в становлении национальных политико-правовых устоев. К анализу этих памятников в интересующем нас аспекте мы сейчас и приступим.

«Манавадхармашастра»

Минуя концептуальное рассмотрение проблемы политической важности вопросов искусства, древнеиндийская цивилизация все же практически прониклась ею и на ее основе предложила ряд рекомендаций практического характера. «Манавадхармашастра» (или, если угодно, – «Законы Ману») пронизана

¹ Бимгарде Чайтанья Дева. Индийская музыка – <http://www.twirpx.com/file/268928/>.

идеей неразрывной связи реализованной дхармы и общественного порядка. И для авторов шастры оказалось очевидным, что полная гармонизация общественных отношений невозможна, если будут игнорироваться вопросы о социальной роли искусства как такового и деятелей искусства.

В данном источнике роль искусства для порядка в обществе трактуется как разрушительная. Искусство признается занятием недостойным вообще и особенно недостойным для высокопоставленных лиц в частности. В главе о дхарме царя говорится совершенно прямо: «Охота, кости, спанье днем, злословие, женщины, пьянство, пение, музыка, танцы и бесцельное путешествие – группа из десяти пороков, порожденных желанием»¹. Причем, если в Китае и в Греции подобного рода рассуждения касались только порочного, извращенного искусства, то тут, заметим, порочность искусства принципиально предполагается без каких-либо уточнений.

Следующий фрагмент, который интересен с точки зрения рассматриваемой нами проблемы, относится к процессуальным правам. Среди лиц, не допускающихся к принесению свидетельских показаний, не по порочности, перечислены: цари, ремесленники, актеры, знатоки Веды и отшельники². Это положение чрезвычайно трудно для понимания. Прежде всего, ограничение процессуальных прав актеров не связано здесь с признанием их порочности. И актеры в данной статье находятся не в самой дурной компании. Список, похоже, касается представителей почти всех каст. Тут и брахманы (знатоки Веды и отшельники), и кшатрии (цари), и шудры (ре-

¹ Законы Ману. М., 2002. С. 236.

² Там же. С. 277.

3. ДРЕВНЯЯ ИНДИЯ

месленники). К шудрам, как следует из текстов древнеиндийских источников относилось и большинство деятелей искусства. Почему перечисленные лица не могут давать свидетельских показаний? Представители высших варн, видимо, именно в силу своего слишком высокого социального положения. Трудно себе представить в Древней Индии вызов, а тем более привод в суд царей и брахманов! Ремесленники, видимо, напротив, не внушали особого доверия как свидетели именно в силу своего относительно невысокого социального статуса. Но каково место в этом списке актеров? Это, признаемся, не вполне ясно. Прежде всего, какие именно актеры имеются в виду? Вариантов всего два. Во-первых, это могут быть актеры балаганов и народных театров. В этом случае, вопрос решается просто. Это – шудры, которые оказались в данном списке по тем же причинам, что и ремесленники. Но могут иметься в виду и актеры драмы. К ним, как мы увидим ниже, отношение общества было иным, и к ним могли относиться даже представители высших сословий. Что в таком случае мешает им быть свидетелями в суде? Можно выдвинуть два предположения. Либо это недоверие общества к человеку с актерским талантом, могущему сыграть любую роль и соответственно, придать убедительность любым показаниям. Либо здесь имеют место глубокие соображения религиозного характера, для понимания которых автор, положа руку на сердце, недостаточно глубоко знает индуизм. В любом случае, факт ограничения процессуальных прав актеров мы можем формально констатировать независимо от его возможных объяснений.

Жесткую позицию авторы свода заняли и по отношению ко многим другим деятелям искусства. В дру-

гом месте Манавадхармашастры отведенная им компания представляется совершенно не симпатичной: «Игроков, бродячих актеров, жестоких людей, а также принадлежащих к еретическим сектам, преданных пороку, шинкарей следует немедленно изгонять из города»¹. Причем презрение у авторов вызывают не только актеры. При перечислении надлежащих занятий для лиц, не относящихся к варнам, т. е. – низкороджденных, они не забывают упомянуть: «Для венов – игра на музыкальных инструментах»².

Помимо актеров и музыкантов, «достается» также мастерам танца и пения. С упоминанием о них мы встречаемся ни много ни мало, как в перечне порочных деяний, к коим относятся «незажигание священных огней, воровство, неуплата долгов, изучение ошибочных книг и занятие ремеслом танцора и певца»³.

«Артхашастра»

Ты знаешь, что в Японии в тринадцатом веке самураев лишили оружия? Но они обнаружили, что их флейты из специально обработанного бамбука прекрасно заменяют палицу. Эта флейта – инструмент подлинного наслаждения. Тебе не кажется?

Д. Линч., М. Фрост. «Твин Пикс»

Подобное негативное отношение к искусству и его деятелям более чем заметно в другом знаменитом памятнике – в «Артхашастре», приписываемом перу легендарного Чанаки (Каутильи). Великий брахман не симпатизирует артистам, но, со свойственным ему неодолимым утилитаризмом, одновременно призна-

¹ Законы Ману. М., 2002. С. 377.

² Там же С. 407.

³ Там же С. 436.

3. ДРЕВНЯЯ ИНДИЯ

ет не только возможность, но даже – необходимость использования искусства в целях поддержания внутреннего порядка и для интересов внешней безопасности.

По мысли Чанаки, искусства относятся к увеселениям, приносящим трудящимся необходимый отдых, и не более того. Следующая цитата в этом плане достаточно показательна: «Если рассматривать общенародные увеселения и увеселения государя, то первые приносят вред результатам работы в настоящем, прошлом и будущем. Увеселения же государя приносят выгоду торговцам, ремесленникам, мастерам, жонглерам, сказителям, гетерам и торговцам. Таково мнение учителей. Нет, говорит Каутилья. Общенародные увеселения служат отдыхом от работ. При них съедается немного. Поев же, люди получают большую энергию к работе. При увеселениях же государя последний сам и его приближенные присваивают себе имущество, предъявляют требования, овладевают торговыми складами и вмешиваются в торговые дела с целью приобретения необходимого для их увеселений. Этим самым приносится вред»¹.

Особое внимание Каутилья уделяет актерскому искусству. Причем, имеется в виду не искусство актеров драмы, а, похоже, искусство балаганных бродячих артистов. В полном соответствии с традицией, актерство признается занятием шудры².

Но, по его же мысли, эти презренные шудры, и подобные им могут приносить пользу в деле поддержания порядка в обществе: «актеры, танцоры, певцы, рассказчики, сказители, акробаты и женщины» должны назначаться шпионами для наблюдения за чинов-

¹ Артхашастра или наука политики. М., 1993. С. 376–377.

² Там же. С. 18.

никами. Присутствие в этом списке женщин не может не привлечь внимания. Имеются в виду, конечно, публичные женщины. Объяснить эту деталь достаточно просто. Прежде всего, мы уже заметили, что искусство понимается Каутильей как развлечение для народа. Публичные женщины, по-своему предоставляющие развлечение и отдых от работы, вполне естественно ставятся на одну доску с актерами, акробатами и пр. Нельзя забывать и о том, что в любом древнем обществе представители популярных жанров искусства были связаны с содержателями публичных домов. Они развлекали клиентов, сопровождали дам по вызову на пиры и не брезговали другой подобной работой. Естественно, что в восприятии и народа, и его элиты должна была сформироваться устойчивая ассоциация между публичными женщинами и артистами. Эта ассоциация во многих древних обществах привела к тому, что сам статус артиста начинал восприниматься негативно. Наконец, и публичные женщины часто обучались в древности музыке и пению. Применительно к Древней Индии доказательств этого факта предостаточно в тексте все той же «Артхашастры», и соответствующие места мы еще подвергнем анализу. Аналогичное положение вещей имело место и в античном мире. В той же Греции. Если в древнегреческом тексте говорится «флейтистка», то, по меньшей мере, в половине случаев следует читать – «проститутка».

Искусство артистов и публичных женщин может использоваться, по мнению Каутильи, также для передачи информации: «Ремесленники, акробаты, рабыни при помощи пения, чтения, музыки, тайнописи, скрытой в ящичках, или знаков, должны вывести наружу сообщения шпионов»¹.

¹ Артхашастра или наука политики. М., 1993. С. 30.

3. ДРЕВНЯЯ ИНДИЯ

Притом, что брахман признает утилитарное значение деятелей искусства для осуществления «утонченных средств» политики, он ратует за то, чтобы оградить от их присутствия трудящихся граждан во время осуществления ими крупных государственных проектов. Так, рассуждая об условиях правильного заселения местности, Чанакья не забывает заметить: «Не должно быть там в заселяемой местности увеселительных рощ и притонов для развлечений. Актеры, танцоры, певцы, музыканты, сказители, лицедеи не должны мешать работе»¹. Любопытен, в связи с этим, и список лиц, которые должны пребывать вне городов-крепостей. Помимо прочих, здесь называются «публичные женщины, актеры и вайшьи»².

Опять же обратим внимание на то, что соседство в этом списке актеров с публичными женщинами – не случайность. В другом месте «Артхашастры» еще и жены деятелей искусства прямо приравниваются к гетерам. Все, что в рекомендациях Каутильи относится к гетерам, по его собственному указанию, в равной степени может быть сказано «и о женах актеров, танцоров, певцов, музыкантов, рассказчиков, скоморохов, канатных плясунов, жонглеров и странствующих певцов, которые торгуют своими женами, а также о женщинах, ведущий тайный предосудительный образ жизни»³.

Вместе с тем брахман признает необходимость государственного участия в деле обучения публичных женщин развлекательным искусствам. В связи с этим он дает немного странную, с точки зрения нашего времени, рекомендацию: «Лица, обучающие гетер,

¹ Артхашастра или наука политики. М., 1993. С. 54.

² Там же С. 61.

³ Там же С. 131.

рабынь и актрис пению, искусству речи, чтению, танцам, актерскому искусству, письму, рисованию, игре на лютне, флейте и бубнах, ремеслу гадалок, приготовлению духов и венков, массажу и прочим искусствам публичных женщин, получают содержание от царского двора»¹. Это чрезвычайно важное указание. Оно означает ни много ни мало, как то, что лица, обучающие гетер искусствам, являются государственными служащими!

Близость общественного положения публичных женщин и деятелей искусства подчеркивается и в другом месте. Говоря об обязанностях служащих, занятых обучением гетер, Каутилья не забывает указать: «сыновей гетер они должны обучать так, чтобы делать из них главных актеров и начальников над всеми, кто публично выступают на сцене». Далее говорится о том, что жены главных актеров должны использоваться для шпионажа и убийств¹.

Снова предполагается, что эти категории лиц не заботятся о моральном облике своих жен. Известно, что в Индии посторонние лица не могли сопровождать женщин из приличных семей. Однако, по мнению брахмана, «не возбраняется сопровождение в дороге жен актеров, музыкантов, певцов, рыбаков, охотников, пастухов, содержателей кабаков, и иных, которые не препятствуют общению своих жен с другими»². Подкупает абсолютная уверенность Каутильи в том, что артисты ровно настолько безнравственны, чтобы не уделять ни малейшего внимания репутации своих жен.

Обращает на себя внимание и тот факт, что, признавая артистов шудрами, Каутилья одновременно, в целом не проводит принципиального различия между

¹ Артхашастра или наука политики. М., 1993. С. 131.

² Там же. 132.

³ Там же. С. 170.

3. ДРЕВНЯЯ ИНДИЯ

лицами творческих профессий и прочими работниками. Следующее положение «Артхашастры» не оставляет в этом никаких сомнений: «Работающие по найму ремесленники, художники, актеры, врачи, ораторы, домашняя прислуга и пр., принадлежащие к разряду тех, которые служат по собственному желанию, должны получать плату за работу по примеру лиц, им подобных...»¹.

Вместе с тем, устанавливается ответственность за распространение порочащих сведений, «касающихся образа жизни ремесленников и актеров»². Это положение не совсем понятно. Сам Каутилья, как мы видели, не питает никаких иллюзий относительно нравственного облика деятелей искусства. Объяснение может быть только одно. Необходимо помнить об утилитаризме Чанакьи и о признаваемой им политической полезности артистов. Если деятели искусства используются в политических целях, если они являются, по существу, государственными агентами, то из политических соображений действительно имеет смысл заботиться об их репутации среди простого народа. Так что, предлагая эту норму, Каутилья защищает артистов не как людей творчества, а как государственных служащих.

Идея использования лиц творческих профессий для шпионажа и спецопераций внутри страны и за границей развивается брахманом подробно и «со вкусом». Каутилья рекомендует отдавать царевичей в заложники, организуя впоследствии их побег: «Возможно, чтобы посланные ранее актеры, танцоры, певцы, музыканты, ораторы, жонглеры или фокусники получили доступ... к вражескому государю, которому дан заложник. Эти лица один через посредство другого должны добиться доступа к царевичу-заложнику.

¹ Артхашастра или наука политики. М., 1993. С. 199–200.

² Там же. С. 211.

Последний со своей стороны должен добиться того, чтобы (этим актерам и пр.) была предоставлена возможность входа к нему, пребывания у него и ухода в любое время. В таком случае он может совершить побег ночью под видом какого-либо из них... Царевич может совершить побег, взяв с собою музыкальный инструмент, или предмет утвари, принадлежащий допущенным к нему шпионам»¹.

В русле этой маниакальной одержимости Каутильи мыслью о пригодности любых средств для проведения «спецопераций», им выдвигается и идея использования сценических представлений и празднеств в качестве удачного момента для физического устранения неугодных лиц. Это единственный контекст, в котором упоминаются театральные мероприятия. Воистину, ничто не ново под Луной! Этот совет Каутильи используют и спецслужбы современных государств. Широко известен тот факт, что в 1941 г., когда немецкие войска приближались к Москве и советским правительством принимались меры для подготовки города к возможному захвату, были сформированы специальные бригады цирковых артистов для совершения террористических актов против немецких военачальников. Для этой цели они были снабжены специальным оборудованием, вроде булав для жонглирования с вмонтированной взрывчаткой.

