

Содержание

<i>Юрий Богомолов.</i> Контурь проблемы	5
<i>Георгий Кнабе.</i> «Верх», «низ» и причуда в культуре. Древняя Греция и Древний Рим.....	17
<i>Екатерина Сальникова.</i> Эпоха диагоналей. Романтические высоты английского театра.....	41
<i>Елена Петрушанская.</i> Перепады высот оперы XIX века.....	68
<i>Татьяна Глазкова.</i> «Преданья русского семейства» в художественной культуре XIX века.....	96
<i>Анна Новикова.</i> «Высокое» и «низкое» в городской культуре России на рубеже веков.....	125
<i>Анри Вартанов.</i> «Стоят внимания...» Русский лубок в культуре и в истории средств массовой коммуникации	149
<i>Елена Петрушанская.</i> От базарных звуковых игрушек — до зарождения эстетики звукозаписи	167
<i>Валерий Стигнеев.</i> «Высокое» и «низкое» в дореволюционной и советской фотографии	199
<i>Людмила Сараскина.</i> «Вторая проза» как искушение и соблазн русской классики	219

Юрий Богомолов

Контурь проблемы

Соотношение высоких и низких жанров в художественном творчестве, также как и их взаимоотношения, как и их взаимодействие, взаимопроникновение — проблема вечнозеленая. Она на все времена. Но начиная со второй половины XX века она стоит как никогда прежде (и, возможно, как никогда в будущем) особенно остро.

Осознана она была еще в античные времена. Аристотелевская «Поэтика» свидетельствует об этом ясно и отчетливо. Она различила эпос и драматическое искусство по уровню художественного совершенства.

«Может быть, — пишет автор, — у кого-нибудь явится вопрос, эпическая ли поэзия выше, или трагическая. Ведь если менее тяжеловесное (поэтическое произведение) заслуживает предпочтения (а таковое всегда рассчитывает на лучшую публику), то вполне ясно, что поэзия, подражающая всему без исключения, тяжеловесна. (А исполнители), как будто публика не поймет их, если они от себя чего-нибудь не прибавят, пускают в ход всевозможные движения, кувыркаясь, как плохие флейтисты, когда им приходится представлять “Диск”, и увлекая корифея, когда наигрывают “Скиллу”.

Как последние относятся к новым актерам, так целое драматическое искусство относится к эпосу: последний, говорят защитники эпоса, предназначается для благородной публики, не нуждающейся в жестикуляции, а трагическое искусство — для черни. Итак, если тяжеловесная поэзия хуже, то ясно, что таковою была бы трагедия».

В ту пору, стало быть, граница между высоким и низким пролегла между эпосом и трагедией, в силу чего считалось, что трагедии Эсхила, Софокла и Еврипида занимают более низкую ступеньку по отношению к поэмам Гомера. И первопричина тому — публика. То есть, ее качество: она может быть «благородной» и «черною».

В этом противопоставлении речь, как легко догадаться, идет не о социальном неравенстве, даже не об уровне эстетической подготовленности реципиента, а скорее всего, об уровне духовного развития индивида и о степени его духовно-душевной индивидуализации.

Далее само драматическое искусство расслаивается на более высокие (трагедия) и более низкие (комедия) жанровые образования.

Комедия как низкий жанр, по Аристотелю, уже отличается от трагедии (более высокого жанра) не только адресатом, но еще и предметом.

«Комедия, как мы сказали, это воспроизведение худших людей, но не по всей их порочности, а в смешном виде. Смешное — частица безобразного. Смешное — это какая-нибудь ошибка или уродство, не причиняющее страданий и вреда, как, например, комическая маска. Это нечто безобразное и уродливое, но без страдания».

Следовательно, изображение «худших людей» для невзыскательной публики («черни») — вот, что такое низкий жанр с точки зрения автора «Поэтики».

Комедия — настолько несерьезный жанр, то есть настолько — не искусство, что не удостоилась отдельного рассмотрения в «Поэтике».

В таком пренебрежении ее автор был не одинок. Он же свидетельствует: «Изменения трагедии и те, кто их производил, хорошо известны, а относительно комедии это неясно, потому что на нее первоначально не обращали внимания. Ведь и хор для комедий архонт начал давать очень поздно, а в начале хоревтами были любители. О поэтах-комиках встречаются упоминания в то время, когда комедия уже имела определенные формы, а кто ввел маски, пролог, полное число актеров и т. п., об этом не знают».

Задним умом можно определить еще один фундаментальный фактор художественного неравенства жанров в античной культуре. Высокие — более эвристичны, низкие — неизбежно вторичны.

Культура Возрождения резко встряхнула жанровую иерархию. Изображение «худших людей» проникает в высокую трагедию. Более того, изображение бытовой реальности, частной жизни, случайных обстоятельств, всего того, что считалось несущественным в ту пору, постепенно становится вполне достойным предметом рефлексии для большого поэта. Шекспировский театр — самое наглядное следствие эстетического переворота. Также как и Сервантес, и, может быть, в еще большей степени — Франсуа Рабле.

Сервантес тем исключителен, что подарил миру совершенно новое жанровое образование — трагифарс. «Дон Кихот» — трагифарсовый роман, что было не сразу понято и оценено.

Не сразу была осознана мировоззренческая универсальность смеховой культуры карнавала, коей пронизано сочинение Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль». (Об этом подробно сказано Михаилом Бахтиным в монографии «Творчество Франсуа Рабле».) Современники писателя, зачитываясь и восхищаясь им, оставляли его за порогом «большой литературы». Впоследствии, когда классицистская иерархия жанров

окончательно утвердилась, место «Гаргантюа» в ней оказалось достаточно ничтожным. Во всяком случае, непрестижном. Неудивительно, что уже в XVI веке, как полагает Михаил Бахтин, «начинает складываться представление о Рабле, как о только занимательном, только веселом писателе».

Насколько это было справедливо и отражало реальное положение в тогдашней художественной практике, другой вопрос. Существенно то, что, как сказано у Бахтина, под действием значительных «социальных, политических и общеидеологических изменений и сдвигов отдифференцировался и сузился круг читателей и оценщиков большой официальной литературы». «Иерархия жанров», — как следствие этого процесса — «стала действительной регулирующей и определяющей силой».

Укреплению жанровой вертикали поспособствовала классицистская теория. Вместе с тем неколебимость жанровой иерархии всегда подвергалась сомнению и «наверху» и «внизу». Любопытно в этом отношении признание Монтеня: «Я лично для себя люблю только книги занимательные и легкие, которые меня забавляют, или такие, какие меня утешают и советуют, как мне устроить мою жизнь и мою смерть».

На том стоял и Пушкин: «Как мысли черные к тебе придут, /откупири шампанского бутылку/ иль перечти “Женитьбу Фигаро”».

Им обоим вторит Честертон: «Один из самых ярких признаков отдаления от народа — то, что мы почти совсем перестали петь хором.

...Надо запечатлеть смятение одинокого отчаявшегося духа... но мне хотелось бы, чтобы хоть изредка вступал хор. Упивайтесь жестокостью и сомнением, только бы вовремя звенел припев».

Значит, смеем мы предположить: жанровая иерархия, жанровая сегрегация, требование чистоты жанра связаны не только с разделением публики на благородную и плебейскую, но и с душевно-духовным состоянием отдельного человека.

Противостояние «верхов» и «низов» в жанровой организации художественной действительности — такая же природная данность, как и их неудержимая склонность к смешению.

С этой стороны любопытно напомнить о творческой конкуренции ученой комедии и комедии дель арте. И очевидное господство последней на определенном историческом отрезке. Затем надо вспомнить теоретическую полемику двух великих итальянцев Гоцци и Гольдони, увенчавшуюся их творческим поединком непосредственно на сцене.

То был один из немногих случаев в истории культуры прямого столкновения искусства элитарного и «масскульта» (по современной терминологии) как в теории, так и на практике.

Гоцци олицетворял высоту художественного аристократизма. Он не брал гонораров за свои стихи, как, впрочем, и за пьесы, которые писал для труппы Сакки. Он всего лишь покровительствовал театру, но не был его штатным драматургом. Поэмы, сонеты писал для «собственного удовольствия и для прославления итальянского языка и литературы». А своего современника Гольдони он нередко называл «вандалом», не лишенным, впрочем, дарования. Отсюда другое клеймо, которым Гоцци награждал оппонента — «некультурный талант».

Дальше следовал список претензий к «вандалу» и «некультурному таланту»: нездоровый интерес к «низким, нелепым и грязным истинам», «вульгарный вкус», внимание к «вонючим подонкам общества», потакание низменным вкусам развращенной толпы, поспешность в работе, бездумная погоня за дешевым успехом и высокими гонорарами, некритичное увлечение иностранными образцами и т. д.

За сим вердикт: «Синьор Гольдони среди своих многочисленных пьес не написал ни одной, которая могла бы считаться совершенной, но в то же время ни одна из них не лишена некоторых достоинств».

Понятно, что раздражение высокого поэта Гоцци по отношению к «низкопробному ремесленнику» Гольдони не могло не иметь под собой более серьезной почвы. Оно коренилось в неприятии тогдашних нравов венецианского общества. В его «Воспоминаниях» мы находим резкие выпады по поводу морального разложения окружавшей его среды — заразы эгоизма, страсти к денежной наживе, распада института семьи, разврата в интимных отношениях, упадка великих традиций, культа наслаждения и сладострастия, французской экспансии вредных идей скептицизма и материализма.

Нетрудно заметить, что все эти рекламации сильно напоминают сегодняшние стенания и вскрики тех, кто паникует по поводу распада и разложения высокой культуры.

Оставим в стороне критику общественных умонастроений, как тех, что доносятся до нас из далекого прошлого, так и тех, что набили оскомину в близком нам настоящем. Обличения Гоцци современной ему действительности — это ведь всего лишь публицистика, которая всегда скользит по вершкам, замечает только гребешки, схватывает подробности, лежащие на поверхности, и практически никогда не дает себе труда заглянуть под покров видимого и наглядного.

Гораздо интереснее и показательнее собственно творческая полемика драматических авторов.

Гольдони на все риторические выпады своего желчного критика отвечал без раздражения, с чувством профессионального достоинства,

с сознанием своей востребованности у публики. Успех как таковой — вот что было его самым весомым аргументом в этом споре. На что Гоцци зло замечал, что и «дрессированный медведь» у невзыскательного зрителя может вызывать не меньшее любопытство.

Был, однако, в полемических уколах Гольдони один, который Гоцци не смог оставить без ответа. Гольдони мимоходом высказал сомнение в том, что его критик при всей его образованности, теоретической оснащенности вряд ли смог бы повторить его сценический триумф, если бы даже пожелал. Иными словами, он прибегнул к обычному в спорах между беллетристом и художественным критиком доводу: «Вот тебе мое стило».

Гоцци поднял перчатку, взял стило и на спор написал свою первую театральную сказку. Она называлась «Любовь к трем апельсинам», и успех имела исключительный. Как и десяток еще его других фьяб. Гольдони со своей трупшой вынужден был покинуть Венецию.

В истории культуры то была одна из немногих рыночных побед высокого жанра над низким.

Победу утонченный поэт Гоцци одержал на той эстетической площадке, на которой королем был простолюдин Гольдони. Гоцци облагородил, уточнил народную комедию масок. Но в конечном счете ее и похоронил.

В чем была, как сегодня выражаются, фишка Гоцци? Он отделил высокую лирику от фольклорной импровизации, провел черту между возвышающим и снижающим началами в рамках одного драматического создания. Порознь эти стихии жить долго не могли, и в конце концов обе театральные традиции должны были трансформироваться. Маски Гольдони редуцировались в характерность, в комедию характеров. Масочная фьяба Гоцци нашла продолжение в комедии положений и питает сценическими идеями новации Условного театра.

Для нашей постановки проблемы важно то, что и в сфере комического театра четко обозначился уже знакомый водораздел между высоким и низким. Между изысканной комедией масок и комедией масок абсолютно демократичной. А впоследствии — между сугубо развлекательной комедией и комедией рефлексивной и в какой-то степени эвристичной.

Оппозиция «Гоцци — Гольдони» — частный случай, но показательный в том отношении, что и на верхних, и на нижних ступеньках жанровой вертикали постоянно идут процессы размежевания и смешивания

высоких и низких жанров. Они то и дело поляризуются, чтобы тут же оказаться смешанными и снова разведенными по противоположным углам ринга. Это как кусок магнита, который сколько ни режь, обязательно будет иметь два полюса — положительный и отрицательный. Это природный и абсолютно универсальный закон художественной практики.

Его действие легко было бы проследить в прозе XIX века, где мы можем наблюдать довольно отчетливое разделение художественной словесности на книги, которые, по Монтеню, «забавляют» (это занимательное чтение, сочетающее мелодраматизм с криминальной драмой), и философско-рефлексивные книги, которые, опять же по Монтеню, «советуют», как ему и нам устроить его и нашу жизнь и смерть.

Наконец, романистика Достоевского, где философские откровения не просто взяты в переплет низкой действительностью, но испытаны ею на прочность, на жизнеспособность. Как, впрочем, и наоборот.

Этот же закон обнаруживает себя и в сфере популярной музыки, и в области исполнительского искусства.

В новейших видах художественной деятельности он давал о себе знать буквально на всех этапах своего творческого и технологического развития.

Кино сразу проявляет себя как снижающее начало культуры, и в частности литературы. Едва народившись, русское кино перенесло на экран чуть ли не всю русскую классику XIX века. Не нужно особо убеждать кого-либо, что оно при этом привело и Пушкина, и Толстого, и Тургенева, и Достоевского, и всех остальных классиков к общему мелодраматическому знаменателю, что оно травестирировало их художнический статус.

Синематограф как вид художественной деятельности, стартовавший с самой нижней отметки жанровой шкалы, еще будучи немым, достиг больших эстетических высот. В том числе и трагедийных — «Рождение нации», «Броненосец “Потемкин”», «Соль Сванетии»... Образовались такие самобытные в художественном отношении явления, как советская эксцентрическая школа, французский авангардизм, немецкий экспрессионизм. Все это являло собой изощренное, изысканное искусство.

На жанровом дне снова оказалась вульгарная комедия с ее грубым комикованием, с потаканием низменным вкусам массовой публики. Но и она довольно скоро из своего планктона выделила образцы высокой комической ленты — Чаплина, Китона, Ллойда, Линдера.

То было еще одно исключение из правила, когда элитарное и бульварное соединились хотя бы ненадолго. То есть, когда благородная публика и чернь сопали, пересеклись в своих культурных пристрастиях.

И когда художественное вдохновение постигло всех и сразу. И когда художественный язык явился предметом рефлексии, эстетического переживания не только для автора, и не для одного эмансипированного реципиента, но и для толпы.

Звуковое кино начало опять же с нулевой жанровой отметки — с музыкальных бродвейских комедий, и потребовалось время, чтобы его жанровая вертикаль снова восстановилась в полный рост.

В кино, пожалуй, как нигде, высокие и низкие жанры находятся в динамичном взаимодействии и в категорическом взаимоотрицании. Как нигде здесь граница между высоким и низким подвижна. И как нигде она устойчива. Одна оппозиция так называемого артхаузного кинематографа и кинематографического мейнстрима чего стоит в этом отношении!

«Оппозиция» эта то и дело модифицируется. И вот уже продюсеры делят кинопродукцию на фильмы для фестивалей, то есть для так называемой продвинутой публики, и на кинопроизведения «за ради кассы», «за ради бокс-офисов». То есть для «черни».

Современный театр движется по этим же рельсам. Стационарный репертуарный театр отдает дань высокой классике — антреприза удовлетворяет запрос широкой публики на развлечение, которое тоже может быть «высоким» и «низким».

То же самое происходит и в литературе, и в музыке, и в живописи, и в исполнительском искусстве. Жанровое устройство культуры симметрично сверху донизу. И вместе с тем насквозь асимметрично. Как устройство человеческого мозга. Шире — человеческой природы. Еще шире — природы самой Природы.

Другое дело, как устроено общественное мнение, определяющее по своему усмотрению, что матери-цивилизации более ценно. И где с ее точки зрения, верх, а где — низ?

Общественное мнение на сей счет тоже достаточно консервативно. Сама жанровая вертикаль на протяжении многовекового развития культуры испытывает довольно серьезные колебания, временами сильно кренится, грозит обрушиться или перевернуться. Тогда как представление о ее ценностной шкале в глазах государства и общества по сию пору остается неизбылемым.

И при монархических, и при тоталитарных и авторитарных режимах, и в условиях рыночной демократии высокие жанры более престижны, нежели низкие.

Официоз, сколь бы ни были невежественны его функционеры по происхождению ли, или по образованию, всегда предпочитает видеть классику основополагающей и направляющей силой творчества.

Иерархия, ранжир, бюрократическая лестница — это святое как для монархической, так и для авторитарной казенщины. С этой стороны культурная политика советского государства показательна как никакая другая. Здесь назначались самыми главными поэтами, прозаиками Маяковский, Горький. Художественная номенклатура в Советском Союзе была такой же непреложной подробностью, как и любая иная отраслевая бюрократия.

Сама классика несла на себе печать неприкасаемой и ответственной чиновности. Ей вменялось в обязанность присматривать за творческими исканиями современных мастеров культуры. Ей отдавались на «перевоспитание» талантливые, но слишком своевольные мастера. Другое дело, что талантливые авторы из разных эпох (Пушкин и Гоголь, Чехов и Эфрос, Горький и Панфилов, Тургенев и Кончаловский, Островский и Захаров, снова Пушкин и Любимов) быстро находили общий язык, и результатом их сотрудничества становились художественные истины, в свете которых советская политическая действительность, претендовавшая на всемирную и всеобщую универсальность, представляла историческим тупиком.

Идеологическая власть в таких случаях должна была либо делать вид, что «Гамлет» Козинцева — это не про подведомственную ей действительность, либо возмущаться искажениями высокопоставленных классиков Чехова, Пушкина и закрывать эфросовские «Три сестры», любимовского «Бориса Годунова».

Что же касается низких жанров, то к ним советская идеология была более снисходительна, хотя тоже весьма внимательна. То, что для нас сегодня чистое, ничем не замутненное веселье — комедии Рязанова, Гайдая, Данелия, Зорина — тогда таили в себе антисоветские фиги и подлежали серьезной подчистке.

Надо признать, что с годами работа советских цензоров все более усложнялась, поскольку изошрялось искусство советских комедиографов. Можно представить, с какими трудностями сталкивались ответственные функционеры, когда им приходилось иметь дело с комедиями Шварца, Горина, Зорина. О чем бы их герои ни говорили, в какие бы они одежды ни облачались, в каких бы временах ни пребывали, все равно в зеркалах этих комедий узнавался абсурд советской действительности и проступали все ее отклонения от нормы.

«Тот самый Мюнхгаузен» или «Дом, который построил Свифт», или «Слезы капали» — вроде бы и не сатира, и не «развлекуха», а нечто та-

кое, что «кусается», цепляет, задевает. То есть затрагивает нечто основополагающее, краеугольное в советском мироздании. Это та самая «высокая, эвристичная комедия», о которой говорилось выше, и с которой трудно спорить с помощью ножниц и текстовых купюр.

В советскую пору жанровое разнообразие планировалось сверху. Киностудии и театральные коллективы имели что-то вроде жанрово-тематической разрядки. Столько-то историко-революционного продукта в жанре высокой трагедии, столько-то военно-патриотических изделий. Особая статья — пролетарско-колхозная тематика. Чуток внимания — рефлексирующей интеллигенции. Ну и отдельная песня — приключенческо-комедийная продукция.

Разумеется, и здесь не было непроницаемых перегородок между жанрами. Но административно-жанровая вертикаль была и блюлась не только с помощью начальственных приказаний и указаний, но и посредством экономических поощрений. Кассовый успех не предопределял материальное положение автора. Его предопределяла идеологически выдержанная высокая казенщина. Рыночные отношения, принципы выгоды и наживы, стало быть, и тут имели место, но господствовали они в особо извращенной форме.

Когда исчезла административная составляющая жанровой системы, то ее вертикаль в условиях стихийного рынка перевернулась. Должно было пройти время, должен был структурироваться рынок, должны были быть регламентированы его правила, должна была быть восстановлена инфраструктура проката, а с ней установлена цивилизованная прямая и обратная связь между публикой и кинопроизводителем, чтобы само кинопроизводство обрело более или менее отчетливые жанровые очертания.