Возможность использовать музыкальные инструменты против врагов – это одновременно и возможность того, что их используют враги. Поэтому «лицедеи должны увеселять царя, не употребляя оружия, огня и яда. Их музыкальные инструменты должны находиться внутри дворца, так же как и украшения коней, колесниц и слонов»².

¹ Артхашастра или наука политики. М., 1993. С. 355.

3. ДРЕВНЯЯ ИНДИЯ

Любые внутренние проблемы государства, по мысли коварного брахмана, также могут решаться с помощью деятелей искусства. «Подосланные агенты под видом содержателей притонов или же певцов, актеров, танцоров или жонглеров должны разжигать страсти главарей объединений при помощи женщин, отличающихся красотой и молодостью». После этого рекомендуется политическое убийство, маскируемое под убийство из ревности¹. Также возможно, чтобы актрисы и танцовщицы под видом богатых вдовушек вовлекали оппозиционеров в распри из-за наследства и заманивали их в опасные ловушки².

Как это имело место и в Древнем Китае, и в Древней Греции, в «Артхашастре» среди рассуждений о политическом значении искусства и артистов особое значение уделяется проблеме музыки и музыкантов. К этому жанру искусства Каутилья испытывает не больше симпатии, чем ко всем остальным. Любовь к музыке он трактует, как один из пороков, к которым толкают слабого в нравственности человека его дурные влечения. «Страсть... влечет за собой возможность быть объектом презрения, потерю богатств и сообщество с ворами, игроками, охотниками, певцами, музыкантами и прочими негодяями»³. Не менее удивительно, что «любовь к пению и струнной игре», приводящие к разорению, перечисляется среди слабостей, возникающих вследствие пьянства⁴.

Но опять же, оказывается, что это порочное развлечение слабохарактерных людей может быть полезным для целей внешней безопасности и внутреннего

¹ Артхашастра или наука политики. М., 1993. С. 355.

² Там же С. 433.

³ Там же С. 434.

⁴ Там же С. 371.

⁵ Там же С. 374.

порядка. Например, музыка может использоваться лицами, внедренными в стан врага: «Привратникам, евнухам и иным, тайным образом приставленным к врагу, следует подавать знаки музыкальными звуками и (при помощи этих людей) уничтожать остатки вражеской силы»¹.

Поэтому, несмотря на то, что музыканты были перечислены Каутилей в списке негодяев, они одновременно называются среди государственных служащих, получающих содержание 250 пана. Это вдвое больше, чем ремесленники и искусные мастера, получающие 120 пана. Причем, если они изготавливают музыкальные инструменты, их заработок удваивается и составляет 500 пана, что равно окладу опытных пехотинцев, писцов, счетоводов, или учителей низшего ранга².

Вдвое большее содержание, чем музыканты, изготавливающие инструменты, имеют певцы. «Предсказатели, истолкователи знамений, астрологи, чтецы пуран, возницы, певцы, служители домашнего жреца и все надзиратели имеют содержание в 1000 пана»³.

Чрезвычайно важно иметь в виду, что речь здесь не идет о государственном меценатстве. Столь высокое содержание назначается не как материальное обеспечение возможности личного художественного самовыражения, а в связи с необходимостью выполнения обязанностей по участию в тайных операциях и по увеселению народа во время, свободное от осуществления общественных и полевых работ. Последнее трактуется как обязательный род деятельности артистов. «Жонглеры и музыканты должны в течение длительного периода находиться в одном месте... Они

¹ Артхашастра или наука политики. М., 1993. С. 355. С. 451.

² Там же С. 272.

³ Там же. С. 272.

3. ДРЕВНЯЯ ИНДИЯ

должны увеселять по своему желанию, показывая нравы и обычай страны, каст, семьи, а также совокуплением. Сказанное относительно жонглеров и музыкантов относится к танцорам, странствующим монахам и пр.»¹. Устанавливается и наказание за неисполнение обязанностей.

Предполагается существование в качестве государственных служащих не только гражданских, но и военных музыкантов. Музыканты, приписанные к войскам, следят за настроениями. «Шпионы, гетеры, ремесленники, музыканты... должны неустанно выводить честность и нечестность воинов»².

Каутилья, в отличие от древнекитайских и древнегреческих мыслителей, не доходил до пространных рассуждений, касающихся требований к содержанию произведений искусства, вытекающих из принципов общественной нравственности и общественного порядка. Однако одно из положений «Артхашастры» все же свидетельствует о том, что для него была очевидной воспитательная роль искусства, а также необходимость определять содержание того, что преподносится народу. Это лаконичное положение гласит: «Певцы и барды должны воспевать для героев небо, а трусов страшить адом, также как и восхвалять касты, сообщества, род, дела и поведение сражающихся»³.

«Натьяшастра»

По всей видимости, древнеиндийская интеллектуальная элита осознавала подмеченное нами выше противоречие между признанием принципиально

¹ Артхашастра или наука политики. М., 1993. С. 223.

² Там же. С. 274.

³ Там же С. 419.

благородной роли искусства и пренебрежительным отношением к нему и его деятелям на практике. Результатом такого осознания было появление в период с IV в. до н.э. по первые века нашей эры трактатов, в которых различные жанры искусства подвергались подробнейшему анализу. Их авторы выступали с апологией искусства и его деятелей. К такого рода литературе относятся «Натьяшастра» и «Гиталанкара» Бхараты, «Брихаддеша» Натанги и другие менее известные сочинения. Подробный анализ этих источников мог бы увести нас слишком далеко от рассматриваемой проблемы – в область искусствоведения и истории искусств. Поэтому мы ограничимся краткой характеристикой только одного из этих памятников. Этого, как представляется, будет достаточно для того, чтобы проиллюстрировать тенденцию в целом.

В памятнике рубежа тысячелетий «Натьяшастре», приписываемой Бхарате, мы встречаемся с иным, более уважительным отношением к искусству, по крайней мере, в той степени, в которой это касается театра. Прежде всего, здесь сам «Бхарата, мастер театра» именуется «добродетельным»¹. Это само по себе резко контрастирует с теми характеристиками деятелей искусства, к которым мы почти уже привыкли при анализе предыдущих памятников.

Знаменательно, что согласно мифу Натьяведа (веда театрального искусства) была собрана из четырех вед, чтобы ей могли пользоваться все варны, а не только какая-нибудь отдельная из них. А первое распределение ролей между своими сыновьями Бхарата сотворил «для блага народа»². Впервые в индийской

¹ Бхарата. Натьяшастра – <http://bookz.ru/authors/avtor-neizvesten/bharata.html>.

² Там же.

3. ДРЕВНЯЯ ИНДИЯ

традиции мы встречаемся с пониманием искусства, как общенародного достояния, творимого достойными представителями народа. Как это не похоже на предыдущую тенденцию рассмотрения искусства как развлечения, которое предоставляют отбросы общества! Более того, в источнике явно проводится мысль о том, что театр и актеры находятся под охраной богов.

Автор «Натьяшастры» оправдывает не только театральное искусство, но и тесно связанные с ним жанры – музыку и пение. Согласно трактату, сам бог Брахма велел сыновьям Бхараты «Свати с его учениками играть на музыкальных инструментах, а гандхарвам, таким, как Нарада и другие, петь песни»¹.

Знаменательной кажется и содержащаяся в тексте похвала драме, в которой она трактуется как высокое искусство, полезное и отдельным людям, и народу, и властям. Позволим себе процитировать первоисточник: «Она учит долгу тех, кто пренебрегает им, любви тех, кто стремится к ней, очищает тех, кто невоспитан или непокорен, поддерживает сдержанность в тех, кто дисциплинирован, рождает мужество в трусе, энергию в героя, просвещает неразумных, дает мудрость ученику. Она дает развлечение царям, твердость души тем, кого одолела печаль, надежду на богатство тому, кто стремится к нему, приносит спокойствие тем, кто возбужден... Драма, таким образом, будет поучительна для всех благодаря действиям и состояниям, изображенным в ней. Она также дает облегчение несчастным, одолеваемым скорбью, или печалью, или трудом, и будет способствовать соблюдению долга, а также славе, долгой жизни, разуму и вообще добру и будет просвещать народ. Нет такого мудрого выражения, нет поучения, нет ремесла или

¹ Бхарата. Натяшастра – <http://bookz.ru/authors/avtor-neizvesten/bharata.html>.

искусства, приема или действия, которого не было бы в драме»¹.

С сожалением приходится констатировать, что этой тенденции не удалось возобладать в индийской традиции. Труды Бхараты и других авторов той же «волны» сыграли исключительную роль в формировании индийского искусствоведения, стали ценнейшими в плане профессиональной подготовки памятникам, но они оказались бессильными против устоявшихся предрассудков в отношении искусства и его деятелей. А предрассудки эти, как мы уже подчеркивали выше, пережив древность, продолжают существовать и в наши дни.

Вышеизложенное приводит нас к следующим выводам:

1. Древнеиндийскому мировоззрению изначально было присуще понимание органической взаимосвязи политики и искусства.

2. Теоретически, искусство в его абстрактном понимании, вне приложения к практическим формам выражения оценивалось весьма высоко, как форма философского мировосприятия.

3. Вместе с тем практическое отношение к деятелям искусства было крайне пренебрежительным. Они (кроме артистов драмы) находились на низшей ступени кастовой системы. И такое отношение было закреплено в письменных памятниках, лежащих в основе государственно-правовых традиций страны.

4. Попытки изменения отношения к искусству и его деятелям осуществлялись в литературе искусствоведческого направления, но оказались безрезультатными в практическом плане.

¹ Бхарата. Натьяшастра – <http://bookz.ru/authors/avtor-neizvesten/bharata.html>.

4. Древний Китай

По сравнению с рассмотренными выше моделями древнекитайские подходы к вопросу взаимодействия политики и искусства отличались заметным разнообразием.

Эти подходы во многом обуславливаются изначальным совпадением принципов эстетического и политического мышления в Древнем Китае. Так, например, в отличие от античного Запада, в китайской эстетике симметрия никогда не была ведущим принципом. С этим отчасти связано пренебрежение к вопросу о форме правления в политических рассуждениях.

Весьма знаменательно и другое совпадение. Как известно, традиционно выделяется шесть школ древнекитайской философии. Это школы «инь-янь», «минцзя» (софисты), «даоцзя» (даосы), «жуцзя» (конфуцианцы), «фацзя» (легисты). При этом те школы, которые не интересовались политикой («инь-янь» и «минцзя»), не интересовались и искусством. И наоборот. Вряд ли это можно считать простым совпадением. Скорее, это свидетельствует об изначальном понимании древними китайцами глубинной взаимосвязи между искусством и политикой.

Интересно, что не только четыре школы, уделявшие (в разной степени) внимание и проблемам политики, и проблемам искусства («даоцзя», «жуцзя», «моцзя», «фацзя»), придерживаются различных подходов, но и внутри этих школ содержатся разные, порой диаметрально противоположные оценки.

Даосизм

Примером внутренних противоречий в оценке политического значения искусства является школа даосов. Основой философии даосизма было признание противоречия двух движущих сил – небесного (или природного) «дао» (пути) и земного (человеческого) «дао». Учение даосов возникло в эпоху, когда требовалось дать глубокое объяснение негативным тенденциям государственной жизни. Эта школа заняла позицию пассивного консерватизма, выдвинув в качестве основного тезиса идею о принципиальной опасности той человеческой активности, которая противоречит естественному протеканию природных процессов. В противовес такой активности предлагалась концепция «недеяния», согласно которой требовалось минимизировать вмешательство людей вообще и политиков в частности в самодостаточный и принципиально правильный процесс естественного развития окружающего мира. Эта концепция не могла не повлечь за собой особого отношения к творчеству вообще. В рамках даосизма подлинное творчество есть не проявление фантазии, изящества или находчивости, а умение следовать природным образцам. Идеал творчества – не создание чего-либо нового, а «отсечение» того, что мешает проявлению природной красоты и гармонии, имеющих самостоятельную и объективную ценность –

4. ДРЕВНИЙ КИТАЙ

эстетическую, познавательную и конструктивную. По отношению к рассматриваемому нами вопросу о соотношении политико-правовых и художественных начал эта школа прошла долгую эволюцию – от практически полного отрицания положительной общественной роли искусства основателем, до его апологетики у поздних даосов.

Родоначальник даосизма Лао Цзы проповедовал принципиальный антиэстетизм. В «Дао Дэ цзин» имеется формулировка, не оставляющая никаких сомнений на этот счет: «Пять цветов притупляют зрение. Пять звуков притупляют слух. Пять вкусовых ощущений притупляют вкус. Быстрая езда и охота волнуют сердце. Драгоценные вещи заставляют человека совершать преступления. Поэтому совершенномудрый стремится к тому, чтобы сделать жизнь сытой, а не к тому, чтобы иметь красивые вещи. Он отказывается от последнего и ограничивается первым»¹. Здесь перед нами полное поражение эстетики перед житейским утилитаризмом. Сам призыв стремиться к спокойной и сытой жизни, в которую эстетические впечатления вносят лишь ненужную сумятицу, вроде бы должен был закрыть все возможности для анализа в рамках даосизма вопроса о государственном значении искусства или, по крайней мере, все возможности для позитивной оценки искусства. Однако в дальнейшем развитии учения по этому вопросу происходит кардинальный пересмотр позиций.

Ярчайший представитель следующего поколения даосских авторитетов, Чжуан-цзы, уже не столь категоричен. Его подход к проблеме противоречив. Порой он говорит вещи, вполне согласные с антиэстетизмом

¹ *Дао Дэ Цзин* // Древнекитайская философия. Собрание текстов в двух томах. М., 1972. Т. 1. С. 118.

основателя. А в других местах доходит почти до абсолютного совпадения начал искусства и политики.

Обратимся к трактату «Чжуан-цзы», одному из ярчайших памятников древнекитайской мысли. В главе «Взламывают сундуки» нам встречается высказывание, которое внешне выглядит как радикальное отрицание общественной роли искусства, вполне созвучное взглядам Лао-цзы: «Отмените законы, введенные мудрецами, – и тогда с людьми можно будет говорить о праведной жизни. Расстройте музыкальные созвучия, разбейте все свирели и гусли, заткните уши музыканту Куану – и люди наконец смогут положиться на свой слух»¹.

Кажется, что, кроме хулиганского призыва «разбить свирели и гусли», здесь ничего концептуального нет. Но, взятый в контексте главы, этот фрагмент приобретает иной смысл. Контекст же тот, что любое мастерство, или искусство в обыденном смысле этого слова, есть нарушение Дао. Смысл подлинного искусства состоит в том, чтобы перенести на творчество принцип недеяния, т. е. не рассматривать искусство как сферу произвола индивидуальной фантазии, а направить его на путь следования природе.

Такое понимание смысла искусства еще более четко видно в главе со знаменательным названием «Любители поправлять природу»: «Когда форма наполнена изнутри и не теряет своего естества, тогда звучит подлинная музыка. Когда доверие выражается в облике и запечатлевается в правилах поведения, тогда осуществляется ритуал. Если же ритуал и музыка не претворяются сполна, в Поднебесной царит смута»². Кроме более четкой формулировки принци-

¹ Чжуан-цзы // Чжуан-цзы. Ле-цзы. М., 1995. С. 117.

² Там же. С. 156.

4. ДРЕВНИЙ КИТАЙ

па подлинного искусства мы видим здесь, наконец, констатацию необходимости соблюдения его норм для благосуществования политической организации. Признается, что без этого неизбежна смута. И это – чрезвычайно важная констатация, играющая судьбоносную роль в дальнейшем развитии древнекитайской политической мысли.

Следующее важное положение имеется в главе «Поднебесный мир». «Кто оказывает милость человечностью, законом своим считает долг, в поступках своих всегда соотносится с ритуалом, водворяет согласие музыкой и кто полон любви и доброты, тот зовется благородным мужем»¹. Здесь – еще одна важная деталь. Оказывается, что искусство не только важно для благополучия государства, но и применение искусства для водворения согласия – обязательная практика для того, кто претендует быть образцом для прочих людей.

Тут же критикуется позиция Мо-цзы и его единомышленников (возможно, это позднейшие конфуцианские «дописки»): «В устремлениях своих они отклонились слишком далеко, отвергнутое же ими было слишком безупречным. Они провозгласили «отвержение музыки» и назвали это «бережливостью». Они не пели песен для живых, и не носили траура по умершим... Мо-цзы... не соглашался с древними царями и хотел отменить древние обряды и музыку... Мо-цзы... не поет песен для живых и не носит траура по умершим... Боюсь, призывать к этому людей означает не любить их, а обращаться так с самим собой означает не любить себя. Не буду говорить плохо об учении Мо-цзы, но если он не пел, когда следовало петь, не плакал, когда надлежало плакать, и не исполнял музыки,

¹ Чжуан-цзы // Чжуан-цзы. Ле-цзы. М., 1995. С. 275.

когда следовало ее исполнять, то был ли он на самом деле таким, как все? К живым он относился слишком строго, а к мертвым – слишком пренебрежительно, и Путь его был слишком суров»¹. Как видим, в творчестве Чжуан-цзы, даосская философия не только сама отходит от отвержения искусства, но и обрушивается с критикой на другую школу, которая позволяет себе ставить значение искусства под сомнение.

В знаменитом даосском философском своде IV в. века «Люйши Чуньцю» мы уже видим полное признание идеи о высокой политической роли искусства. Причем немаловажно, что ей отводится значительная часть объема книги – почти вся пятая книга и большая часть шестой книги посвящены, главным образом, вопросам музыки и ее роли в государственной жизни. Важно и то, что перед нами не система аналогий, а концептуальная постановка проблемы, не просто идея, а выдвижение практических предложений. Известный отечественный исследователь китайской философии Г. Ткаченко так характеризует общий смысл политико-эстетического учения, содержащегося в источнике: «Как истинный сын неба, мудрец на царстве следует единому в помыслах о сохранении в полноте всего живого в мире вообще, и своих подданных, как части мира, в частности; при этом он пользуется общедоступным средством – музыкой, давая своим подданным наглядный образец совершенства – гармонии, проистекающей из упорядоченности, уравновешенности всех тонов. Подданные, благодаря своей цин наглядно (физически) убеждаются в том, что гармония прекрасна, так как, внимая гармонии, они испытывают чувство удовлетворения... В свою очередь, истинно гармоничная,вершенная музыка воз-

¹ Чжуан-цзы // Чжуан-цзы. Ле-цзы. М., 1995. С. 277.

4. ДРЕВНИЙ КИТАЙ

можно лишь в приведенном в состояние равновесия мире... Но музыка, конечно, есть идеальное средство приведения мира в гармоничное состояние. В реальной жизни мудрец пользуется аппаратом чиновников. Правда и чиновничий аппарат сын неба теоретически строит, как своего рода музыкальный инструмент...»¹.

Фактически, анонимные даосские мудрецы выдвигают идею построения политической структуры в соответствии с принципами музыкальной гармонии. В частности, на этой основе должен строиться чиновничий аппарат государства. На Западе аналогичное теоретическое построение появится намного позже – в эпоху Возрождения, хотя его основой явились и платоновские рассуждения о гармонии, и аристотелевское сопоставление государства с созвучием, и некоторые изящные политико-музыкальные аналогии, проведенные Цицероном. Как известно, Жан Боден попытался провести идею организации политического общения в соответствии с гармоническими закономерностями. В итоге он пришел к теоретико-музыкальному обоснованию «политической монархии». В ней, к примеру, власть монарха была уподоблена тонике, а отношение «монарх – народ» уподоблялось движению от тоники к доминанте. Интервал между тоникой и доминантой составляет квинту, которая звучит, как известно, устойчиво, но немного резко. Для преодоления этой резкости звучания необходимо включить в созвучие терцию, т. е. построить мажорное трезвучие первой ступени. В «роли» терции у Бодена выступает дворянство. Любые смещения интервалов в этом трезвучии могут быть уподоблены искажениям в государственной организации. Нельзя не заметить, что

¹ Ткаченко Г. «Весны и осени Люй Бувэя», как памятник древнекитайской философской прозы // Люйши Чуньцю. М., 2001. С. 48–49.

боденовские аналогии страдали искусственностью, не были органически связаны с предшествующей национальной политической мыслью, с национальным музыкальным мышлением, и вдобавок (в эпоху становления нового музыкального искусства!) опирались на пифагорейскую теорию музыки, подвергнутую лишь незначительной корректировке. То есть, они представляли собой явный анахронизм¹. В «Люйши Чунцю», напротив, мы видим органическую связь с предшествующей мыслью и национальным музыкальным мышлением. Вдобавок, авторы свода предлагают концепцию, вполне адекватную современной им музыкальной теории.

Концепция построения государственного аппарата в соответствии с принципами музыкальной гармонии изложена в пятой главе третьей книги: «Пять нот звучат в согласии, когда доля каждой точно известна... При назначении чинов мудрый правитель действует по тому же принципу. Все чины у него расставлены по своим должностям и заняты своим делом по указанию правителя. У правителя тогда нет повода для волнений. Когда таким образом управляют государством, государство процветает; когда таким образом готовятся к беде, ей неоткуда прийти»². Думаем, не будет преувеличением сказать, что в процитированном фрагменте фактически чисто художественный принцип трактуется как подобие естественного закона, как абсолютный образец для подражания. Причем это подражание является непрямым условием нормального функционирования политической организации. Представляется уместным провести здесь

¹ Six livres de la repvblique de I. Bodin Angeuin. Lyon. 1579. P. 391–394, 706–739.

² Люйши Чунцю. – М., 2001. С. 97

4. ДРЕВНИЙ КИТАЙ

аналогию с древнегреческим пониманием естественного права. Оно трактовалось как система природных закономерностей в области человеческих отношений. Причем, несмотря на всю непреложность естественного порядка вещей, сохраняется свобода выбора форм реализации объективных закономерностей. Музыкальная гармония покоится на системе непреодолимых природных законов. Она не может выйти ни за рамки математических оснований акустики, ни за рамки физики звуковых волн. Любая гармоническая система, любая композиторская школа не может изменить ни физики, ни акустики. Однако при этом любой музыкант эстетически свободен в этих строгих природных рамках. Китайская пентатоника, грегорианский одноголосный хорал, диссонансы Бетховена, двенадцатитоновая система «новой венской школы» – все без исключения музыкальные системы не минуют природных закономерностей. При этом само многообразие систем не только не отрицается этими закономерностями, но, наоборот, исключительно благодаря им становится возможным. Можно сказать, что принципы сочетания человеческого творчества и природных закономерностей аналогичны и в государственной жизни. Видов политического правления, принципиально несхожих друг с другом, не меньше, чем различных музыкальных систем. Но все они опираются на законы антропологии, экономики, социальной психологии и пр. Причем, опять же, природные законы не отрицают разнообразия систем политической организации, а как раз и делают его возможным.

Развитие концепции проводится во второй главе пятой книги. Здесь утверждается, что музыка устанавливалась еще первыми царями. Этим лишний раз подчеркивается политическое значение искусства. Но

гораздо важнее мысль о существовании неразрывной связи между состоянием государства и состоянием искусства. Признается, что политическая деградация, нравственная деградация и деградация искусства обязательно протекают параллельно. «В гибнущих государствах, у исчезающих народов не то, чтобы совсем не бывало музыки, но музыка их нерадостна. Смеются и пьяные, поют и осужденные, издают воинственные клики и безумные. И музыка века, погрязшего в смуте, наподобие этого. Когда ни правитель, ни подданный не знают своего места, когда отец и сын забывают о своем долге друг перед другом, а мужчины и женщины забывают о приличиях, когда стонет и вздыхает народ, едва ли это можно счесть музыкой»¹. Исключительно важна здесь и еще одна деталь. Известно, что многие представители политической мысли признавали государством только то политическое общение, которое основывается на подлинной системе ценностей. К примеру, Цицерон отказывался признавать государственным общение, не основанное на принципе справедливости. В цитируемом фрагменте мы видим аналогичное отношение к искусству. По существу, искусством признается только нравственно здоровое творчество.

Констатация связи между состоянием общества и состоянием искусства сама по себе была бы не настолько интересна, если бы одновременно с ней не выдвигалась теория обратного воздействия. В третьей главе трактата речь идет именно о влиянии упадка музыкального искусства на упадок государства и нравов: «Чем больше опьяняющая музыка, тем в большее раздражение впадает народ, тем большие смуты в государстве, тем больше унижает себя властитель».

¹ Люйши Чуньцю. – М., 2001. С. 109.

4. ДРЕВНИЙ КИТАЙ

Дальнейшее развитие и детализация доктрины покоряют своей утонченностью. Оказывается, что признаками упадка искусства, который в свою очередь приводит к упадку политики и морали, являются гигантомания и безвкусица. Цари, которые желали от музыки громкости, а от зрелищ – грандиозности, и тем самым привели государство к упадку, подвергаются здесь осмеянию. «Упадок в царстве Сун наступил, когда там создали тысячу колоколов тона чжун. Упадок в царстве Ци наступил, когда там отлили огромный колокол тона люй. Упадок царства Чу последовал за созданием там шаманских мелодий»¹. Удивительна проницательность древних мудрецов, которым вроде бы должно было не хватать исторического опыта для познания этой закономерности! Тем не менее идея, высказываемая ими, абсолютна верна и подтверждается с точки зрения современного опыта. Безвкусица и гигантомания в искусстве была присуща и эпохе Нерона, и Третьему Рейху, и времени Сталина. Зураб Церетели обрел свободу творить колоссы в лихие девяностые. История параллельного развития кризиса в искусстве и в политике еще ждет своего исследователя.

В связи с констатацией опасности для государственной жизни гигантомании и безвкусицы, в четвертой главе пятой книги идеалом музыки провозглашается уравновешенность. Признается, что лучшие тона и лучшая громкость должны быть средними. Приведем цитату: «Музыка времен истинного правления покойна и приятна, и правительство беззаботно. Музыка времен смуты беспокойна и раздражающа, а правительство изощренно. Музыка гибнущего царства трагична и гнетуща, и правительство безрассудно. Ибо музыка всегда связана с образом правления,

¹ Люйши Чуньцю. – М., 2001. С. 111.

влияет на нравы и смягчает обычаи. Даже если обычаи уже утвердились, музыка все же в состоянии их изменить. Поэтому во времена, когда в мире наличествует Дао, достаточно послушать музыку, чтобы судить об обычаях... Поэтому цари древности всегда полагались на музыку, как на средство наставления... Ибо, создавая обряды и музыку, древние цари помышляли не о том, чтобы порадовать глаз и ухо... а о том, чтобы наставить народ в различении доброго и дурного, привить ему чувство закона и долга»¹. Нельзя не обратить внимания на то, что здесь неизвестные мудрецы затрагивают еще одну чрезвычайно важную тему. Они говорят о воспитательной роли искусства, о его непосредственном воздействии на человеческие нравы и политические реалии. Эта теория впоследствии будет излагаться почти всеми политическими мыслителями, которые затрагивали вопрос о соотношении политических и художественных начал. Это дает нам еще один повод рассуждать об искусстве, как об одной из регулятивных систем, не менее важной, чем право, политика, религия и экономика, причем особенно важной применительно именно к древним государствам.

В шестой книге идеи, рассмотренные нами выше, получают дальнейшее развитие. В третьей главе идея об опасности безнравственного искусства для общественных нравов и, наоборот – о положительной роли подлинного искусства для формирования истинной нравственности, проводится с особой четкостью и ясностью: «Если время порочно, обряды будут извращенными, а музыка скабрезной... Когда появляется порочная и легкомысленная музыка, тогда чувства людей направляются на порок и разврат... Гармонич-

¹ Люйши Чуньцю. – М., 2001. С. 113–114.

4. ДРЕВНИЙ КИТАЙ

ная музыка позволяет установить согласие. И когда музыка становится гармоничной, народ обращается к Дао земли»¹. Здесь совершенно ясно присутствует идея параллельности музыкальной и социальной гармонии – идея, которую гораздо позже будет развивать на Западе Боден. Возникновение такой концепции в древности было возможно, поскольку древним было присуще целостное восприятие мира. Древний человек стремился к поиску абсолютных взаимосвязей в мироздании. Подобное мирозерцание предполагает признание мысли о том, что гармония либо абсолютна, либо она царит во всех сферах нашего бытия, либо она не наличествует нигде. Современный человек воспринимает эту мысль, как причудливую. И это неудивительно. Разорванность нашего восприятия мира, трагический исторический опыт колоссального масштаба, узкая интеллектуальная специализация и постоянная готовность к компромиссам мешают нам проникнуться этой и другими, ей подобными, простыми истинами. Но в преодолении дисгармонии мировосприятия, в возврате к его целостности, в поиске гармонии только и заключается надежда на преодоление порочных кругов нашего нынешнего бытия.