Впрочем, о равноправии жанров во всех случаях говорить не приходится. В том числе и в условиях рыночной демократии.

В условиях рыночной демократии, когда государство, по идее, отказывается от административного патронажа над культурой, шкала престижности остается той же. И здесь на самых высоких уступах культурной пирамиды располагаются эпические произведения, которые «советуют устроить... жизнь и смерть» индивида, которые запечатлевают «отчаяние одинокого духа». Далее, по нисходящей, — трагедии, драмы, мелодрамы, приключения, комедии, фарсы и еще то, что остается на пороге и за порогом художественной культуры, но считается художественной культурой, — шоу-бизнес.

Только теперь за престиж высоких жанров отвечает не государство, а гражданское общество. Вернее, экспертное сообщество, в которое входят на неформальной основе художественная критика, творческие союзы, квалифицированные жюри национальных и международных премий.

Кассовые показатели при этом могут что-то значить, но не могут играть решающей роли. И не играют.

Повторю: не играют в глазах авторитетного общественного мнения, но не в глазах всего народонаселения. Это обстоятельство и создает сегодня определенные трудности в отношениях между духовно-содержательным верхом культуры и ее телесно-материальным низом.

Повторю: трудности такого рода были во все времена, но в наше время достигли высшей точки напряжения. Это потому, что низкие жанры «обнаглели», как полагают адепты высоких жанров, и желают быть столбовыми дворянками. Или того пуще — владычицами морскими. И чтобы золотые рыбки служили у них на посылках. Или того более: чтобы самим стать «золотыми рыбками».

«Столбовой дворянкой» себя чтит Киркоров. Он называет себя Артистом. И не иначе как с большой буквы. «Владычицей морской» мнит себя Алла Пугачева. И т. д.

Тень культуры словно бы перестала знать свое место. Так, по крайней мере, кажется мастерам высокой культуры.

Мы видим, что в наше время опасность переформулирована. Она видится в тотальном и неостановимом наступлении Масскульты, под натиском которого сжимается прочее художественное пространство. Оно постоянно сужается. В телеэфире (самой общедоступной площадке) — до узконаправленного луча телеканала «Культура». Кто-то называет этот канал культурным гетто, а его аудиторию — маргинальной.

Такой подвижке в понятиях и в приоритетах принято ужасаться; в ней люди, преданные высокой культуре, видят некий заговор против культуры.

Между тем это объективный процесс. Таков ход цивилизации, которая — хотим мы того или нет — развивается под знаком массовизации всех сфер человеческой жизнедеятельности. В том числе и духовной.

Но, полагаю, не правы те, кто думает, что идет однозначный процесс подавления высокой культурой масскультом, ее вытеснение. Происходит другое. Уже произошло.

Произошла рокировка. Теперь не как раньше: не низкие жанры живут на полях и в сносах великих созданий. Теперь высокая духовность

(по-теперешнему — «артхауз») теснится на полях и притаилась в сносах масскульты.

В XIX веке у Островского трагик Демьян Несчастливцев, само олицетворение в искусстве высокого, мог сыграть в жизни, в поместье своей дальней родственницы Гурмыжской, большого и важного барина, а его коллега, комик-простака Аркашка Счастливцев, представляющий на сцене низкий формат, был удостоен роли слуги — и на большее не тянул. Хотя и обижался на такое статусное неравенство, да поделаться ничего не мог.

В XX веке к этой неразлучной паре вернулся драматург Григорий Горин, написавший пьесу «Счастливцев — Несчастливцев». В ней трагик Несчастливцев уже маститый режиссер, в силу чего еще более высокого мнения о себе, чем персонаж Островского. Это на сцене, но по жизни и в жизни абсолютно зависим от презираемого низкопробного комика-простака Аркашки Счастливцева — его менеджера и антрепренера. Осталось дожидаться, когда он сам дослужится до режиссера. Да, это в сущности уже произошло. Сегодня не такая уж редкость, когда режиссером становится продюсер или антрепренер. Как, впрочем, и наоборот. Но не в этих рокировках суть.

Раньше трагик был поводырем. Теперь им стал комик. Теперь низкий жанр — хозяин ситуации. Все претензии по этому поводу должны быть адресованы не к функционерам от культуры, не к Государству, а к самой Цивилизации.

Ее ход обязан нескольким объективным факторам.

Первый из них: массовизация общественной жизни начиная с республиканского Рима и утыкаясь в демократическую Америку.

Другой: глобализация всех форм и видов жизнедеятельности, начиная от торговли, кончая спортом.

Третий: бурное развитие информационных технологий, начиная от Гуттенберга и кончая Интернетом.

Под их непосредственным воздействием и складывались взаимоотношения высоких и низких жанров. И продолжают складываться.

Констатировать, однако, логику и динамику развития художественной цивилизации — не проблема. Пессимистическая или оптимистическая точки зрения на ее ход — дело случая, следствие субъективной позиции, результат широты взгляда и т. д. Задача же авторов данного труда попытаться проникнуть в подоплеку обозначенных процессов,

выяснить их закономерности, наконец, выявить *механизмы взаимодействия* высоких и низких жанров в искусстве как на макро-, так и на микроуровне.

...А вердикты и обличения оставим публицистам от Культуры. Это их хлеб.

В утешение же несчастливцевым сразу можно сказать, что при всех поворотах исторического процесса они останутся. Без элитарной культуры обречена культура массовая — и наоборот.

Высокие жанры не могут не отбрасывать тень, хотя бы потому, что солнце не в состоянии все время находиться в зените. Другое дело, что на данном историческом отрезке мы живем в мире длинных теней. И одному богу известно: нынче у нас восход — или закат?

Георгий Кнабе

«Верх», «низ» и причуда в культуре. Древняя Греция и Древний Рим

Культура есть характеристика человеческого общества, его людей и его истории; природа как таковая, природа без человека, лежит вне культуры и ее не знает. Как характеристика человеческого общества, культура обусловлена фундаментальным свойством этого общества — диалектическим противоречием отдельного, индивидуального, личного — словом, человека, и родового, коллективного, совокупного, — словом, общественного целого. Каждый из нас — неповторимая индивидуальность, каждый живет в мире своих вкусов, симпатий и антипатий, обеспечивает условия своего существования, создает в меру сил свое материальное окружение, свою микросреду. В то же время всё, что мы делаем, знаем, говорим, думаем, мы делаем и знаем, говорим и думаем как члены общества на основе того, что дало нам оно. На языке общества, которому мы принадлежим, формулируем мы наши мысли и обмениваемся ими; в ходе взаимодействия с обществом растем и взрослеем, от него черпаем мы наши представления о мире, в нем реализуем себя в труде. Лишь вместе, во взаимопосредовании и обусловленности, составляют оба эти начала общественную реальность, лишь вместе, в непрерывном взаимодействии, составляют они жизнь человечества. В единой полифонии истории, однако, каждое из них ведет свой голос, каждое обладает своей ценностью и ни одно не может полностью заменить другое. Охватывая обе эти сферы, культура знает как бы два движения — движение «вверх», к отвлечению от повседневных забот каждого, к обобщению жизненной практики людей в идеях и образах, в науке, искусстве и просвещении, в теоретическом познании. И точно так же знает культура движение «вниз» — к самой этой практике, к регуляторам повседневного существования и деятельности — привычкам, вкусам, стереотипам поведения, отношениям в пределах малых групп, быту и т. д.

Названные здесь параметры культурно-исторического бытия имманентны человечеству, по крайней мере европейскому, и проявляются в самых разных формах. Попробуем, однако, их систематизировать, выделить среди них некоторые ведущие грани.

— Обобщение и идеализация, господство единства высокой культуры над многообразием практики и повседневности.

— Отчуждение высокого образа такой культуры и такой государственности от реальных человеческих потребностей и интересов и вытекающая отсюда постоянная коррекция идеализованного модуса бытия конкретными условиями.

— Потребность в преодолении отчуждения культуры в рамках самой культуры через ее традиции и институты.

— Преодоление отчуждения на индивидуальном уровне в виде личных вкусов и интересов, что сообщает такому преодолению характер обостренной индивидуальности, а в пределе — личной прихоти, игры и причуды.

Коренная проблема общественного бытия и его познания, как видим, сосредоточена здесь — в конкретной диалектике единого и многого, как говорят философы; нормы и практики, как говорят социологи; «верха» и «низа» — скажем мы. Материалом для конкретно-исторического рассмотрения обнаруженной универсальной схемы нам послужит культура и история античности: исходно — Греции, но в основном и прежде всего — Рима.

I

Со времен Винкельмана и Гегеля и во многом их трудами и усилиями европейская культурно-философская традиция видит в Древней Греции воплощение *классики*, понимая под этим разрешение противоречивого единства интересов общества как целого и его членов, т. е. «верха» над «низом». Исчерпывающее определение ее дано Гегелем в «Эстетике». «В греческой нравственной жизни индивид был самостоятелен и внутренне свободен, но не отрывался от всеобщих интересов действительного государства и позитивной имманентности духовной свободы во временном существовании. Всеобщее содержание нравственности и абстрактная свобода личности во внутреннем и внешнем пребывают, согласно принципу греческой жизни, в нерушимой гармонии, и в то время когда в действительной жизни этот принцип проявлялся в еще не тронутой чистоте, самостоятельность политической стороны не отличалась от субъективной моральности. Субстанция государственной жизни была столь же погружена в индивидов, как и последние искали свою собственную свободу только во всеобщих задачах целого»¹.

Чем дальше и интенсивнее развивалась положительная профессиональная наука о древнем мире, тем четче становилось неполное

совпадение между классическим образом античной Греции и все меньше ему соответствовавшим реально историческим состоянием общества — социальным, административно-политическим и культурно-идеологическим. К последним десятилетиям XX века перед наукой обрисовалась иная реальность. Она несла в себе значительные «гегелевские» черты, но в немалой степени заставила нас прочесть в ней импульсы, засвидетельствованные в источниках и шедшие от отношений гражданского коллектива как целого, его отдельных частей и его членов — как индивидуумов.