Идея фатальной взаимообусловленности политического и художественного начал находит свое высшее выражение четвертой главе, и выражается она на удивление просто: «Кто желает послушать музыку высшего порядка, тому следует отправиться в страну высшего образа правления. Ибо где правит благородство, там и музыка зовет к высокому, и где правит подлость, там и музыка зовет к низости»².

¹ Люйши Чуньцю. – М., 2001. С. 121–122.

² Там же. С. 122.

Дальнейшая логика развития концепции представляется вполне естественной. Провозглашается требование гармоничности и нравственной возвышенности искусства. Общественная гармония обуславливается гармонией музыкальной, а музыкальная гармония – общественной. Следовательно, от правителя государства, от лица, организующего политическое общение, требуется умение сочетать на практике обе гармонии. Этой логике соответствуют рассуждения о качествах правителя, содержащиеся в пятой главе трактата: «Правитель царства, охваченного смутой, не имеющий никакого представления о музыке, – это правитель заурядный. Хотя он по милости неба и попал в правители, но что составляет суть истинного правления, ему неизвестно»¹. Следовательно, если заурядный правитель не имеет представления о музыке, то настоящий правитель должен разбираться в тонкостях этого искусства. Многие европейские философы, как известно, желали видеть правителя мудрецом или философом. Но мыслители древнего Китая идут еще дальше в своих требованиях, желая, чтобы он был еще и эстетически развитой личностью.

Важно иметь в виду, что данные положения, сформулированные в III в. до н. э., были адекватно восприняты современниками и оказали влияние на мыслителей последующих эпох. К примеру, в «Хуайнаньцзы» – даосском своде II в. аналогичное положение формулируется как вполне очевидное: «Вслушиваясь в звуки музыки, узнаешь нравы. Наблюдая нравы, познаешь, как их изменить»².

¹ Люйши Чуньцю. М., 2001. С. 124.

² Философы из Хуайнани. М., 2004. С. 145.

Конфуцианство

Если школа даосов избрала путь пассивного консерватизма, опиравшегося на призыв минимизировать активность и следовать природе, то Конфуций и его последователи выступали как активные консерваторы. В их понимании необходимы были как раз активные действия, направленные на возврат к древним устоям политической жизни. Идеалом человека был объявлен «благородный муж» – аристократ по крови, активно действующий в сфере самосовершенствования. Конечной целью этой активной внутренней и внешней деятельности было построение такого порядка вещей, при котором произошло бы совпадение «аристократии крови» и «аристократии духа». Активность требовалось при практическом воплощении в жизнь знаменитой доктрины «исправления имен», предполагавшей приведение в соответствие номинальных социальных статусов с реальной общественной ценностью каждого, кто живет в Поднебесной, – от императора до простого землепашца. Наконец, конфуцианство не только провозгласило абсолютный приоритет ритуалов по отношению к законам, но и потребовало активности в совершении этих самых ритуалов, без которой ни активное самосовершенствование «благородных мужей», ни практическое «исправление имен» были бы совершенно немыслимы.

В отличие от даосизма, конфуцианство изначально признало принципиальное значение искусства для государственной жизни. Это очень легко объяснимо, если иметь в виду взгляды конфуцианцев на системы социального регулирования. Как известно, эта школа отрицала значение законодательства и придавала ведущую роль ритуалу. Поскольку ритуал есть действие

эстетически наполненное, было бы удивительным, если бы приверженная ему школа не занялась изучением вопроса о социальном значении искусства.

Основы конфуцианской концепции взаимодействия искусства и политики были заложены уже в высказываниях самого Кун-цзы, собранных его учениками в трактате «Лунь Юй». Первое из значимых для нас высказываний мы встречаем в главе «Шу Эр»: «Направь свою волю на достижение правильного пути, придерживайся принципов морали, поступай в соответствии с человеколюбием, упражняйся в искусствах»¹. Упражнение в искусствах трактуется здесь, как неперемное условие формирования «благородного мужа». В соответствии с канонами аристократического образования в Древнем Китае, можно заключить, что среди искусств, которые здесь имеются в виду – ритуал, поэзия, музыка и каллиграфия.

Будучи приверженцем политической линии на возврат к старинным устоям, Кун-цзы придавал особое значение старинным ритуалам. Такую же позицию он занял и в отношении нормативов искусства. В главе «Вэй Лингун» прямо указывается на то, что «нужно... ездить в колесницах династии Инь, носить шапку времен династии Чжоу, употреблять музыку времен Шуня и У-вана»².

В главе «Тайбо» определяется порядок, в котором представители аристократии должны изучать искусства, необходимые для их личностного формирования. «Начинают образование с поэзии, закрепляют его изучением правил ли и завершают обрядовой музыкой»³.

¹ *Лунь Юй* // Древнекитайская философия. Собрание текстов в двух томах. Т. 1. М., 1972. С. 153.

² Антология мировой философии. Т. 1. Философия древности и средневековья. Часть 1. М., 1969. С. 193.

4. ДРЕВНИЙ КИТАЙ

Глава «Сянь Цзинь» вносит еще одну важную деталь в наши представления о взглядах Кун-цзы на должное положение дел в искусстве. Как и предшественники позднего даосизма, он рассуждает о предпочтительности простоты в искусстве: «В отношении ритуала и музыки наши предки были неискушенными людьми, потомки же являются благородными мужами. Если я буду применять их, я последую за предками»¹.

Конфуций разделял и теорию непосредственного воздействия искусства на состояние государственных дел. В этом плане следует обратить особое внимание на положение, содержащееся в главе «Цзи Лу». Мыслитель говорит: «Если правила ли не будут соблюдены, и музыка не будет исполнена, то наказания не будут применяться правильно; а когда наказания применяются неправильно, люди не знают, как им себя вести»². Несоблюдение норм музыкального искусства, таким образом, влечет за собой нарушение социального порядка. Но это только первый аспект, в котором для нас может быть интересно данное высказывание. Следует заметить, что музыка здесь называется в числе прочих нормативных регуляторов – правил ли (т. е. – ритуала) и наказаний (речь, несомненно, идет о наказаниях, налагаемых законами и императорскими приказами). Получается, что искусство и здесь рассматривается как регулятивная система, сравнимая в своем значении с системой нормативных актов и ритуалов.

Родственное по смыслу положение содержится в главе «Цзи-Ши»: «Когда в Поднебесной царит дао, ритуал, музыка, приказы на карательные походы исходят от сына неба. Когда в Поднебесной нет дао, музы-

¹ Антология мировой философии. Т. 1. Философия древности и средневековья. Часть 1. М., 1969. С. 194.

² *Лунь Юй* // Древнекитайская философия. Собрание текстов в двух томах. Т. 1. М., 1972. С. 158.

ки, ритуала, приказы на карательные походы исходят от чжухоу. Когда они исходят от чжухоу, редкий случай, чтобы власть не была утрачена в течение жизни десяти поколений»¹. Прежде всего, музыка, опять же, сопоставляется в своем социальном значении с другими социальными регуляторами. Вдобавок, подчеркивается, что несоблюдение норм этих регулятивных систем, и искусства в том числе, приводит к фактической утрате императором власти, к установлению коллективного правления «рядовых» представителей аристократии и в конечном счете – к разрушению самой системы «власти–подчинения» в течение нескольких десятилетий.

В главе «Ян Хо» делается важное уточнение. Нам уже известно, что, согласно учению Кун-цзы, «благородный муж» должен быть сведущим в искусствах, и в частности – в поэзии и музыке. Здесь выясняется, что важно не только умение, не только знание, но и постоянное упражнение в искусствах. «Если благородный муж в течение трех лет не будет упражняться в выполнении ритуалов, они придут в упадок. Если в течение трех лет он не будет заниматься музыкой, то и музыка неизбежно придет в упадок»². Истинный аристократ, таким образом, должен постоянно практиковаться в музыкальном искусстве.

Идеи, заложенные основателем школы, получили дальнейшее и, что немаловажно, плодотворное развитие в трудах следующих крупных представителей конфуцианства.

Мысли о взаимодействии искусства и политики, принадлежащие знаменитому конфуцианцу Сюнь-цзы

¹ Лунь Юй // Древнекитайская философия. Собрание текстов в двух томах. Т. 1. М., 1972. С. 169–170.

² Там же. С. 173.

4. ДРЕВНИЙ КИТАЙ

и изложенные в одноименном трактате, немногочисленны, но они имеют исключительную теоретическую ценность. Сюнь-цзы разделяет позицию учителя относительно предпочтительности старинных музыкальных норм. В главе «Правление Вана» говорится: «Звуки, которые не соответствуют классическим образцам, следует отбросить»¹.

В главе «Обогащение государства» содержится одно из важнейших положений политической философии Сюнь-цзы. Как известно, в отличие от Конфуция, который пытался доказать бесполезность закона как основного социального регулятора и чуть ли не полностью заменить его системой ритуалов, он занял компромиссную позицию. Тот факт, что он «зарезервировал» ритуал для регулирования отношений внутри правящей верхушки, а закон сделал проводником политики верхов в отношении низов, хорошо известен. Но сама формула, которой устанавливается такая система регулирования, нуждается в дополнительном анализе. Она гласит буквально следующее: «Положение людей от ученого и выше следует регулировать с помощью ритуала и музыки; если же говорить о простых людях, народе, то управлять им нужно с помощью законов»². Чаще всего исследователи не обращают внимания на одну деталь: речь идет не только о ритуале. «Ритуал и музыка» – вот подлинная формула Сюнь-цзы! Из этого необходимо сделать два заключения. Во-первых, музыкальное искусство опять же, трактуется как регулятивная система, равноценная ритуалу и закону. Во-вторых, музыкальное искусство адресуется в таком качестве исключительно соци-

¹ Сюнь-цзы // Древнекитайская философия. Собрание текстов в двух томах. Т. 2. М., 1973. С. 155.

² Там же. С. 162.

альным верхам. И эту деталь следует запомнить, поскольку, как мы это выясним дальше, в рамках конфуцианства будет предложен другой подход к этому аспекту проблемы.

Здесь мы приближается к чрезвычайно важному моменту в творчестве Сюнь-цзы. Ему удалось относительно четко обозначить социальные функции искусства. Первая из этих функций, как следует из изложенного выше, – регулятивная. Следующая группа функций может быть вычленена из другого фрагмента. Сюнь-цзы говорит: «Изготовление резных и полированных изделий из драгоценных камней, резных изделий из металла, вышивок на платье и красивых узоров должно было лишь помочь различать знатных и низких людей, а не служить предметом показного любования. Создание гонга, лютни, гуслей, свирели юй, свирели шэн должно было лишь помочь различать радость и несчастье, приносить веселье и согласие – здесь также не следует стремиться к излишеству! Строительство дворцов, комнат, башен и павильонов должно было лишь дать возможность укрываться от зноя и сырости, охранять добродетель и различать благородных и презираемых, и не следует стремиться перейти эти границы»¹. Здесь, во-первых, подмечается функция социальной стратификации («различать знатных и низких людей»). Вторая функция – формирование необходимых эмоциональных состояний («различать радость и несчастье, приносить веселье и согласие»). Третья функция – утилитарная («укрываться от зноя и сырости»). Четвертая – охрана добродетели. Пятая – нравственно-ориентирующая («различать благородных и презираемых»).

¹ Сюнь-цзы // Древнекитайская философия. Собрание текстов в двух томах. Т. 2. М., 1973. С. 164.

4. ДРЕВНИЙ КИТАЙ

На этом выделение функций искусства не заканчивается. Говоря об императоре, Сюнь-цзы, между прочим, замечает: «Простые люди искренне прославляют его добродетельность; поэтому они изготовляют для него резные и полированные изделия из драгоценных камней, резные изделия из металла, вышивки и драгоценные узоры, чтобы украшать его и поддерживать его добродетельность»¹. Отсюда извлечем еще одну функцию – прославление и поддержание добродетельности правителя.

В этом же контексте для нас важна глава «О ритуале». Сюнь-цзы рассуждает о том, что разные предметы удовлетворяют разные органы чувств. Например, «уши – звуки колокола, барабана, флейты, гонга, лютни, гуслей, свирели юй и свирели шэн...»². Правильно извлеченный музыкальный звук, стало быть, имеет субъективно удовлетворительное значение, неотделимое от объективно обязательного. Это удовлетворение в превосходной степени необходимо для правителя. «Звук колокольчика на колеснице ритмичен: когда колесница движется медленно, он соответствует музыке у и танцам сянь, когда она движется быстрее, он соответствует музыке шао и ху – так услаждают его слух»³. Можно сформулировать еще одну политическую функцию искусства – услаждение слуха правителя. Поскольку в процитированном фрагменте речь идет исключительно о музыкальном искусстве, мы можем, не выходя из контекста рассуждений Сюнь-цзы, прибегнуть к более широкой формулировке: «услаждение органов чувств правителя».

¹ Сюнь-цзы // Древнекитайская философия. Собрание текстов в двух томах. Т. 2. М., 1973. С. 164.

² Там же. С. 175.

³ Там же. С. 175.

Для большей ясности, мы можем теперь привести список функций искусства, подмеченных Сюнь-цзы, полностью:

1. Регулятивная функция.
2. Функция социальной стратификации.
3. Функция формирования необходимых эмоциональных состояний.
4. Утилитарная функция.
5. Функция охраны добродетели (подданных).
6. Нравственно-ориентирующая функция.
7. Функция прославления и поддержания добродетельности правителя.
8. Функция услаждения органов чувств правителя.

Несколько иную позицию по ряду вопросов занял другой крупный представитель классического конфуцианства – Мэн-цзы. Его мысли также были изложены в трактате, названном по его имени.

Мы помним, что Сюнь-цзы признавал регулятивное отношение музыки только применительно к регулированию отношений внутри правящего класса. Позиция Мэн-цзы выглядит иначе. В главе «Лянский Ван Хуэй» (часть вторая) нам встретился чрезвычайно интересный пассаж, который мы здесь осмелимся привести почти целиком.

Итак, ученики Мэн-цзы, составившие трактат, приводят его беседу с ваном, имя которого дало название цитируемой нами главе:

«Если у вана любовь к музыке очень велика, то это почти все, что требуется для приведения страны Ци в порядок».

«Ван... сказал:

– Я вовсе не способен обожать музыку прежних ванов, а люблю только современную простонародную музыку.

4. ДРЕВНИЙ КИТАЙ

Мэн-цзы воскликнул:

– Если у вас, ван, любовь к музыке очень велика, то это почти все, что требуется для приведения страны Ци в порядок! Сама по себе музыка, будь то нынешняя или древняя, все равно есть музыка.

Ван удивленно спросил:

– Могу ли получить возможность услышать разъяснение?

Мэн-цзы в ответ на это задал вопрос:

– А что радостнее: наслаждаться музыкой одному или наслаждаться ею с людьми?

Ван ответил:

– С людьми несравненно радостнее.

Мэн-цзы продолжал:

– А что радостнее: наслаждаться музыкой с немногими, или наслаждаться ею со всеми?

Ван ответил:

– Несравненно лучше со всеми.

Тогда Мэн-цзы сказал:

– В таком случае ваш покорный слуга просит разрешения сказать вам, что значит радость для правителя-вана.

Представьте себе, что вы сейчас развлекаетесь здесь музыкой. Простой народ слышит звуки ваших цимбал и барабанов, мелодии ваших флейт и свирелей, но все с насупленными бровями, недовольные переговариваются друг с другом: «У нашего вана увлечение музыкой, но отчего же это приводит нас к крайним лишениям: отцы и сыновья не видятся друг с другом, старшие и младшие братья, жены и дети – все разлучены и разбрелись кто куда?»...

В этом нет иной причины, кроме той, что вы не предаетесь радостям вместе с народом.

Теперь представьте себе, что вы развлекаетесь здесь музыкой. Простой народ слышит звуки ваших цимбал и барабанов, мелодии ваших флейт и свирелей. У всех приподнятое настроение и радостный вид, и они переговариваются друг с другом: «Знать, у нашего вана болезнь почти прошла! Чем же иначе объяснить, почему он может развлекаться музыкой?»...

В этом нет иной причины, кроме той, что вы предаётесь радостям вместе с народом.

Предавайтесь же радостям вместе с народом и тогда будете настоящим ваном!»¹.

Здесь вызывают интерес две детали. Во-первых, впервые в конфуцианской традиции (если не в истории древней философии!) приводится мысль об общенародности искусства. Более того, фактически ставится под сомнение социальная ценность искусства в том случае, если оно делается достоянием исключительно правящего класса. Наконец, не проводится различия по значению между «простонародным» искусством и искусством правящего сословия. Аристократ, признающийся в том, что не любит музыки древних правителей, а предпочитает современную ему простонародную музыку, не только не встречает осуждения учителя, но и находит горячую эмоциональную поддержку.

Во-вторых, если Кун-цзы и Сюнь-цзы, как мы видели, были приверженцами исключительно древних, освещенных традицией, художественных норм, то взгляд Мэн-цзы, очевидно, более широк. Для него «музыка, будь то нынешняя, или древняя, все равно есть музыка».

Удивительно, насколько современны эти идеи древнего мудреца! По существу, его взгляд на функциональное значение музыкального искусства совпа-

¹ Мэн-цзы-СПб., 1999. С. 28–30.

4. ДРЕВНИЙ КИТАЙ

дает со строгой формулировкой Теодора Адорно: «Если функция музыки действительно совпадает с идеологической тенденцией общества в целом, то невозможно представить, чтобы его дух, как и дух государственной власти и самих людей, мог потерпеть музыку в какой-либо иной функции»¹.

А его антиэлитаризм в отношении искусства напоминает другое высказывание Адорно: «Та идеологическая роль, которую играет музыка в быту привилегированных слоев, являясь как раз их привилегией, весьма и весьма отлична от собственного истинного содержания этой музыки»².

Для нас не может не представлять определенного интереса и еще один фрагмент из трактата «Мэн-цзы», в котором имеется исключительно ценное историческое свидетельство о факте создания произведения искусства по заказу представителя власти, и на политическую тему. «Правитель Цзин-гун... призвал наивысшего наставника по музыке и велел ему: «Сочини для меня музыку, в которой бы выражалась взаимная любовь государя и его слуг». Мелодии «Чжи шао» и «Цзюэ шао», должно быть, и были этими музыкальными произведениями. Стихи на эту музыку назывались: «Какая может быть вина в том, чтобы сдерживать желания государя?»³.

Аналогичное понимание вопроса мы находим и в прочих классических образцах конфуцианской литературы. Обратимся к такому источнику, как «Цзо Чжун-ань». Это историческая хроника конфуцианского направления, приписываемая Цзо Цю-мину. В главе «Лекарь Хэ» предполагаемый автор также рассужда-

¹ Адорно Теодор В. Избранное: социология музыки – М., 1999. С. 53.

² Там же. С. 58.

³ Мэн-цзы-СПб., 1999. С. 33–34.

ет о взаимодействии государственной власти и музыкального искусства: «Музыка древних правителей показывает, как надо регулировать все дела. Поэтому был установлен ритм для пяти звуков, чтобы медленные и быстрые звуки от начала до конца гармонизовали между собой. Когда гармоничность звуков достигнута, музыка кончается; когда пять звуков сыграны, недопустимо продолжать извлекать из инструмента другие звуки. Поэтому благородный человек не слушал непристойную музыку, извлекаемую беспорядочно движущимися пальцами, развращающую слух и вредящую духу, заставляющую забыть о покое и гармонии... Когда благородный человек берется за лютню, то это для того, чтобы упорядочить ритм, а не предаваться душевному веселью»¹. Бросается в глаза, что эталонными автор считает старинные образцы искусства. Далее, немаловажно то, что установление этих образцов связывается не просто со стариной, но с фигурами «древних правителей». Нельзя не заметить и того, что «музыка древних правителей» рассматривается не только как совокупность художественных нормативов, которых должен придерживаться «благородный муж», занимаясь искусством, но и как образец «регулирования дел». То есть налицо трактовка искусства, как системы нормативного регулирования. Этим, однако, ценность для нас «Цзо Чжуань» не ограничивается.

Глава «Цзы Чань» содержит любопытные рассуждения о ритуале. Автор пишет: «шесть состояний ци и пять первоэлементов воплощаются в пяти запахах, производят пять цветов и различаются в пяти звуках. Но если этим злоупотреблять, то все перепутается, и

¹ Цзо Чжуань // Древнекитайская философия. Собрание текстов в двух томах. М., 1973. Т. 2. С. 10.

4. ДРЕВНИЙ КИТАЙ

народ утерять свои природные качества. Поэтому для поддержки этих природных качеств и создан ритуал. Шесть пород домашних животных, пять видов диких животных и три вида жертвоприношений созданы для поддержки пяти вкусовых ощущений; девять видов украшений на одежде, шесть узоров и пять их сочетаний созданы для поддержки пяти цветов; девять напевов, песни всех земель, семь мелодий и шесть тонов созданы для поддержки пяти звуков. Отношения государя и подданных, верхов и низов подражают порядку явлений на земле...»¹. Стало быть, ритуал, как предпочитаемая конфуцианцами регулятивная система, создан для поддержания правильного сочетания элементов, обуславливающих и гармонию мироздания, и гармонию человеческих отношений. Две эти гармонии снова рассматриваются как параллельные. Мысль о том, что политические отношения «подражают порядку явлений на земле» вновь заставляет нас вспомнить о возможных аналогиях с европейскими рассуждениями о естественном праве. Здесь, однако, особенно важно, что элементы, образующие «порядок явлений на земле», трактуются, как математически и эстетически структурированные, что и делает возможность не просто сопоставления, но и неизбежного признания органической связи между политикой и искусством.

Мы уже указывали на то, что особое отношение конфуцианцев к искусству обусловлено их особым отношением к ритуальному регулированию общественных отношений, поскольку ритуал одновременно представляет собой и систему эстетически значимых действий, и систему социальных норм.

¹ Цзо Чжуань // Древнекитайская философия. Собрание текстов в двух томах. М., 1973. Т. 2. С. 12–13.

Исходя из этого, мы не можем игнорировать и такой источник, как «Ли цзы». Это конфуцианский трактат, собственно, о ритуале, входивший, как известно, в «конфуцианское пятикнижие», и потому бывший неременной составной частью конфуцианской системы образования. Некоторые положения трактата просто поразительны. Когда неизвестные авторы описывают непосредственно детали ритуальных действий, они, помимо прочего, указывают: «Чтобы призвать высших духов и своих предков, небесное вино ставили в жилой комнате, сладкое вино выставляли во дворе, вино из проса – в зале, прозрачное вино – у входа в зал, раскладывали жертвоприношения, приготавливали треножки и жертвенные столы, расставляли цитры, гусли, свирели, литофоны, колокола и барабаны, приносили молитвы и ответные благопожелания. Тем самым упорядочивались отношения государя и подданных...»¹. Тут, как видим, все эстетически выверено. Для трех видов вина (разного вкуса и цвета) найдены подходящие им места. А музыкальные инструменты тоже заранее приготовлены и расставлены по соответствующим местам. Само перечисление этих инструментов наводит на мысль о сложности музыкального сопровождения этого социально значимого для конфуцианцев действия. Тут и струнные инструменты (цитры и гусли), и духовые (свирели), и ударные (литофоны, колокола и барабаны). И все это художественное богатство – все это многоцветие, многозвучие и многовкусие – преследует, в конечном счете, конкретную политическую цель – упорядочивание отношений государя и подданных!

¹ Ли цзи // Древнекитайская философия. Собрание текстов в двух томах. М., 1973. Т. 2. С. 102.

4. ДРЕВНИЙ КИТАЙ

Взаимопроникновение художественных и социальных ценностей подчеркивается и в другом фрагменте источника. «Следование человеколюбию, не умиротворенное музыкой, – все равно, что жатва без пропитания. А умиротворение музыкой без достижения благоденствия – все равно, что еда не впрок!»¹. Человеколюбие (жень), как известно, – одна из базовых категорий конфуцианской политической концепции. И вот, выясняется, что сама по себе эта базовая добродетель бесплодна без «умиротворения музыкой». В свою очередь, выясняется, что искусство бесполезно, если оно не связано с удовлетворением социальных запросов и с гармонией общественной жизни, т. е. – с благоденствием.

Данное высказывание не следует считать случайным, поскольку в другой главе трактата («Поведение ученого») содержится близкая по смыслу формулировка: «Ритуал и обряды это обличие гуманности. Речи и беседы это ее украшения. Песни и музыка – благозвучие гуманности»².

Важно, что в анализируемом источнике музыке посвящен целый раздел («Записки о музыке»). После того как проводится идея соответствия характера музыки внутреннему настроению людей, делается историческое сообщение: «Поэтому прежние мудрецы были очень внимательны к тому, что возбуждало чувства людей; в силу этого с помощью норм поведения и обрядов они направляли желания людей; с помощью музыки они приводили в гармонию песни народа; с помощью управления они объединяли действия людей; наказаниями они предупреждали их пороки. Таким образом, обряды, музыка, управление

¹ Ли цзи // Древнекитайская философия. Собрание текстов в двух томах. М., 1973. Т. 2. С. 109.

² Там же. С. 139–140.

и наказания становились в своих целях едиными, и этим они объединяли сердца народа и вели его по пути должного управления»¹. Лучшей иллюстрации нашей мысли о том, что в древности искусство рассматривалось в качестве одного из социальных регуляторов, просто невозможно найти! Прежде всего, опять приводится в качестве образца пример древних правителей. Далее фактически перечисляются социальные регуляторы, в числе которых оказывается музыкальное искусство. Рассмотрим приводимую систему регуляторов подробнее.

1. С помощью норм поведения и ритуалов направляются желания людей. В современном понимании речь идет о моральном и религиозном регулировании.

2. С помощью музыки приводятся в гармонию песни народа. Это – художественное регулирование.

3. С помощью управления объединяются действия людей. В современном понимании это – политическое регулирование.

4. С помощью наказаний предупреждаются пороки. Это – правовое регулирование.

Иными словами, перед нами хорошо известный список известных каждому студенту-юристу основных регулятивных систем (мораль, религия, политика, право) с добавлением равнозначного им регулирования с помощью искусства. И это не случайность. Как бы для того, чтобы развеять в этом отношении всякие сомнения, в конце анализируемой цитаты авторы повторяют список: «Таким образом, обряды, музыка, управление и наказания становились в своих целях едиными, и этим они объединяли сердца народа и вели его по пути должного управления». И не просто

¹ Ли цзи // Древнекитайская философия. Собрание текстов в двух томах. М., 1973. Т. 2. С. 115–116.

4. ДРЕВНИЙ КИТАЙ

повторяют, а подчеркивают, что речь идет именно о системах регулирования общественных отношений.

То, что этот пассаж не случаен, доказывается наличием сходного высказывания в другом месте трактата: «Правилами поведения и обрядами вводили в твердые рамки чувства народа, нормами музыки устанавливали гармонию в песнях народа, управлением регулировали действия и поступки народа, наказаниями удерживали народ от нарушений. Когда правила поведения, нормы музыки, наказания и управление – эти четыре устоя – достигают своей цели и не нарушаются, тогда путь древних правителей осуществляется полностью»¹.

Подробности музыкального регулирования общественных отношений излагаются в другом пассаже. Здесь же упорно проводится идея взаимосвязи искусства, управления, настроения народа и состояния государства: «В хорошо управляемом обществе музыкальные звуки мирные и тем доставляют людям радость, а управление там гармонично; в неупорядоченном обществе музыкальные звуки злобны и тем вызывают гнев людей, а управление там извращенное; в гибнущем государстве музыкальные звуки печальны и тем вызывают тоску, а его народ в трудном положении. Пути развития музыки имеют много общего с управлением страной»². Эти положения настолько четки, что могли бы быть представлены табл. 1.