В греческих полисах аристократия, в каждом из них господствовавшая, ощущала свое генетическое, традиционное и материально заинтересованное родство с аристократией, господствовавшей в других соседних полисах. Требования полиса как правовой и граждански организованной системы выступали для аристократа как нечто внешне обязательное, но без подлинной и глубинной основы в личном сознании, целиком ориентированным на неписанную межполисную хартию *aristoi*². Для основной массы граждан следование законам полиса, напротив того, было гарантией *их* гражданской солидарности, *их* убеждением и опорой, в определенной мере и *их* защитой от произвола аристократии — той самой аристократии, которая юридически входила в полис, его представляла и практически руководила им. Каждая часть полисно-греческого общества, лишённого подлинного единства, жила солидарностью с себе подобными. Конфликт между ними составлял реальность греческой жизни в той же мере, в какой составляли ее обобщенный гармонизирующий образ этой жизни в сознании времени и потомства³.

Диалектика идеализованного целого и конкретно человеческого в их взаимной опосредованности составила объективный материал и субъективное переживание греческой трагедии. Этот ее смысл был особенно точно охарактеризован из, казалось бы, предельно удаленной точки культурно-исторического пространства — в одной из бесед И.С. Тургенева. — Антигона Софокла «права, потому что весь народ, точно так же, как и она, считает святым делом, которое она совершила (погребла убитого брата). А в то же время тот же народ и Креонта, которому вручил он власть, считает правым, если тот требует исполнения своих законов. Значит и Креонт прав, когда казнит Антигону, нарушившую закон. Эта коллизия двух идей, двух прав равнозаконных побуждений и есть то, что мы называем трагическим. Из этой коллизии вытекает высшая нравственная правда, и это-то правда всюю своею тяжестью обрушивается на то лицо, которое торжествует»⁴.

Дальнейшее слишком известно. В греческом и новоевропейском культурно-философском самосознании долгое время разобщенное квази-единство представляло и осознавалось как единство по преимуществу, классика как таковая. Этот образ Греции сложился в V в. до н. э. и был воплощен в Афинах Перикла, в скульптурах Фидия и Поликлета, в трагедиях Софокла. Он усложнился, внутренне дифференцировался и вышел за свои прежние пределы в IV в. В философском образе греческого полиса, его гражданина, его прав и обязанностей и красноречия, их отстаивавшего и развивавшего, он сохранял черты высокой классики, внося теперь в них при этом индивидуальные акценты и теоретическую жесткость, и изощренность мысли, и ранее небывалый эротизм. Перечитайте «Государство» Платона или его VII письмо, речи Демосфена или проследите снова и снова судьбу и жизнь Александра Македонского, чтобы увидеть, как импульсы, идущие из жизни, полисной и личной или групповой, наслаиваются на продолжающие жить в возвышенной традиции классические черты. Пройдет еще полтора–два века и среди римских вельмож распространится обыкновение уезжать на два–три года в Грецию, чтобы окунуться в атмосферу полисной жизни, глубоко отличной от римской и все еще классической. «Греция — родина красноречия, — говорил Цицерон. — Платон — наше божество».

Греко-римский мир полисов оставался миром полисов. «Верх» парил над «низом», создавая фон жизни. Но именно фон. Реальность с ее конфликтами, борьбой и многообразием повседневно врывалась в гармоничное бытие высокого Эллинства, заставляла хотя бы время от времени его уважительно вспоминать, и в то же время ощущать его надживненность и в этом смысле уязвимость. Припомним всем, наверное, памятный Пергамский алтарь.

Созданный на излете греческой пластики, в 130-е годы до н. э., он представляет собой грандиозное скульптурно-рельефное панно, где изображена борьба светлых и всемогущих олимпийских богов с до-олимпийскими титанами, — уже людьми, но еще несущими в себе дорациональное хтоническое начало, жалко, злобно и бессильно противостоящими олимпийцам. Зритель не сомневается, на чьей стороне останется не только победа, но и справедливость. В глубине души, однако, не сомневается он и в том, что справедливость эта жестока и непреложна, а за пределами ее остается нечто, богам неведомое, но ведомое уже людям времени — человечность и ее привлекательность. Если бы это было не так, эллинистическая скульптура не отличалась бы так сильно от скульптуры классической, а расцветшая в этот период стоическая философия не ставила бы такой ясный акцент на индивидуальности человека, выводящей его за рамки полисного канона⁵.

Напомним о гранях, на которых реализовалось и реализуется существование и сосуществование «верха» и «низа» в человеческом бытии и которые мы договорились обозреть на материале античности. Одна из последних среди этих граней связана с протестами против импульсов организации и порядка, подчиняющих себе человека и воплощенных в самой же культуре. Таким протестам были посвящены особые торжества, которые в Греции назывались Кронии, в Риме Сатурналии. Чтобы завершить обзор собственно греческого материала остановимся на одном трудноуловимом типе поведения, особенно ярко воплощенном в греческом полководце Алкивиаде и очерчивающем проблему, которой, в сущности, посвящены настоящие заметки.

Алкивиад обладал той совокупностью достоинств, которые ценились больше всего в Греции (впрочем, не меньше чем в Риме) — знатностью, богатством и популярностью в народе, основанной на боевых и гражданских заслугах. С ними сочетались внешняя красота и обходительность по отношению к каждому отдельному человеку, с которым ему приходилось иметь дело. Последнее свойство подчеркивается в источниках тем настойчивее, что оно резко и последовательно контрастировало в поведении Алкивиада с демонстративным презрением к народному мнению как целому. Такое презрение явствовало, в частности, из всячески афишируемой Алкивиадом склонности к нарушению греческих общенародных норм повседневного и общественного поведения. В Алкивиаде «с делами и речами государственного мужа, с искусством оратора и мудростью сочетались непомерная роскошь повседневной жизни, разнузданность в попойках и любовных удовольствиях, пурпурные, женского покроя одеяния, волочившиеся в пыли городской площади, чудовищная расточительность, особые вырезы в палубе на триерах, чтобы спать помягче — в постели, уложенной на ремни, а не брошенной на голые доски, позолоченный щит, украшенный не обычным для афинян отличительным знаком, но изображением Эрота с молнией в руке, — и, видя все это, почтенные граждане негодовали и с омерзением отплевывались, но в то же время страшились его презрения к законам и обычаям, угадывая в этом нечто чудовищное и грозящее тиранией»⁶. В прослеживаемой нами линии антично-греческой культуры Алкивиад знаменует высшую и последнюю точку, с которой в предшествующем кратком обзоре мы еще дела не имели. Как тип человека, подчиненного интересам и задачам общественного целого и воплощающего эти интересы и задачи в своих личных свойствах и возможностях, в своей одаренности, он полностью соответствует эллинскому идеалу, сформулированному Гегелем. Но Гегель увидел его с двухтысячелетнего расстояния, в котором перестали

быть заметны те реальные черты, с которыми этот идеал сочетался в живой жизни. В высокой культуре всегда присутствовал элемент нормы, и именно как норма, он отличался от реальной жизни, стеснял ее, а в конце концов порождал ей сопротивление. Идеал и норма оставались идеалом и нормой, но в сопоставлении с реальностью становились субъективно увиденными и субъективно окрашенными, субъективно зависимыми и, короче, субъективными как таковыми. «У себя за трапезой он всякий день пользовался всей принадлежавшей государству золотой и серебряной утварью, предназначенной для торжественных процессий, — так, словно эти многочисленные сосуды были его собственные»⁷. Идеал, отчужденный в субъективность, и самовыражение, продиктованное отчуждением и субъективностью, открывают поле для сознательной их окраски и стилизации и в той мере сознательной, — в какой они переходят в нарочитость, в фантазию и причуду. «У Алкивиада была собака, удивительно красивая, которая обошла ему в семьдесят мин, и он приказал обрубить ей хвост, служивший животному главным украшением. Друзья были недовольны его поступком и рассказывали Алкивиаду, что все жалеют собаку и бранят хозяина, но тот лишь улыбнулся в ответ и сказал: “Что ж, всё складывается так, как я хочу. А хочу я, чтобы афиняне болтали именно об этом, — иначе, как бы они не сказали обо мне чего-нибудь похуже”»⁸. «Верх» не только сопоставляется с «низом», но ненадолго как бы становится «низом», создавая их странную смесь. Это движение окрашивает историю культуры на всем ее протяжении. Родившись в Греции, оно широко распространяется в Риме, приобретая там особенно выразительные формы, объясняющие многое в практике культуры и в ее теоретической мысли вплоть до наших дней.

II

Диалектика высокой культуры в ее единстве и культуры в ее повседневно-бытовых, многообразно индивидуальных формах предстает в Риме в виде консерватизма общественного уклада; в виде экспансии как формы взаимоотношений с окружающими народами; в виде индивидуализма как высшей личной ценности, предполагающей, однако, реализацию ее в микрогрупповой структуре общества.

Консерватизм. У древних римлян было в высшей степени развито сознание и первостепенная важность нормативности и назидательности исторического опыта. Жить означало *хранить* — хранить традиции производства и общественной жизни, хранить некогда сложившуюся иерархичность гражданского коллектива, хранить основанную на ней

солидарность общины; означало патриотическое служение родной общине и *mos maiorum* — «нравам предков», а следовательно — примат коллектива и традиции над развитием каждого человека, примат типа и нормы над индивидуальностью, примат общественного долга над интересами личности.

Напомним выборочно относящийся сюда необъятный материал.

Где же ваши умы, что шли путями прямыми
В годы былые? Куда, обезумев, они склонились?

«Меры, которые принимались в старину в любой области, были лучше и мудрее, а те, что впоследствии менялись, менялись к худшему». Первое из этих суждений приписывается Аппию Клавдию Слепцу, консулу 307 и 296 гг. до н. э. Второе суждение принадлежит знаменитому правоведу эпохи Ранней империи Гаю Кассию Лонгину и высказано им в заседании сената в 61 году н. э. (Тацит. *Анналы*. XIV, 43, 1). Все четыреста лет уверенность, здесь высказанная, оставалась непоколебимой. «Новшества, противные обычаям и нравам наших предков, нам не нравятся и не представляются правильными», — говорилось в сенатском постановлении 92 года до н. э.