Далее проводится система аналогий, в чем-то снова напоминающая теорию Бодена, но более детально разработанная: «Музыкальная нота гун символизирует правителя, музыкальная нота шан символизирует

¹ Ли цзи // Древнекитайская философия. Собрание текстов в двух томах. М., 1973. Т. 2. С. 119.

² Там же. С. 116.

Таблица 1

Состояние государства	хорошо управляемое	неупорядоченное	гибнущее
Музыка	мирная	злая	печальная
Управление	гармоничное	извращенное	трудное положение (распад управления)
Настроение народа	радость	гнев	тоска

чиновников, музыкальная нота цзюэ символизирует народ, музыкальная нота чжи символизирует дела государства, музыкальная нота юй символизирует окружающие предметы. Если эти пять нот гаммы не перепутаны, то нет и негармоничных фальшивых звуков. Если тон гун расстроен, то звуки беспорядочны, правитель высокомерен; если тон шан расстроен, то звуки грубы, чиновники испорчены; если тон цзюэ расстроен, то звуки тревожны, народ недоволен; если тон чжи расстроен, то звуки печальны, народ в делах изнурен; если тон юй расстроен, то звуки обрывисты, богатства государства оскудели. Когда же все пять тонов гаммы расстроены, они мешают друг другу и это называется распушенностью. При таком положении дни гибели государства близки»¹. Для наглядности представим это в виде табл. 2.

Не забудем и того, что расстройство всех пяти тонов гаммы означает эстетическую и политическую анархию. Четкость, с которой последовательно излагаются рассуждения о месте искусства в системе социальных регуляторов, о соответствии состояния го-

¹ Ли цзи // Древнекитайская философия. Собрание текстов в двух томах. М., 1973. Т. 2. С. 116–117.

4. ДРЕВНИЙ КИТАЙ

Таблица 2

Тон	Значение тона	Эстетические последствия расстройств тона	Социально-политические последствия расстройств тона
гун	правитель	звуки беспорядочны	высокомерие правителя
шан	чиновники	звуки грубы	испорченность чиновников (коррупция)
цзюэ	народ	звуки тревожны	недовольство народа
чжи	государственные дела	звуки печальны	изнурение народа
юй	окружающие предметы (экономика)	звуки обрывисты	оскудение богатств (экономический упадок)

сударства, музыки, настроения народа и управления, о социально политическом значении тонов музыкальной гаммы и последствиях их расстройств, совершенно исключают мысль о том, что речь идет только о совокупности случайных высказываний по одному и тому же поводу. Речь идет о концепции – стройной и тщательно продуманной.

Не меньшая стройность и продуманность рассуждений бросается в глаза и далее: «Только совершенный человек в состоянии понимать настоящую музыку... Нужно вникнуть в голоса и звуки, чтобы понять музыкальные тона; нужно вникнуть в музыкальные тона, чтобы понять музыку; нужно вникнуть в музыку, чтобы понять суть управления, и только тогда пути управления

государством приобретут законченность»¹. Здесь логика, несомненно, присутствует. Видно движение от природных начал, через эстетические к политическим. Причем каждый элемент обусловлен предшествующим и обуславливает последующий:

Голоса и звуки (природное начало) ↓
Музыкальные тона (акустическая основа музыки) ↓
Музыка (как эстетическая система) ↓
Суть управления (политическая теория, основанная на музыкальной) ↓
Пути управления (политическая практика)

Следует обратить внимание и на то, что авторы трактата выступают против излишеств, безвкусицы и понимания музыки как простого развлечения, трактуя ее значение политически: «Расцвет музыки отнюдь не заключен в крайнем изобилии звуков...Прежние мудрые ваны, вырабатывая нормы поведения, обряды и музыку, не основывали их только на удовлетворении желаний рта, желудка, ушей и глаз людей, а направляли обряды и музыку на то, чтобы научить народ соизмерять любовь и ненависть и исправлять тех, кто нарушает истинный путь поведения людей»². Опять же, заметим, что создание норм искусства приписывается древним правителям. И вновь констатируем, что музыка, наряду с обрядами и нормами поведения, включается в ряд регулятивных систем.

Мысль о причастности древних царей к созданию не только нравственных и правовых, но и музыкальных

¹ Ли цзи // Древнекитайская философия. Собрание текстов в двух томах. М., 1973. Т. 2. С. 117.

² Там же. С. 117–118.

4. ДРЕВНИЙ КИТАЙ

норм, развивается в последующих положениях трактата. Так, например, говорится, что «прежние мудрецы, вырабатывая правила поведения и нормы музыки, определили четкие рамки для поступков людей... действиями колоколов и барабанов, щитов и боевых топоров при песнях и танцах приводили в гармонию радостные чувства людей и приносили им покой...»¹. Снова следует констатировать предельное функциональное сближение нормативов искусства с нормами поведения. И в данном фрагменте такое сближение подчеркивается единством их происхождения, как результата инициативы государственной власти.

Идея, касающаяся создания музыкальных и прочих регулятивных норм главой государства, развивается в главе «Учение о середине»: «Если тот, кто находится на троне, не обладает надлежащей добродетелью, он не осмеливается создавать ритуалы и музыку. Если тот, кто обладает надлежащей добродетелью, не находится на троне, он также не осмеливается создавать ритуалы и музыку»². Стало быть, обязательными условиями для универсального нормотворчества являются нахождение на вершине власти и одновременное обладание добродетелью.

Моизм и легизм

Ранний даосизм не был единственным направлением древнекитайской мысли, отрицающим ценность искусства и его политическое значение. Школа моистов оказалась в этом вопросе не просто солидарной с учением Лао-цзы, но продвинулась гораздо дальше по пути принципиального антиэстетизма. Такая пози-

¹ Ли цзи // Древнекитайская философия. Собрание текстов в двух томах. М., 1973. Т. 2. С. 118.

² Там же. С. 132.

ция Мо-цзы и его учеников легко объяснима. Прежде всего, моизм в целом представлял собой зеркальное отражение ненавистного ему конфуцианства. Все, что в рамках конфуцианского учения оценивалось положительно, сталкивалось с отрицательной оценкой моистов. Напротив, все, к чему конфуцианцы относились с подозрением, вызывало у моистов восторг. Логично, что искусство, особенно высоко ценимое Конфуцием и его последователями, должно было встретить враждебное отношение к себе моистов. Не следует также упускать из вида, что моисты отрицали социальное значение ритуала. Отрицание ритуала означает и отрицание его эстетической составляющей. Так что и с этой точки зрения в моизме не было оснований для придания искусству положительного социального значения.

Если обратиться к первоисточнику, становится ясным, что Мо-цзы полностью игнорировал рассмотрение искусства с эстетической точки зрения. Его философия, вообще очевидно примитивная и поверхностная до неприличия, знает только один подход к искусству – экономический. С точки зрения этого подхода, искусство и его атрибуты – не более чем излишние статьи расхода, которые должны быть исключены, если мы стремимся к тому, чтобы образ жизни верхов не приводил к разорению низов. Этот поверхностный подход, впрочем, тоже есть разновидность политического анализа. Моизм, фактически, тоже предлагает свой вариант трактовки политической роли искусства. Но, согласно этому подходу, такая роль мыслится, как отрицательная. Искусство есть развлечение богатых бездельников, которое дорого обходится народу, и, следовательно, оно представляет собой один из источников социальных потрясений. Рассматрива-

4. ДРЕВНИЙ КИТАЙ

емой проблеме посвящены некоторые лаконичные положения, содержащиеся в трактате Мо-цзы, в главе со знаменательным названием «Против музыки». Здесь говорится о том, что во время народных страданий «ваны и гуны и сановники развлекаются колокольным звоном и барабанным боем, играют на лютнях, цине, свирелях и шэнах...». Учитель делает вывод: «Я полагаю, что так не должно быть. Мой замысел состоит в том, чтобы уничтожить это... Ваны и гуны занимаются только тем, что расходуют богатства из казны на создание дорогих музыкальных инструментов...»¹.

Ограбление народа – не единственная из негативных функций искусства, признаваемых моизмом. Оно также, якобы, служит целям конфуцианской пропаганды. А поскольку конфуцианство воспринимается моистами как доктрина ложная и социально опасная, то роль искусства и с этой точки зрения трактуется как разрушительная. В главе «Против конфуцианцев» читаем: «Они используют пение, сопровождаемое игрой на музыкальных инструментах, и танцы под барабан, дабы привлекать учеников... Даже богатый не может позволить себе услаждаться их музыкой. Богатые украшения и поддельное искусство придуманы ими, чтобы вводить в заблуждение нынешних правителей; громогласная музыка служит тому, чтобы совращать глупых людей»².

Оба высказывания совершенно ясно свидетельствуют о том, что конфуцианская концепция искусства была плохо известна основателю моизма. Она, как и остальные аспекты конфуцианства, была восприня-

¹ Антология мировой философии. Т. 1. Философия древности и средневековья. Ч. 1. М., 1969. С. 197.

² Там же. С. 197–198.

та им примитивно, опошлена и искажена до неузнаваемости. Конфуцианство на первое место ставило нравственно-воспитательное значение музыки, моизм приписал ему сведение музыки к развлечению социальных верхов. Конфуцианство рассматривало искусство в целом, как явление общесоциальное, моизм приписал ему примитивный элитаризм. Конфуцианство желает исправить музыкой нравы правителей, моизм трактует это как «введение правителей в заблуждение». Наконец, конфуцианство требует от искусства эмоциональной умеренности и соблюдения хорошего вкуса, а моизм лживо обвиняет его в использовании «громогласной музыки» для «совращения людей».

Ясно, что, строго говоря, здесь нет и тени того, что можно бы было назвать критикой положений одной философской школы другой. Речь идет не о критике, а о неизменном передергивании, преувеличении и прямой лжи. Это, впрочем, касается не только проблемы искусства, но и всей пресловутой «критики» конфуцианства школой моистов.

Аналогичную позицию по данному вопросу, при всем несходстве с идеологическими установками школы моистов, заняла школа легистов. Как известно, легисты также отрицали социальное значение ритуала, рассматривая закон в качестве единственного достойного средства общественного регулирования. Негативное отношение к ритуалу и к прочим основам конфуцианской доктрины привело легизм к отрицанию положительной политической роли искусства.

Высказывания легистов по интересующей нас проблеме, мягко говоря, немногочисленны, но весьма выразительны. Основатель школы Шан Ян озвучил позицию, которая звучит как приговор. В главе «Рас-

4. ДРЕВНИЙ КИТАЙ

суждение о народе» своего трактата «Шан цзюнь шу» он указал: «Красноречие и острый ум способствуют беспорядкам, ли и музыка способствуют распушенности нравов»¹. То есть точка зрения диаметрально противоположна тому, что утверждали поздние даосы и конфуцианцы.

По мнению основателя легизма, музыка (и, видимо, прочие искусства) отвлекает от полезных дел, и более того – плохо влияет на нравы, независимо от того, о музыке какого стиля и качества идет речь. Он заявляет: «Если музыка и красивые одежды не будут распространены по всем уездам, народ во время работы не будет обращать внимания на одежды, а во время отдыха не станет внимать музыке. Если народ во время отдыха не станет внимать музыке, то душа его будет чиста»¹. Получается, что точка зрения Шан Яна почти аналогична той, которую в свое время высказывали авторы древнеиндийских квазиправовых сборников.

Музыка, как одна из основ конфуцианской концепции гармонизации общественных отношений, в трактате родоначальника легизма неоднократно подвергается самому принципиальному осуждению, наряду с прочими элементами конфуцианской регулятивной системы. Воспевая войну, как одно из эффективнейших средств усиления государства, он рассматривает искусство и ритуал как нечто, мешающее ведению войны, или как некую заразу, распространяющуюся в государстве, не понимающем благодатного значения милитаристской политики. Более того, он почти злорадствует, говоря о возможности перенесения этой заразы в стан неприятеля. Шан Ян говорит: «Если

¹ Книга правителя области Шан (Шан цзюнь шу). М., 1993. С. 162.

² Там же. С. 143.

государство сильно и ни с кем не воюет, то внутри страны проникает яд: появляются ли, музыка и паразиты, приносящие вред трем функциям, и тогда государство будет непременно расчленено. Если же государство сильно и поэтому ведет войну, то яд проникает к противнику, в государстве исчезают ли, музыка и паразиты, приносящие вред трем функциям, оно непременно усилится»¹.

Близкое по смыслу высказывание содержится в другом месте трактата: «В государстве бывают: ли, музыка, Ши цзин, Шу цзин, добродетель, почитание старых порядков, почтительность к родителям, братский долг, бескорыстие, красноречие. Если в государстве есть эти десять паразитов, то правитель не сможет заставить народ воевать, государство будет непременно расчленено и в конце концов погибнет. Если же в стране нет этих десяти паразитов, правитель может заставить народ воевать, государство будет непременно процветать и добьется владычества в Поднебесной»². То есть устранение искусства, вместе со всеми остальными элементами конфуцианской системы социальных ценностей рассматривается чуть ли не как главнейшее условие процветания государства.

Так же жестко высказывается другой крупный представитель легизма, Хань Фей. В своем трактате, в главе «Пять паразитов», он пишет: «Конфуцианцы культурой подрывают законы»³. Это означает не просто отказ признавать положительную роль искусства

¹ Книга правителя области Шан (Шан цзюнь шу). М., 1993. С. 157.

² Там же. С. 158.

³ Хань Фэй-цзы // Древнекитайская философия. Собрание текстов в двух томах. М., 1973. Т. 2. С. 267.

4. ДРЕВНИЙ КИТАЙ

и прочих проявлений культуры. Если школа признает закон единственно возможной системой социально-го регулирования, то любое явление, «подрывающее» закон, одновременно подрывает и всю социальную систему. Это же означает и то, что закон не рассматривается как один из элементов человеческой культуры, а как нечто, стоящее вне ее, и даже над ней. Удивительно. Хань Фей, будучи не только последователем Шан Яна, но и учеником конфуцианца Сюнь-цзы, очевидно, мог бы занять по отношению, и к культуре, и к конфуцианству более мягкую позицию. Тем более что концепция Сюнь-цзы давала для этого простор, признавая высокую ценность одновременно и ритуалов и законов. Но, видимо, в данном вопросе влияние Шан Яна оказалось значительно сильнее.

К счастью для древнекитайской культуры, тенденция к антиэстетизму не восторжествовала в философии. В тех памятниках, которые отражают не взгляды какой-то определенной школы, а являются результатом коллективного творчества разных школ, подобные крайности отсутствуют.

Возьмем, к примеру, трактат «Гуань-цзы», составленный около IV в. до н.э. Он, как следует из названия, приписывается известному политическому деятелю VII в. – Гуань Чжуну. Естественно, не может быть и речи о том, чтобы этот трактат действительно отражал его взгляды. Реальный Гуань Чжун жил в эпоху, когда еще не сформировались основные философские школы Китая. В тексте же трактата не просто имеются следы влияния и конфуцианства, и даосизма, и легизма. Здесь, по существу, попытка найти между позициями этих школ «среднее арифметическое». В итоге складывается идея о воздействии на подданных духовной

силой правителя, который должен положиться на дао и позволить законам действовать вместо себя. Симбиоз трех основных школ в этой формуле просто идеален. Но особенно важно, что в вопросе о значении искусства этот синтетический источник отмечает легионские крайности. Интересующее нас высказывание содержится во второй части главы «Искусство сердца». Здесь говорится: «Прцветание жизни народа происходит от справедливости и спокойствия, а ее нарушение – от чрезмерной радости и веселья, печали и гнева. Лучшим средством, устраняющим гнев, является музыка. Лучшим средством, ограничивающим веселье, является ритуал»¹. Сразу следует обратить внимание на некоторое противоречие в деталях. В другом месте, в главе «Внутренняя деятельность» говорится: «Лучшим средством для ограничения гнева является поэзия, для устранения печали – музыка, для ограничения веселья – ритуал»². Однако, несмотря на противоречие в деталях, концепция ясна. Нормальное существование государства ставится в зависимость от эмоционального состояния народа. Положительная политическая роль искусства проявляется в том, что оно позволяет правильно регулировать народные эмоции и тем самым обеспечивать государству необходимое спокойствие.

На основе изучения древнекитайской политико-правовой литературы возможно сделать следующие выводы:

1. Древнекитайская политическая мысль знала разные подходы к вопросу о политическом значении

¹ Гуань-цзы // Древнекитайская философия. Собрание текстов в двух томах. М., 1973. Т. 2. С. 33–34.

² Там же. С. 56.

4. ДРЕВНИЙ КИТАЙ

искусства: от абсолютизации этого значения до его полного отрицания. Причем речь идет не только о различии установок разных школ, но и о разногласиях внутри этих школ.

2. Школа даосов начала с отрицания положительного значения искусства для государственной жизни, но впоследствии пришла к его утверждению. Более того, торжество второй тенденции ознаменовалось возникновением в рамках даосизма концепции построения государственного аппарата в соответствии с принципами музыкальной гармонии, а также концепции взаимосвязи между состоянием искусства и состоянием государства.

3. Исключительным представляется вклад в рассмотрение проблемы школы конфуцианцев. В рамках этой школы наблюдается очевидно концептуальный уровень подхода к проблематике.

4. Особое значение имеет творчество конфуцианцев Сюнь-цзы и Мэн-цзы, первый из которых фактически сформулировал перечень политических функций искусства, а второй – впервые в истории провозгласил принцип общенародности искусства.

5. В наиболее четком теоретическом виде концепция взаимосвязи искусства и политики представлена в одном из основных трактатов конфуцианского «пястикнижия» – «Ли цзи».

6. Важно иметь в виду, что конфуцианство однозначно трактует искусство как одну из систем социального регулирования, равнозначную в своем значении праву, политике, морали и религии.

7. Школы моистов и легистов отрицали положительное политическое значение искусства. Высказан-

ные ими по этому поводу мысли несистематичны, не-многочисленны и отличаются низким теоретическим уровнем. Несмотря на то, что вклад легизма в формирование традиционной правовой системы Древнего Китая был значительным, в части учения о политической роли искусства творчество легистов не имело исторических последствий.

5. Прочие страны Древнего Востока

Если об отношении к искусству и его деятелям в государствах древних египтян, евреев, индусов и китайцев мы имеем относительно многочисленные сведения, то гораздо сложнее обстоит дело, когда речь идет о других цивилизациях Востока. Здесь сведения либо отсутствуют вовсе, либо отличаются крайней фрагментарностью.

Полулегендарный характер носит вообще любая информация о народе гиперборейцев. Они почти неизвестны нам, а по поводу статуса искусства в их государстве обнаруживается одно-единственное свидетельство Диодора Сицилийского. Подавляющее большинство античных авторов располагает их цивилизацию на севере. Однако указанный автор рассказывает о них именно в разделе, посвященном народам Востока. Поскольку место жительства этого полулегендарного народа неизвестно нам до сих пор и нет никаких надежных оснований для отнесения их к базовым цивилизационным группировкам, воспользуемся этим недоразумением как формальным поводом для того, чтобы упомянуть о них хотя бы в этом разделе нашего исследования. Диодор пишет, что гиперборейцы чрезвычайно почитали Аполлона и всенародно воспевали ему гимны. Более того, они посвятили богу целый город. Этот город был полон музыкантов, которые непрестанно воспевали добродетели и благодеяния бога¹. Никаких гарантий надежности этих сведе-

¹ *Diodore de Sicile. Histoire Universelle. Paris, 1737. Vol. 1, P. 307.*

ний, разумеется, не существует. Тем более что речь идет о Диодоре – авторе чрезвычайно неразборчивом и некритичном в отношении источников информации. Но если мы предположим, что в указанных сведениях (которые на сегодняшний день никто не может, ни подтвердить, ни опровергнуть) содержится зерно истины, то перед нами вырисовывается любопытная картина. Всенародное воспевание гимнов богу требует широкого распространения хотя бы элементарного музыкального образования. А это дает возможность предположить, что обучение народа основам искусства пения могло носить государственно-организованный характер. Информация о городе, полном музыкантов, приводит к той же мысли. Причем можно также предположить, что упомянутые музыканты были юридически свободными лицами. Трудно укладывается в голове мысль о том, что в город, посвященный самому почитаемому богу, были согнаны для его непрерывного воспевания рабы. Наконец, в общем представляется, что общество гиперборейцев высоко ценило, по меньшей мере, музыкальное искусство. Иначе появление сведений, приводимых Диодором (даже если они ложны), было бы в принципе невозможным.

Совершенно ничего не известно об общественном положении деятелей искусства в Персии. Это притом, что сами образцы персидского искусства широко известны и впечатляющи. Единственное указание, которое нам удалось обнаружить, содержится в знаменитом трактате «Пирующие ученые». Его автор, Атений, приводит описание царского обеда в Персии, во время которого конкубины царя поют и играют на музыкальных инструментах¹. Возможно предположить, что в Персии музыкальное образование царских наложниц было таким же государственно-организованным делом, как воспитание гетер в Индии.

¹ *Athenee*. Le banquet des savants – <http://remacle.org/bloodwolf/erudits/athenee/index.htm>

5. ПРОЧИЕ СТРАНЫ ДРЕВНЕГО ВОСТОКА

Не лучшим образом обстоит дело и с цивилизацией хеттов. Дошедшие до наших дней хеттские законы практически не содержат никаких сведений на этот счет. Единственный их фрагмент, содержащий хоть сколько-нибудь полезную информацию, гласит:

«Если кто-нибудь слепит человеческое изображение из глины, то это колдовство и подлежит суду царя.

Если кто-нибудь купит ремесленника, будь то гончар, кузнец, плотник, кожевник, валяльщик, ткач, или же если он купит изготовителя одежд капалли, то он должен дать 10 сиклей серебра...

Если кто-нибудь купит обученного птицелова (?), то он должен дать 25 сиклей серебра. Если он покупает мужчину или женщину, не вполне обученных этому ремеслу, то он должен дать 20 сиклей серебра»¹.

Первая из приведенных статей вводит нас в искушение увидеть здесь не просто норму, запрещающую колдовские действия. Можно толковать ее расширительно. Тогда есть возможность предположить, что здесь имелся аналогичный древнееврейскому запрет на изображение людей, любое нарушение которого приравнивалось к колдовству и наказывалось государством. Но такое предположение очень зыбко, поскольку указание на конкретный материал (глину), скорее всего, препятствует расширительному толкованию.

Прочие две статьи интересны тем, что в них содержится перечисление рабов-ремесленников, которые могли быть объектами договора купли-продажи. Обращает на себя внимание тот факт, что ни певцов, ни музыкантов, ни художников, ни скульпторов в этом списке нет. Это дает нам слабую возможность предположить, что эти лица были юридически свободными. Естественно, это не более чем предположение, хотя бы потому, что вряд ли приводимый в законах перечень является исчерпывающим. Но, теоретичес-

¹ Хеттские законы – <http://www.hist.msu.ru/ER/Text/hett.htm>

ки, если бы деятели искусства были бы у хеттов рабами-ремесленниками, то случаи их приобретения должны были быть достаточно частыми, чтобы они также оказались в этом списке.

Обидна ситуация, сложившаяся с информацией по нашей проблеме, касательно Вавилона и Ассирии. В. Б. Миронов указывает: «Источники охватывают все отрасли ассирийской литературы, за исключением драмы и музыки, следов которых в древности доселе вовсе не найдено в Западной Азии»¹. То есть единственная лакуна в информации касается именно нашего предмета.

Сохранились только незначительные сведения. Миронов пишет: «Навуходоносор создал в дворце первый в мире музей, куда в великом множестве свозил всякие древности и диковинные произведения искусства. В этом главном дворце, ставшем царской резиденцией, собраны были произведения искусства, созданные еще в давние времена или же привезенные из дальних стран. Коллекция собиралась и пополнялась как при Навуходоносоре, так и при его преемниках. Можно ли считать, что цари уже тогда воспылали любовью к искусству? Отрицать наличие у древних людей эстетических чувств было бы неверно. Но главным фактором, способствовавшим созданию редких коллекций, являлся момент престижа. Все цари после своих побед свозили сокровища и ценнейшие раритеты из побежденных стран в дворцы и резиденции»². Иными словами, кроме того факта, что могущественные цари ценили сами произведения искусства и предпринимали официальные меры для их приобретения и сохранения, мы не располагаем иной информацией.

¹ Миронов В.Б. Древние цивилизации – <http://ilikebooks.ru/20377-mironov-vb-drevnie-civilizacii.html>.

² Там же.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Завершая анализ древневосточных теоретических и практических форм взаимодействия государства, права и искусства, попытаемся дать здесь общую картину увиденного нами, а также поделимся соображениями, на которые нас наводит изучения опыта, относящегося к незапамятной древности, но актуального и для нашей жизни.

Древний Восток, как и древность вообще, был, без всякого сомнения, весьма чуток к анализируемой проблеме. Если для наших дней искусство и политико-правовое общение людей – это две разные, почти не пересекающиеся сферы теоретических исследований и практики, то в те далекие времена эти проблемы рассматривались в одном контексте. Политика и право мыслились как часть человеческой жизни, к которой применимы художественные категории – прекрасного, соразмерного и пр. Искусство же мыслилось как неотъемлемый элемент общественной жизни, который необходим не только для услаждения чувств и заполнения досуга, но и для гармонизации человеческих отношений на всех их уровнях – от межличностного до государственного. Признание этой универсальности искусства делало возможным рассмотрение его рядом цивилизаций древности в каче-

стве одной из систем социального регулирования – наряду с политикой, моралью, религией и правом. Таким образом, признавалась не только эстетическая нормативность искусства, но и его социальная нормативность. Художественные нормативы в таком понимании требуют от людей своего соблюдения не только потому, что пренебрежение ими есть оскорбление художественного вкуса, но и потому, что их несоблюдение влечет за собой социальные потрясения – упадок индивидуальных и общественных нравов, нарушение общественной гармонии, искажение, или даже уничтожение системы правления, и пр. Одновременно признавалось, что несоблюдение прочих социальных норм приводит к печальным для сферы художественного творчества последствиям. Древности и Древнему Востоку, в частности, было присуще осознание единства мироздания. Древность, таким образом, не могла просто потребовать совершенства людей, не требуя одновременно совершенства государства и искусства. Точно так же, как она не могла требовать совершенства от искусства, одновременно не требуя его от государства и людей.

Следует ли видеть в таких взглядах просто причуду древних ученых, и относиться к ним с той же добродушной снисходительностью, с которой мы относимся ко многим древним теориям? На наш взгляд, причудой следует считать именно позицию современных ученых, не пытающихся придать рассуждениям о политико-правовой среде и искусстве единый контекст. Социальная нормативность искусства остается сейчас такой же реальностью, какой она была и во времена древневосточных мудрецов. Другое дело, что ее не замечают, в большинстве своем, исследователи. Не замечают, игнорируя объективно параллель-

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

ные процессы, происходящие в художественной и политической сферах, игнорируя факты, которые не объяснишь простыми совпадениями. Между тем даже беглый взгляд на историю показывает, что и в самом деле политическому упадку общества всегда сопутствовал упадок художественного творчества, и наоборот. Тиранический режим всегда соседствовал с гигантоманией в искусстве. Воровство, коррупция, безнравственность политиков всегда находят себе соответствие в измельчании искусства и размывании его нравственной составляющей. Народы, которые не представляли собой достойной публики для произведений искусства, не представляли собой и достойной для позитивных политических процессов общественности.