Образцом, источником и воплощением консерватизма как основы римского мышления и культуры являлся сам город Рим. На его Форуме до сих пор виден уходящий в землю провал. Он называется *Lacus Curtius* — Курциево озеро. Около 362 года до н. э. он неожиданно возник и, согласно оракулу, не мог закрыться, если богам не будет принесено в жертву «то, что даст римскому государству стоять вечно». Юный Марк Курций признал себя сам и признан был согражданами воплощением таких ценностей — доблести и боевого искусства. Во исполнение требования богов он бросился в провал в полном вооружении, вместе с конем, и обрек себя в жертву (Ливий VII, 6). Провал закрылся, но не полностью. В оставшейся части стен ямы до сих пор видны светлые каменные плитки — остатки облицовки, установленной во время Цезаря или Августа. Благодарная память потомков жила более трехсот лет и навсегда сохранена в самом *Lacus Curtius* как памятнике.

Едва ли не самым выразительным свидетельством живой архаики, память о которой непрерывно поддерживалась общиной и проявлялась в Риме на каждом шагу, было сохранение Померия. Померий представлял собой территорию, образовывавшую историческое ядро Рима вокруг Палатинского холма и определенную изначально первым римским царем Ромулом. Территория эта вмещалась в границы — или, скорее, в ограду, — сакральную и виртуальную в большей мере, нежели реальную. В ней не

было ворот, пределы Померия отмечались только пограничными камнями, пространство его предназначалось, прежде всего, для жреческих гаданий, направленных на выяснение воли богов. Здесь не могли проводиться народные собрания, сюда не допускалась армия и вообще вооруженные люди. Одно из наиболее существенных описаний Померия принадлежит Тациту (Анналы XII, 23). Там, в частности, говорится: «Император Клавдий расширил пределы города Рима, поступив в соответствии со старинным обычаем, согласно которому тем, кто увеличил размеры империи, предоставлялось право отодвинуть и городскую черту. <...> В дальнейшем город расширялся по мере роста римской державы».

Отдавая дань историческому развитию, римляне периодически проводили реформы, которые позволяли привести государственные структуры в соответствие с меняющимися условиями жизни. Но при этом не менее настоятельной необходимостью была дань консерватизму общественного сознания, требующему не столько менять условия жизни, сколько, меняя их, реформировать их так, чтобы они выглядели как восстановление их былого смысла. Таково было слияние в едином государстве двух изначально разных общин, патрицианской и плебейской, но при сохранении за плебейской общиной самостоятельной юрисдикции в виде плебейского трибуната. Таково было оформление римского государства в виде принципата, т. е. квазимонархии, где акцент лежал тем не менее на сохранении древних республиканских институтов под видом прерогатив главы республики.

Экспансия, заполнявшая всю историю римлян с VIII века до н. э. и вплоть до II в. н. э., имела своей непосредственной целью рост государственного и личного богатства. Но в сознании и в культуре народа этот облик был неотделим от другого, сакрально-правового, и сливался с ним. Рим в пределах Померия не только и даже не столько противостоял всей враждебной бесконечности земель и стран, сколько как бы взаимодействовал и сливался с ними, втягивая их в себя, обнаруживая подведомственность и их самих, и их богов богам и праву Рима. «Есть боги свои у обеих сторон, а в согласии с ними сила и доблесть души» (Овидий. *Метаморфозы*. XV, 568). Пространство Рима в глазах граждан было динамичным. Его постоянное расширение за счет завоеваний не только представляло как результат таланта полководца и мужества солдат, но становилось возможным и оправданным благодаря распространению на все новые территории сакрального права Рима. В принципе захват никогда не мог быть объявленной целью войны. Ею могло явиться только возмездие — возвращение присвоенного имущества римского народа, искупление нанесенной ему обиды, восстановление права.

«Не может быть справедливой война, которая ведется не ради возмездия или ради отражения врагов» (Цицерон. «О государстве» III, 35).

Вот эта-то совокупность убеждений, верований и обычаев и делала экспансию и войну частью культуры Рима и менталитета его народа. Но при этом частью неотделимой от жажды самоутверждения, захвата и обогащения, в свою очередь неотделимых от права — сакрального, а впоследствии и юридически оформляемого. Стоит перечитать речь императора Клавдия в сенате (Тацит. *Анналы* XI, 24), которая требовала допустить избрание в эту древнюю цитадель римской государственности галлов, т. е. вчерашних варваров и жестоких врагов, но ныне всё более растворявшихся в едином правовом механизме «республики».

Личность и группа. Римское государство в своем древнейшем нам известном состоянии представляло собой совокупность родов. Род с самого начала — а во многом и до конца, т. е. до II — начала III веков н. э. — представлял собой величину биологическую и в то же время правовую. Всякое гражданское действие, начиная от правивших Римом магистратских коллегий (консульских, жреческих, сформированных для данного выполнения каких-либо государственных заданий и т. д.) и кончая группой *amicī* («друзей», окружавших каждого полноправного гражданина, и без консультации с которыми он не предпринимал никакого значительного действия) не могло быть общественно признанным. Положение таких «амикальных» групп было особенно показательным, если речь шла о формировании групп *amicī*, «друзей», при магистрате. То были люди, примыкающие к власти и соответственно в какой-то мере как бы осененные государственной ответственностью. В то же время они никем не назначались и/или избирались, приглашались в нее ново назначенным магистратом по личным мотивам и тем самым в определенной мере действительно предполагали самостоятельность. Такая самостоятельность становилась соразмеряемой не только с государством, но и с лицом, осуществлявшим по семейно-родовой традиции покровительство по отношению к людям, от него зависимым. Такое положение, при котором консервативно-правовая традиция определяла общественные отношения в рамках римской гражданской общины, как впоследствии и в римском государстве, но при этом никогда эти отношения не исчерпывала, а всегда была в той или иной мере осложнена отношениями личными, сохранялось в реально-исторической практике Рима на протяжении всей его истории.

Норма по природе своей не может стать жизнью, как жизнь не может свестись к норме, и равновесие их при этом не может быть полностью симметричным. Образ Рима в каждом его слагаемом, жившем в сознании

и в языке его народа, носил в принципе наджизненный характер, а следовательно порождал сопротивление ему самой жизни, шедшей своим чередом. По мере развития производительных сил и общественных отношений развитие и повседневная динамика истории периодически выходят из симметричного равновесия с нормой и отвоевывают у нее свои участки человеческого бытия.

Обратим внимание на слово «участки» и вернемся в связи с ним к Алкивиаду. В нем живет человек нормы — полководец, выигравший для афинского народа не одну решающе выгодную для него кампанию; публичный политический оратор, не раз побуждавший народ принять выгодные для него решения; по происхождению принадлежавший к древним родам, традиционно создававшим и обеспечивающим мощь афинской республики и ее народа. Но он не только человек нормы, но человек жизни, «шедшей своим чередом» — чередом, не укладывавшимся в норму, бунтующим может быть и не просто против нормы, но *отчужденной* нормы, против ее всевластия, против подавления ею его личных особенностей и вкусов. Чтобы проникнуть в древнегреческую жизнь и понять ее, историку остается вглядываться и улавливать смысл в отрубленном хвосте сказочно дорогой собаки и в присвоенной казенной посуде.

Перед историком Рима остается еще более широкое поле наблюдений и выводы, еще более значительные. Старый Катон Цензорий называл эти «участки, отвоенные от консервативной нормы» *pova flagitia* «постыдные новшества». Они в своем многообразном единстве не только не вмещаются в Образ Рима, противоречат ему и его разрушают, но и создают систему с ним же при этом соотносенную, хотя в то же время и ему альтернативную. К ней относятся: эллинофильство; *audacia* и *delatores* в сенате; *cultus*, архитектурная революция.

III

В нарушение хронологии начнем с главного героя *pova flagitia* — Нерона. В результате войн 190–140 годов до н. э., завершившихся покорением Греции и превращением ее в провинцию Ахайя, в империи Рима широко распространилось влияние греческой духовной культуры и греческого образа жизни. Даже римские императоры, эти официально-государственные воплощения Рима и римлянства, увековечили себя по-гречески — Марк Аврелий своей по-гречески написанной философской исповедью, а Нерон — всем своим обликом.

Последний заслуживает в данном контексте особого внимания. Нерон окружен постоянной греческой атмосферой в несравненно большей

мере, нежели атмосферой римской государственности. Оба первых его наставника были греки. Любовницей Нерона, с которой его связывало необычайно сильное и длительное чувство, была гречанка-вольноотпущеница. С Грецией главным образом связана художественно-артистическая деятельность Нерона: местом своего первого сценического выступления он выбрал полугреческий Неаполь, роли исполнял в греческих трагедиях, преимущественно Еврипида. Пик его полuartистической полугосударственной карьеры приходится на турне по Греции 66–67 годов. На этом фоне должны были отступать на задний план или оставаться незамеченными собственно римские черты римского императора — его древняя патрицианская генеалогия, его следование в первые годы своего правления политическим традициям предшественников и сотрудничество с сенатом, в последующие — столь же традиционное следование завоевательной политике и искусство привлекать к себе симпатии римского плебса. В этих условиях Нерон и его правление выступали как реальное и постоянное сопоставление двух образов времени: римского органического консерватизма, традиций жизни и государственности древнего Рима — и их демонстративного разложения под натиском гречески-восточно-провинциальной стихии. Культурно-историческая судьба обоих предстала в обстоятельствах гибели Нерона.

Съезд галльских племен — к этому времени, после реформ Клавдия 47–48 годов, состоявших уже в большей части из римских граждан — весной 68 года низложил Нерона и предложил пост императора Рима наместнику одной из испанских провинций Сервию Гальбе. После некоторых попыток овладеть положением Нерон впадает в полное бездействие. Всё более руководствуясь в политике идеологическими полупланами-полухимерами, он изолировал себя от реальных сил общества, уже открытого имперски-внеримским веяниям, но еще крепко держащимся за традиции *res publica*, и в решающий момент они от него отвернулись. Преторианцы, которые некогда провозгласили Нерона императором и всегда были ему преданы (напомним, что в такой преданности императору как командующему и состоял исконный смысл существования преторианского корпуса), загадочным образом исчезают с военно-политической арены. 10 июня 68 года сенат, крепко держащийся за свое извечное право на государственные реформы, низлагает Нерона. Тот уезжает из Рима и на следующий день кончает самоубийством. «Низвергли его не я со своей безоружной провинцией и моим единственным легионом, — констатировал Гальба, — а его чудовищная жестокость и страсть к наслаждениям».