Беда в том, что реальные процессы, которые ускользают от внимания ученых, не игнорируются политиками-практиками, которые знают эти закономерности и используют их в своих интересах. Это в равной степени относится ко всем политикам, независимо от того, в рамках какого политического режима они действуют. Трагедия современности состоит в том, что общества, которые внешне представляются основанными на так называемых «общечеловеческих, демократических» ценностях, основываются на политике деградации и дегуманизации искусства. Политики, в отличие от ученых, давно осознали, какую опасность для их интересов представляют собой художественно развитые и высокообразованные граждане, и разными способами пытаются уменьшить их слой. Для них очевидно, что эстетически развитый и высокообразованный гражданин не проглотит интеллектуально примитивную и безвкусную идеологию с требуемой легкостью. Они знают, какую роль сыграла научная и

творческая интеллигенция в истории революционных преобразований государств. Потому-то современное государство и оказывает большую поддержку представителям поп-культуры в ущерб миру культуры академической. Ему объективно полезней поп-идолы, готовые за гонорар или возможность лишний раз мелькнуть на экране участвовать в любых формах агитации и политической рекламы, для чего в принципе непригодны совестливые и вдумчивые представители академического искусства. А памятуя о том, что коррупция в разной степени – печальная реальность современного государства, независимо от политического строя, можно сказать и о том, что коррумпированной власти не нужен художественно образованный гражданин. Власти, разрушающей памятники архитектуры, чтобы строить на их месте отели и гаражи, не нужен тот, кто понимает значение слов «памятник архитектуры». Власти, представители которой воруют, не нужен гражданин, которого шедевры искусства учат тому, чтобы жить честно. Власти косноязычной и полуграмотной не нужен гражданин, знающий, благодаря книгам, что такое его родной язык во всем его изумительном богатстве.

Эпоха, предшествующая индустриальной, была более всего озабочена вопросом о том, как можно накормить голодных и одеть нуждающихся. Современные технологии поставили современную государственную власть перед констатацией факта относительной простоты удовлетворения массовых материальных потребностей. Более того, оказалось, что «накормить и одеть» – гораздо проще, чем удовлетворить духовные и эстетические потребности. Осознав это, современное государство создает общество потребления, в котором задача удовлетворения матери-

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

альных потребностей решается за счет уменьшения или примитивизации духовных потребностей населения. Это создает иллюзию решения стародавней проблемы социального равенства. Это объяснимо, поскольку с точки зрения материальных потребностей люди более-менее одинаковы. Существенные межличностные различия формируются именно духовными потребностями. Это же положение вещей лежит в основе иллюзии решения национального вопроса, поскольку национальные различия лежат опять же не в материальной, но в духовной плоскости. Гуманизм сводится теперь к соблюдению абстрактных «прав человека», в то время как классический гуманистический идеал был изначально неотделим от идеалов познания и художественного творчества. Современное общество не просто не стыдится быть обществом потребления, но уже начинает заявлять о своих преимуществах. Когда министр образования России с гордостью говорит о том, что современная система образования способствует формированию компетентных потребителей, в то время как старая система формировала никому не нужных творческих личностей, когда снова ставится вопрос о принципиальной бесполезности гуманитарной науки, возникает ощущение тревоги за будущее.

Кажется, что в этой ситуации агрессивного наступления общества потребления на гуманизм и культуру подлинные ученые должны были бы вернуться к тем идеалам, которые были провозглашены мыслителями предыдущих эпох во многих вопросах, и в том числе в вопросе об общественной роли искусства. Но это непросто на практике. В современном обществе мыслить так же, как мыслили ученые древности, нам мешает элементарное чувство стыда, осознание наше-

го политического, нравственного и художественного несовершенства. Признать теперь, что общественная гармония требует равного совершенства в праве, морали, политике, религии и искусства – значит признать, что мы живем в кричаще несовершенном мире и идем вслед за вождями, сознательно уведаящими нас от этого совершенства еще дальше. Признать политическое несовершенство современного массового искусства – значит признать необходимость культурной революции, непременным элементом которой должна стать революция политическая, а не наоборот.

Отсюда вытекает необходимость рассуждений о государственном регулировании сферы искусства. Прошрое столетие, как и начало нынешнего, дают нам чрезвычайно мало примеров «золотой середины» в этом процессе. Либо государство берется за регулирование искусства слишком рьяно, устанавливая во всех его жанрах невыносимую цензуру, либо, напротив, игнорирует необходимость какого-либо вмешательства.

Между тем разумная степень регулирования просто необходима, если государство хотя бы в минимальной степени озабочено нравственным обликом и политической судьбой грядущих поколений. Абсолютная свобода развития искусства так же вредна для него и для общества, как и тотальная цензура. Целью разумного государственного вмешательства должно быть, прежде всего, создание широкого круга потребителей академического искусства. Должно быть понятно, что именно это искусство только и может способствовать гармоническому формированию личности, а как следствие, и гармонизации общественных отношений. Должно быть ясно, что лишь малая часть

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

граждан чувствует в обращении к академическому искусству врожденную потребность. Их большинство, если оставить его без внимания, ограничат свой кругозор только образцами поп-культуры. А расширение круга потребителей академического искусства благотно для последнего, поскольку расширит круг зрителей, посетителей музеев, покупателей книг и меценатов.

Необходимо, стало быть, художественное воспитание граждан, начиная со школьной скамьи. На первых порах юных граждан надо в определенном смысле заставлять знакомиться с образцами академического искусства. Речь идет о принуждении. Но это принуждение необходимо, как оно необходимо вообще, когда речь идет о воспитании и об образовании молодежи. Мы принуждаем детей ходить в школу и делать уроки, подобно тому как мы принуждаем их правильно питаться и соблюдать нормы гигиены. Это малое насилие, но насилие, осуществляемое во благо. Необходимо на всех теле- и радиоканалах (кроме специализированных и узкопрофильных) создать резерв эфирного времени для образцов академического искусства в ущерб засилию попсы, примитивных фильмов и шоу. Речь идет не об ограничении свободы выбора. Напротив. Современный гражданин нашей страны этой свободы почти не имеет. Ему агрессивно, круглосуточно, упрямо навязываются примитивные образцы поп-культуры. Применить к молодым гражданам некоторую степень педагогического насилия – значит познакомить их с альтернативами поп-культуры, значит – заставить их быть духовно и эстетически свободными, значит – сформировать поколение, способное сопротивляться «обществу потребления», способное вернуться к идеалам подлинного гуманизма.

В связи с вышесказанным мы не можем не прийти к вопросу о самой цели государства. Если эту цель мы, в соответствии с традициями Нового времени и современности, сводим к обеспечению свободы, или справедливости, или благосостояния, или равенства, то, разумеется, древний эстетизм в отношении государства должен быть безжалостно отброшен. Но если мы признаем, что цель государства более возвышенна, что задача состоит в том, чтобы, вместе со всем вышеперечисленным, создать государство, как нечто прекрасное, то этот эстетизм неизбежен, как одна из фундаментальных основ государственно-правовой теории. Если мы не сводим человеческое бытие только к реализации материальных запросов, к внешней свободе и стремлению к формальной справедливости, то нам придется признать, что государство должно способствовать реализации культурного и художественного потенциала и своего народа в целом, и отдельных его представителей. Любое государство смертно. Что остается от народа после смерти его политической организации? Достижения искусства и культуры. Только в этом наследии для нас живы и современны древние государства, границы которых давно были стерты временем. Если отдельный человек хочет оставить о себе достойную и благодарную память, то для этого ему следует оставить след в культуре. Подобно этому и государства должны оставить след в памятниках культуры и искусства. Все остальное преходяще – солдаты истлеют, границы сотрутся, богатство расточится. Если народ желает себе исторического бессмертия, он должен потребовать от государства признания высокой политической роли искусства и всемерной поддержки его. Если народ бессмертия не желает, он вправе жить ценностями

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

общества потребления и дальше идти за своим государством по пути сужения духовной сферы в пользу сферы материальной.

Государство, которое осознает действительную роль искусства в политическом общении, которое обеспечит должное взаимопроникновение художественной и политико-правовой сфер, могло бы быть более эффективным, чем прочие государства, настолько эффективным, что большинство современных политических лидеров себе этого даже не представляют. Перечислить все возможные способы такого взаимопроникновения невозможно, да и не нужно в рамках этого исследования. Ограничимся только парой примеров. Современное государство, претендующее на то, чтобы считаться цивилизованным, преследует в уголовном порядке распространение расистских, фашистских и прочих экстремистских взглядов. При этом совершенно не учитывается тот факт, что эти взгляды, выраженные в виде простой и запоминающейся песни или даже просто изящного четверостишия, более разрушительны, чем если бы их выразили в самой изысканной речи. Поэтому следовало бы рассматривать распространение экстремистских взглядов в художественной форме как квалифицированный состав преступления. Одно это повысило бы эффективность правовой борьбы с экстремизмом. Эстетически развитый чиновник может посвятить свой досуг хорошим спектаклям, музыке, вернисажам. И жизнь его будет полной возвышенных впечатлений. Обычный же современный чиновник, бездушный и толстокожий, не отличающий Моцарта от моцареллы, только и может проявить себя как «личность», соревнуясь с коллегами в строительстве особняков, покупке недвижимости за границей,

пирах и приобретении золотых унитазов. Эстетически развитый человек менее расточителен, поскольку живет внутренними а не внешними благами. А значит, он и менее подвержен коррупции.

Государство, воспитавшее художественно развитых граждан, оградившее искусство от примитивизации, всегда останется в выигрыше. Воспитание душ это одновременно – воспитание совести. Высокая культура личности и общества – одна из гарантий общественного порядка. Стоит только осознать, сколько преступлений и общественных потрясений происходит в нашей стране из-за невежества, безвкусицы и бескультурия, чтобы попытаться на самом высоком уровне изменить ситуацию. Невозможно поверить в искренность заявлений любой власти, если она обещает своему народу блестящие перспективы, но при этом ничего не делает для развития художественной сферы! Если действия власти свидетельствуют о том, что она желает эстетической и культурной деградации граждан или допускает ее, значит, этой власти нужны не граждане, а недалекие рабы, какими бы красивыми лозунгами ни маскировался этот факт. В этом плане древний опыт государственного регулирования искусства, художественного воспитания граждан, как и опыт переведения художественных нормативов в политические и правовые, весьма ценен.



ЛИТЕРАТУРА

1. *Адорно Теодор В.* Избранное: социология музыки. – М., 1999.
2. Антология мировой философии. Т. 1. Философия древности и средневековья. Ч. 1. – М., 1969.
3. Артахаштра, или Наука политики. – М., 1993.
4. *Банфи А.* Философия искусства. – М., 1989.
5. Библия. – Библейские общества. (Место и год издания не указаны.)
6. *Бимгарде Чайтанья Дева.* Индийская музыка – <http://www.twirpx.com/file/268928/>.
7. *Бхарата.* Натяшастра – <http://bookz.ru/authors/avtor-neizvesten/bharata.html>.
8. Гуань-цзы // Древнекитайская философия. Собрание текстов в двух томах. – М., 1973. Т. 2.
9. Дао Дэ Цзин // Древнекитайская философия. Собрание текстов в двух томах. – М., 1972. Т. 1.
10. *Диодор Сицилийский.* Историческая библиотека – <http://knigi.tr200.ru/v.php?id=308175>.
11. Законы Ману. – М., 2002.
12. *Иосиф Флавий.* Иудейские древности – <http://www.bukvaved.ru/istoria/9209-iosif-flavijj-iudejjskie-drevnosti.html>.

13. Книга правителя области Шан (Шан цзюнь шу). – М., 1993.
14. Ли цзи // Древнекитайская философия. Собрание текстов в двух томах. – М., 1973. Т. 2.
15. Лунь Юй // Древнекитайская философия. Собрание текстов в двух томах. – М., 1972. Т. 1.
16. Лурье Я.М. Очерки древнеегипетского права XVI–X веков до н.э. – Ленинград, 1960.
17. Люйши Чунцю. – М., 2001.
18. Матье М. Э. Искусство Древнего Египта – <http://www.rodon.org/mme/ide.htm>.
19. Миронов В. Б. Древние цивилизации – <http://ilikebooks.ru/20377-mironov-vb-drevnie-civilizacii.html>.
20. Мэн-цзы. – СПб., 1999.
21. Святитель *Николай Сербский*. Новые проповеди под горой // Избранное. – Минск, 2004.
22. Семенова О. Синтезия и творчество. Философско-эстетический аспект индийского музыкального искусства // Творение – творчество – репродукция: художественный и эстетический опыт. – СПб., 2003.
23. Сюнь-цзы // Древнекитайская философия. Собрание текстов в двух томах. – М., 1973. Т. 2.
24. Ткаченко Г. «Весны и осени Люй Бувэя», как памятник китайской философской прозы // Люйши Чунцю. – М., 2001.
25. Философы из Хуайнани. – М., 2004.
26. Хань Фэй-цзы // Древнекитайская философия. Собрание текстов в двух томах. – М., 1973. Т. 2.
27. Хеттские законы – <http://www.hist.msu.ru/ER/Etext/hett.htm>.

ЛИТЕРАТУРА

28. Хрестоматия по истории государства и права зарубежных стран (Древность и Средние века). – М., 1999.
29. Цзо Чжуань // Древнекитайская философия. Собрание текстов в двух томах. – М., 1973. Т. 2.
30. Чжуан-цзы // Чжуан-цзы. Ле-цзы. – М., 1995.
31. Шуази О. История архитектуры. – М., 1935. Т. I.
32. Athenee. Le banquet des savants – <http://remacle.org/bloodwolf/erudits/athenee/index.htm>.
33. *Diodore de Sicile*. Histoire Universelle. – Paris, 1737.
34. *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)).
35. *Sed-Rajna Gabrielle*. L'Art juif. – Paris, 1975.
36. Six livres de la repvblique de I. Bodin Angeuin. – Lyon, 1579.
37. *Weniarski Leon*. Essai sur la mecanique sociale. L'equilibre estetique // Revue philosophique de la France et de l'etranger. XLVII. – Paris, 1899.

Содержание

Введение	3
1. Древний Египет	21
2. Иудея	51
3. Древняя Индия	65
4. Древний Китай.....	85
5. Прочие страны Древнего Востока	131
Заключение	137
Литература	149

Кравцов Н??????? А?????????

ЗВУКИ ЦАРСТВ
Государственная власть,
право и искусство
в странах Древнего Востока

Ответственный редактор _____

Корректор _____

Верстка *А. Гончаренко*

Художник _____

Подписано в печать __.__.____ г.

Формат 84х108^{1/32}. Бумага офсетная.

Тираж _____ экз. Заказ № _____

Издательство «ВУЗОВСКАЯ КНИГА»

Отпечатано _____