В источниках и современных исследованиях происшедшее обычно рассматривается как торжество «верха», т. е. традиционного общества, держащегося своей культурно-исторической структуры, над «низом», т. е. над подвижными колебаниями сегодняшних интересов над традицией и общественным целым. Для такого взгляда есть основания. Установившаяся с 70-го года власть императоров династии Флавиев и сменивших их Антонинов была ориентирована на синтез «верха» как государственно-исторической и правовой целесообразности, и «низа» как исподволь набирающих сил и интересов повседневно многообразной, изменчивой живой жизни. Эпоха Нерона в этих условиях производит впечатление яркой, но мимолетной паузы в устойчивом ходе исторического развития. Такое впечатление, однако, остается поверхностным или, во всяком случае, односторонним, ибо игнорирует духовные, культурные, социально-психологические, умонастроенческие слагаемые исторического процесса. Они, эти слагаемые, не исчерпываются своей «эфемерностью». Они раскрывают реальную, человеческую фактуру истории, где почти полтора столетия «низ» и «верх» оказались пронизывающими друг друга, создав прецедент, к которому последующим векам неоднократно приходилось — и приходится — прислушиваться. Прислушаемся ненадолго к этим «эфемерным слагаемым». Выше мы их предварительно перечислили: эллинофильство; *audacia* и *delatores* в сенате; *cultus* — архитектурная революция.

Эллинофильство так преобразовало повседневно-бытовую среду римлян и их городов, что они стали мало чем отличаться от греческих. Ранний христианский апологет Тертуллиан посвятил специальное сочинение массовому распространению в Риме греческого плаща, а Авл Гелий сохранил бытовую зарисовку студентов, являющихся в училище в греческих сандалиях. Быт не отличался от других сфер жизни. Уже в середине II века до н. э. греческое посольство, прибыв в Рим, обратилось к сходке римских граждан по-гречески, что не помешало и толпе римлян, и самим послам прекрасно договориться по обсуждавшимся вопросам.

«Эллинизм» был подхвачен всеми кругами общества, готовыми и далее расширять свой духовный кругозор за счет осознания великой и универсально привлекательной философии Греции и ее культуры. К концу Второй Пунической войны командовавший римскими войсками в населенной греками Сицилии Сципион Старший стал одеваться и вести себя по-гречески. Последовал донос в Сенат, но времена менялись, и присланная сенатская комиссия не нашла в деятельности и поведении Сципиона ничего предосудительного. Та же семья Сципионов несколькими десятилетиями позже приютила у себя греческого исто-

рика Полибия, дав ему возможность завершить свою написанную по-гречески «Всеобщую историю», ставшую одним из основных источников не только по Греции, но и по Риму той эпохи.

В середине I века до н. э. Цицерон, римский сенатор и консулярий, носитель почетного звания Отца Отечества, в речах и сочинениях разоблачал распространившуюся манию эллинофильства и утверждал сакральное право римлян править всеми другими народами. При этом он в молодости провел несколько лет в Греции, осваивая греческое красноречие, в старости написал «Тускуланские беседы», целиком ориентированные на греческую философскую традицию, и трактат «Брут» — историю римского красноречия, столь же полно ориентированную на традицию греческой риторики. Платона он называл «нашим божеством» и переписывался со своим другом Атикком, навсегда переселившимся в Афины. Гораций, создавший в первых шести из третьей книги «Од» гимн императору Августу и империи, им созданной, считал делом своей жизни и творчества внесение в Рим греческой поэзии. Пасынок Августа Тиберий, будущий император, когда до того был отправлен в изгнание, предпочел переселиться на греческий Родос, а полутора веками позже упоминавшийся уже римский император Марк Аврелий написал по-гречески свою исповедь; она же — звено во внутреннем развитии греческой философии.

Эллиньство проникает не только в духовную культуру, но и в повседневный быт. И опять-таки с теми же результатами. Римский особняк, *domus*, обретает греческий облик. Старинный римский дом до этой поры строился по образцу древнего крестьянского двора. С середины II в. до н. э. он перестроился на греческий лад, и даже отдельные части его стали называться по-гречески — *peristylus*, *oikos*, даже водопроводный кран — *peritonion*. Со стороны, противоположной фасаду, к дому пристраивается «перистиль» — внутренний декоративный садик, который становится местопребыванием семьи. Здесь отдыхают взрослые и играют дети, а следящие за детьми воспитатели обозначаются греческим словом «педагоги». Но семья, как мы уже видели, в Риме по-прежнему вписана в общественную структуру; в этом особом смысле она — часть государства. И вот эта-то ее сторона образует иное, самостоятельное пространство. Оно обозначается не греческим, а исконно латинским словом, окруженным глубинными индоевропейскими ассоциациями — атрий. Его обстановка — столь же исконна, как само слово, и столь же исконно граждански-римское все то, что здесь происходит. В центре — углубленный в пол бассейн, куда стекает через архитектурно оформленное отверстие в крыше дождевая вода. Никому она в доме, разумеется, не нужна, но несколькими веками ранее, когда существовал

крестьянский двор, ныне «моделируемый» атрием, она составляла резерв, жизненно необходимый для орошения участка, и забыть об этом не дано никому. У стены, противоположной входу — открытый стеллаж; в нем — маски предков, осязаемо документирующие древность семьи и рода, нередко — и их магистратское служение *rei publicae*. Рядом — декоративно оформленный сундук, *арса*, где хранятся деловые, а нередко и государственные официальные документы.

Греческая культурная традиция вписана в традицию римскую, но в ее пределах в то же время противостоит ей. Коренной, исходный и вечный образ Рима никуда не исчезает. Он — постоянный контрастный фон, на котором римлянин видит свою повседневность, общественную и личную. Фон этот время от времени тускнеет, чтобы возродиться на излете античной эпохи в атмосфере, из которой возникает Европа.

Audacia и *de latores*. «Наглость» и «доносчики». В Сенате. Верховный и исконно римский орган государственного управления был в известной мере, не меньше чем грекофилия, уязвим для *pova flagitia*. Власть Рима и в пропагандистской риторике, и в ее реальной мощи, выражалась формулой *Senatus Populusque Romanus* — Сенат и народ Рима. Чем больше римская республика приобретала черты принципата как своеобразной полумонархии, тем чаще Сенат становился ареной столкновения сил, поддерживающих императоров в их перестройке и обновлении неписаной конституции Рима. Но чем настойчивей сопротивлялось им сенатское большинство, тем острее ощущалось, что логика *de facto* не исчерпывает дело, что *pro domo sua* и консервативное большинство, и активное проимператорское меньшинство считают нормой — пусть идеальной — консервативно римскую неизменно республиканскую традицию. Трехглавая формула, на которую опиралось сенатское «меньшинство», была представлена Тацитом в виде: *audax, callidus, promptus* — дерзость или наглость, упорство, быстрота решений. Столь же демонстративная формула «большинства», явствовавшая из того же источника, складывалась из *mos maiorum, pietas, virtus* (нравы предков, благоговение перед ценностями общины, гражданская доблесть). На уровне повседневной политической рутины сенатских заседаний столкновение обеих противостоящих друг другу сил — актуально императорской сегодняшней новизны и искренней, хотя и архаически стилизованной преданностью образу республики — выступало совершенно ясно⁹. Так было, например, в 48 году н. э., когда сенаторы «большинства» потребовали возрождения старинного закона Цинция, требовавшего наказания за получение денежного вознаграждения в связи с выступлением в суде. Закон этот был проведен в 204 году до н. э. и ставил своей целью сохранить целостность и крепость семьи как извечной и

постоянной основы римского общества, ограждая ее от угрозы денежных вымогательств и денежных расчетов. Сенаторы «меньшинства», постоянно преследовавшие своих противников пламенными речами, провоцируя против них судебные процессы по обвинению в заговорах против императоров, строили эту свою деятельность на признании невозможности следовать архаическим законам, когда жизнь целиком обновилась.

Cultus. В макрохарактеристике культурно-исторического процесса Древнего Рима выделяются полтора–два столетия, с конца II века до н. э., охватывающие целиком I век н. э., и вплоть до II века. Содержание этой эпохи состоит в своеобразном «агоне» консервативных начал относительно замкнутой римской государства-общины и аксиологии, ими обусловленной, с одной стороны, и центробежных процессов, завершившихся государственно-правовым оформлением бескрайней империи — с другой. На протяжении этих полутора-двух столетий то, что мы называли высокой культурой, представало в Риме воплощенным в определенном типе человека и в отношениях его с обществом и государством. Исчерпывающая характеристика этого типа человека и соответственно этого типа культуры представлена в бесчисленном количестве источников. Конкретным примером может послужить характеристика консула 131 г. до н. э. Публия Красса Дивес Муциана¹⁰. «Он обладал, как говорят, пятью первыми и главными достоинствами, ибо был человеком очень богатым, очень знатным, очень красноречивым, выдающимся знатоком права и великим понтификом». Красноречие, судебное и политическое, и знание правовой структуры римского общества, отраженной в его законах и в его традициях, вполне очевидно принадлежат сфере культуры. Не столь очевиден на наш современный взгляд культурный смысл богатства, знатности и сакральных магистратур. Читателям Семпрония Азеллиона и даже еще самому Авлу Гелию он был, однако, совершенно ясен, ибо перечисленные «главные достоинства» составляли единый комплекс, который и был культурой в ее неотделимости от *res publica*, — «народного дела» в его исторической реальности. Богатство в этом контексте означало лишь во вторичной и ограниченной мере богатство денежное; прежде всего под «богатством» в таких контекстах понималась *res familiaris* — искони принадлежавшее роду богатство в земельной форме. Оно характеризовало принадлежность человека к древней общине и соотношенность его с изначальным слоем римского общества со всеми вытекающими отсюда культурными коннотациями. То же явствовало из владения всей системой правового регулирования, в эту пору еще неотделимого от авторитета главы рода и от сохранения в памяти «вечных эдиктов», которыми на протяжении веков корректировались законы

сменявшимися друг друга преторами. То же можно сказать и о деятельности великого понтифика, определявшего сакральные представления общины, соединяя в них глубочайшую архаику и вхождение в нее по мере роста владений Рима новых, ранее инородных, но становящихся в высокой культуре органичными элементами.

Вплоть до эпохи Адриана и Антонина Пия, до возникновения и первоначального распространения христианства, эта система ценностей, а в известной мере и государственного регулирования, сохраняла свое значение критерия и нормы. Такой предстает *res publica Romana* в поздних диалогах Цицерона и во вступлении к «Истории Рима от основания города» Тита Ливия. В этой тональности полностью выдержаны так называемое политическое завещание императора Августа и знаменитая речь императора Клавдия о допущении галлов в сенат (Тацит. *Анналы*. XI, 23–24). Тот же Клавдий (там же, XI, 25) признал патрицианскими некоторые сенатские роды, регенерировав тем самым исходное членение общины восьмисотлетней давности — времени основания Рима. Дважды на протяжении этого периода проводились Столетние игры в возрождение и напоминание об обычаях вековой давности. Такие примеры могут быть многократно умножены.

И здесь наступает самое важное. Через всю эпоху, наряду с постоянными напоминаниями о нравах предков, о *pietas* и *virtus* как о живых нормах государственного и духовного бытия, тянутся признания и напоминания об их уходе из реальности и практики, из жизни людей, общества и государства. Классическая констатация этого состояния принадлежит кратковременному императору 69 года н. э. Сульпицию Гальбе. «Если бы огромное тело государства могло устоять и сохранять равновесие без направляющей руки единого правителя, я хотел бы быть достойным положить начало республиканскому правлению. Однако мы издавна вынуждены идти по другой дороге» (Тацит. *История*. I. 16). То было не только признание факта, но и процесс, причем достаточно динамичный. Тридцатью годами раньше тот же вопрос встал перед сенатом после убийства Гая Калигулы, и дело не свелось к констатации. Ночное заседание сената было, насколько можно судить, достаточно бурным, и исход его отнюдь не был предрешенным. Тридцатью годами после Гальбы, уже к убийству Флавия Домициана «народ остался равнодушным»¹¹. Признание Гальбы, как видим, отмечает показательную точку в едином процессе.

Рассмотрим ситуацию более конкретно. В 70-е годы I века до н. э. провинцией Сицилия правил в качестве наместника сенатор Веррес. Как большинство наместников позднереспубликанской поры, то был жестокий и бессовестный вымогатель и насильник. С одним, однако,

отличием, не очень последовательно проведенным, но все-таки пока что отличием: он без ума любил произведения греческого искусства. Рассеянные в Сицилии по частным коллекциям и храмам, они привлекали алчные взоры наместника, так или иначе пытавшегося их добыть, отнять и сохранить для себя. Сицилийцы пожаловались в Рим, начался суд, и Цицерон взял на себя роль обвинителя. В его речах против Верреса — особенно в четвертой «О предметах искусства» — система обвинительных доказательств строится на противопоставлении исконно римских правовых норм поведения наместника в провинции и столь же исконного отношения римлян к искусству как чисто государственному делу. Поведение Верреса, ни минуту не думавшего о римском праве, великих традициях и незабываемых ценностях, нарушало то и другое ради снедавшей его страсти. Стоит добавить, что Веррес был ставленником и в римском смысле «другом» древней и могущественной патрицианской семьи Метеллов. Добавим также, что несмотря на то что Цицерон фактически выиграл процесс, Веррес сумел сохранить награбленные шедевры, наслаждался ими на протяжении почти тридцати лет и погиб в проскрипциях 42 года: его коллекциям завидовали очень многие. Далеко не только он один, по-видимому, шел «по другой дороге», не очень полагаясь на традиции и систему ценностей, а с ними теперь связанный и их заменявший престиж знатока и ценителя, богача и аристократа, — словом человека *cultus'a*. Именно отсюда с легкой руки Цицерона это слово стало символом человека нового типа, ориентированного при необходимости, может быть, и на фразеологию *Roma aeterna* или *senatus populusque Romanus*, но прежде всего на фактическую измену им и на фактическую им альтернативу — престиж в общественном мнении.

В высшем эшелоне римской власти и среди составлявших преимущественно этот эшелон старинных семей, сращенных с этой фразеологией, число таких людей росло стремительно. В их круг, как это ни парадоксально, оказались втянуты и собеседники Цицерона — действующие персонажи его диалогов. Те же Луций Лициний Лукулл, Марк Теренций Варрон, Марк Юний Брут, Гай Юлий Цезарь соединяют в себе аристократическую преданность римской традиции, но уже лишенную категоричности, приправленную и разбавленную духом времени, включавшим некоторое эlegantное вольнодумство. Не отсюда ли возникла и фантастическая идея Цезаря о перенесении столицы империи Рима... в Египет? Безумства этих богачей выступали как демонстрация эlegantной независимости от старомодной однонаправленности предков, чреватая в перспективе выходом «на другую дорогу» при постоянных риторических, ораторских, но и личных призывах оставаться верными той, старой дороге.

Мы упоминали только что в связи с темой разделения сената о древнем законе Цинция, который некогда запрещал брать деньги за выступление в суде. Аргументация «доносчиков» в заседании 47 года на том и строилась, что древние ораторы, принимавшие Цинциев закон, полностью обеспеченные родовыми владениями, могли не думать о вознаграждении. Они же, нынешние «новые люди», должны отдавать все силы и время изучению права, выступлениям в суде, подготовке судебных речей, настолько ораторски оснащенных и убедительных, чтобы обеспечить приговор, нужный адвокату и его клиенту. При этом, скорее всего, не говорилось о том, что было у всех на уме: в случае осуждения лица, на которое поступил донос, доносчик получал значительную часть конфискованного имущества осужденного. Здесь суммированы мотивы, которыми руководствовались те люди и те общественные силы, которые возникали и шли на смену традиционализму как высокой культуре, укорененной в местно-римской традиции и в истории общины, при постоянном словесном повторении и внутренней полубежденности в святости вечной аксиологии *Roma aeterna*. Теперь мотивы эти состояли, кроме риторической общеобязательности, в личной энергии доносчика, создававшего себе имя и состояние. Он становился общественной фигурой, внушавшей одновременно восхищение, зависть и страх. Он задавал некоторый престижный и модный образ нового «Я» и новый тип ораторского красноречия, судебного, политического и эстетически привлекательного.

Чтобы завершить тему *cultus'a*, — кратко об этом «новом типе ораторского красноречия». Перелом, приведший к его появлению, Цицерон в своем «Бруте» — обзоре истории латинского красноречия — относил к эпохе гражданских войн I в. до н. э. и видел сущность его, в частности, в смене самого типа оратора. На уровне содержания он означал переход от помышления о судьбах республики к отстаиванию определенных отдельных сил в расколовшемся римском государстве. На уровне формы — т. е. ораторского искусства как такового — переход от философской глубины и заботы о красоте и внятности — к пышному многословию или, напротив того, к аффектированной архаической краткости. В обоих случаях на первый план выходило орнаментальное начало, самолюбование оратора, забывшего о своей общественной ответственности, забывшего о чистой и правильной народной речи, «без которой нет не только оратора, но и просто настоящего римлянина». Самолюбование оратора и постоянное помышление о себе и своем успехе при чутком улавливании направления, выгодного верховной власти, вело прямо к тому сложному комплексу, где эстетизм образовывал одно слагаемое, а *cultus* — другое. Здесь не время и не место проникать в двуединство и соотношение обоих слагаемых.

Из него вышла особая фаза латинского языкового развития, приведшего к формированию так называемой «серебряной латыни» — латыни Сенеки и Тацита. И из него же вышли тянущиеся через весь I век н. э. бесконечные жалобы на порчу красноречия, *corrupta eloquentia*, в которых чаще всего имелись в виду все те же доносчики.

Может быть, самый известный из них — некий Аквиллий Регул. В начале своей карьеры, при Нероне, он получил за донос на консервативных «сенаторов большинства» Орфита и Красса 7 миллионов сестерциев, легших в основу его состояния. Несколько лет спустя родной брат Красса Пизон Лициниан был назначен императором Гальбой в свои преемники по принципату, Регул подстроил его убийство, а когда ему принесли голову убитого, по рассказам, впился в нее зубами — жест, в котором политическая страсть, бешеный темперамент и своеобразное позерство сплелись в один клубок. Мало этого. Когда сестра Пизона Верания тяжело заболела, Регул явился к ней, чтобы добиться включения своего имени в список ее наследников. По всему судя, основным прототипом Апра, героя «Диалога об ораторах» Тацита, явился именно Аквиллий Регул. В описании Тацита особенно ярко заключена на примере Регула характеристика того типа красноречия, который ассоциировался у современников с *cultus*'ом. Самое важное в деятельности судебного оратора, как явствует из монологов Апра, — связь его с живой жизнью сегодняшнего дня, непосредственное участие в конфликтах и спорах современников («Диалог» гл. 10). Эта особенность судебного оратора раскрывает перед ним всю ценность и значительность сегодняшней общественной практики и несущественность старомодной, покрытой пылью мертвой древности. «Признаюсь вам откровенно, что при чтении одних древних ораторов я едва подавляю смех, а при чтении других — сон» (гл. 21). За отрицательным отношением Апра к старому красноречию стоит целая эстетическая система. Прекрасное для него — это переизбыток жизни: пышность, блеск, изобилие, расцвет, наслаждение (гл. 22). Критерий красоты — сила, здоровье и напор жизни. «Как и человеческое тело, прекрасна только та речь, в которой не выпирают жилы и не пересчитываются все кости, в которой равномерно текущая и здоровая кровь заполняет собой члены и приливает к мышцам» (гл. 21). Таков же и критерий человеческой ценности в целом: «Я хочу, чтобы человек был смел, полнокровен, бодр» (гл. 23). Сталкиваясь с несчастьем, такой человек — и Регул как его пример — не столько страдает, сколько демонстрирует свое страдание. Для него всегда самое главное — демонстрация собственного «Я». Плиний Младший описывает в одном из писем, как Регул тратил огромные деньги не только на заказ собственных статуй,

но и на приобретение бесчисленных животных самых разных пород, чтобы они служили предметом забав для его сына-ребенка. Сын умер, и тогда Регул в отчаянии — или для его демонстрации — перебил все население этого зоопарка.

IV

Распространение прослеживаемого детерминированного движения культуры в ее исторической преемственности к культуре в ее сиюминутной необязательности и в этом смысле к субъективности, игре и причуде, видно особенно ясно на примере настенной живописи в Помпеях.

Искусство возникает в Риме на чисто прагматической основе — в виде средства укрепления системы ценностей общины и практического обслуживания ее нужд. Ни одно из произведений этой эпохи и этого стиля до нас не дошло, но мы можем судить об их характере по литературным источникам. Основной среди них — 35-я книга «Естественной истории» Плиния Старшего (главы V–VII). Из него явствует, что так называемые «картины на досках» (в отличие, по-видимому, от фресок) были в Риме широко распространены начиная уже с IV века до н. э., в ряде случаев высоко ценились и привлекали общее внимание. Из того же текста явствует, что оценивались они не по своему художественному качеству, а либо как документальные свидетельства, либо с точки зрения их физической прочности и во всех случаях должны были относиться к государственно-политической или сакральной сфере. «Но особенно широкое признание картины получили благодаря Марку Агриппе, человеку, которому была ближе сельская простота, чем роскошь. Сохранилась его великолепная и достойная величайшего гражданина речь о том, что все картины и статуи должны стать общественным достоянием, и это было бы лучше, чем удалять их в изгнание по виллам». В одной из веррин Цицерон утверждал, что «произведения искусных мастеров несказанно милы сердцу греков. Из их жалоб мы можем понять, сколь тяжела для них эта утрата, которая нам быть может кажется незначительной и не заслуживающей внимания. <...>. Действительно, можно только удивляться, как сильно греки дорожат этими предметами, которыми мы пренебрегаем»¹². Прослеженная выше общая эволюция римской культуры конца республики — раннего принципата документирует перемежающееся обескровление гражданской традиции в качестве фона, сквозь который никак не может пробиться альтернативный импульс обновления. Низ не может оплодотворить верх, хотя и один и другой не могут остаться друг другу безразличны, так что нет-нет в результате возникает удивительная смесь. Мы располагаем

источником, который в особенно отчетливой форме документирует это движение. В их хронологической последовательности фрески все того же знаменательного периода от середины I в. до н. э. до середины I в. н. э. Так сказать, от Цицерона до Нерона.

Настенная живопись известна нам из самого Рима, из провинциальных городов и вилл, но основной материал происходит из Помпей и близлежащих к ним городков — Геркуланума и Стабии, из вилл, их окружавших. Хронологическая схема, которой наука пользуется до сих пор, была разработана немецкими учеными в конце XIX и первой половине XX века¹³. Развитие настенной живописи делится, согласно этой схеме, на четыре этапа и как бы четыре культурно-исторических и эстетических комплекса, обозначаемых как «стили». Хронология их выглядит следующим образом.

Стиль	Помпеи	Рим и Италия
I	—	90–15 до н. э.
II	80 до н. э. — рубеж н. э.	15 до н. э. — около 30 н. э.
III	рубеж н. э. — 40-е гг. н. э.	С конца 30-х гг. н. э. встречается
IV	40–70-е гг.*	Вне Помпей не встречается

* В 40–50-е гг. сосуществует с III стилем; после 63 г. не встречается.

Росписи I стиля еще не входят в эстетику помпейских фресок и с их проблематикой не соотносятся.

Для римлян, как известно, дом был утвержденной веками и обычаями коробкой. Современным и пригодным для комфортного житья его делал декор, в понятие которого входила и роспись. Роспись, здесь представленная, еще ничего не вносит в архитектуру, а лишь подчеркивает и выявляет ее. Ситуация, так сказать, допомпейская.

Росписи II стиля точно и глубоко характеризованы Витрувием («Об архитектуре». VII, 5). «Затем художники начали изображать очертания выступающих вперед зданий, колонн и кровель, а там, где, как, например, в экседрах, раскрывалось широкое внутреннее пространство, заполняли его сценами в трагическом, комическом или сатирическом роде. Если же изображалась галерея, то уходящую вдаль значительную ее глубину они заполняли пейзажами, в которых воссоздавали подлинные особенности отдельных местностей — гавани, мысы, побережья, реки, источники, святилища, декоративные каналы, рощи, горы, стада, пастухов. Кое-где размещали они и сюжетные изображения, так называемые *megalographia*, представлявшие богов или подробные сцены

из легенд и преданий, вроде сражений под Троей или скитаний Улисса. Но как пейзажи, так и другие сюжеты, им подобные, изображали они, неизменно сохраняя верность натуре».

Текст Витрувия заслуживает подробного комментария вообще, и особенно применительно к данному изображению. Витрувий отмечает как существенную особенность фресок этого стиля реализм — особенность, которая сохранится на всю историю помпейской стенописи в виде ее фоновой, исходной характеристики. Реальность изображенного играет роль камертона. Она есть точка отсчета, на фоне которой фантастическое становится подлинно фантастическим, как объекты, перечисленные Витрувием: стада, святилища, рощи. Они тем более фантастичны, чем более реалистичны. Таковы, прежде всего, прорывы в небо, отмеченные Витрувием, и мотив закрытой двери, за которой угадывается реально не видимое пространство. Сюда же — мифологические мотивы. — Мало того, что они мифологичны, они еще и греческие — уже привычные, но еще «не отсюда».

Остановимся на нескольких примерах.

III стиль. Роспись «Фриз с амурами-виночерпиями» из Дома Веттиев. Чистый декоративизм — и тем не менее осложненный практическими действиями, связанными с бытовой функцией сюжета. Даже там, где изображается римская жизнь, перед нами тоже особый ее срез — неповседневный, несерьезный, игровой, сродни той атмосфере, из которой возникал сам феномен римской виллы.

В росписях IV стиля эстетика и культурно-исторический смысл римской настенной живописи находят себе наиболее полное выражение, в частности — сочетание реализма в изображении фигур и предметов с окутывающими их орнаментальными мотивами. Такое сочетание разрушает плоскость стены и реальные отношения между предметами. Смысл этой художественной деятельности — в создании мира, независимого от общественно-исторического, нравственного, повседневного, бытового и иных проблем окружающей жизни, вообще от реального измерения, вне оппозиции «верха» и «низа». Назовем несколько фресок, подтверждающих сказанное. Такова, например, знаменитая фреска со змеей внизу и тремя фигурами сверху с кубками и декоративными *clavus'*ами. На них, прежде всего, необходимо обратить внимание. *Clavus'*ами в Риме называли пурпурные полосы, наносимые на одежду, в частности на тунику, дабы свидетельствовать о социальном разряде, к которому принадлежал обладатель. В описываемую эпоху в *clavus'e* уже читалась известная двусмысленность: они отмечали принадлежность носителя туники к патрициям или к всадникам, к магистратам —

и в то же время (при некотором изменении рисунка) к слугам. В рассматриваемой фреске эта двусмысленность доведена до крайней степени. Пурпурные полосы нанесены на туники в предельном смещении и беспорядке. Они, на римский взгляд, по-прежнему всегда что-то значат в общественном и иерархическом смысле, и здесь они не значат ничего, кроме произвольной орнаментики.

Таково «Жертвоприношение Ифигении» из Дома трагического актера. Фантастический сюжет с реалистической проработкой всех деталей на фоне моря в глубине. Кульминация и апология IV стиля, где его условность «снимается» в его эстетическом совершенстве, обнажая связь между тем и другим — между условностью искусства и конечной нераздельностью в культурно-исторической реальности «верха» и «низа». Может быть, именно одну из таких фресок имел в виду Плиний Старший, говоря о «прелестнейшей стеной живописи» его времени. («Естественная история» XXXV. 37. 116–117).

Этот материал, как представляется, дает основание для выводов, связанных как с судьбами Римской гражданской общины и ее выражения в изобразительном искусстве, так и с общей проблемой «верха» и «низа» в культуре и истории. Перед нами особый тип культурно-исторического и эстетического мышления, при котором примитивное тождество прагматических интересов гражданской общины и отражения ее в жизни и искусстве сохраняется в народном сознании в виде нормы. Поэтому усиление собственно художественного момента воспринимается как освобождение от единственно серьезного содержания искусства — ответственности перед гражданским коллективом и, следовательно, как модуляция в сферу прихоти, условности и игры. Но характерный для античности вообще и для Рима в частности постоянный выход за пределы общественных антиномий в их непреложности и «тупиковости» делал противоречие не до конца абсолютным и в некоторые нечастые моменты освобождал место для особой, утонченной, неповторимо римской классики. В ней нашла себе отражение диалектика «верха» и «низа», заложенная в граждански-историческом бытии и общественно-философском сознании Европы, постоянно несущая в себе самопреодоление и лишь изредка тяготеющая к модуляции из истории в сферу причуды и каприза.

Примечания

¹ Гегель Г.В.Ф. Эстетика. Том II. М. 1969. С. 149.

² Ср., например: Гомер. Илиада VI 212–224. Диомед, вождь одного из войск, сошедшихся для битвы, обращается к полководцу противника, «и приветную

речь устремил к предводителю Главку: сын Гипполохов! Ты гость мне отеческий, гость стародавний». В подлиннике: *kseinos patroios* — технический термин для обозначения иностранца, который, приезжая в данный полис, традиционно останавливается жить и ночевать у «отчего друга».

³ Такое расхождение между реальной общественно-исторической практикой и образом, жившим в самосознании культуры, было подчеркнуто в исторической науке, зарубежной и отечественной, последних десятилетий. Ср.: *Фролов Э.Д.* Политические лидеры афинской демократии // Политические деятели античности, средневековья и Нового времени. Л., 1983. *Frézouls Ed.* Cité grecque et cité romaine. Concilium Eirene XVI. Prague 1983 vol. I. *Рабинович Е.Г.* Выработка стратегии поведения в поздней античности // Этнические стереотипы поведения. Л., 1985. *Herman G.* Ritualized Friendship and the Greek City. Cambridge University Press, 1987. *Коршуков В.А.* Афинский ареопаг. Автореферат кандидатской диссертации. Л., 1989.

⁴ *Полонский, Я.П.* И.С. Тургенев у себя в его последний приезд на родину // И.С. Тургенев в воспоминаниях современников. Том II. М., 1983. С. 367. Стоит привести замечание Полонского, которым он завершает приведенный эпизод: «Здесь я передаю не самые слова Ивана Сергеевича, а суть его мыслей, нам высказанных».

⁵ Нет возможности измерить, в какой мере создатель алтаря и его первые зрители уже вышли за пределы классики в ее чистом и безупречном, былом и «однополярном» виде и хотя бы отдаленно ощутили брезжущую правоту «низа» перед «верхом». Такая возможность, однако, в алтаре подспудно живет и заложена, раз она пробуждается в нас сегодня. Мы имеем в виду один из самых знаменитых фильмов XX века — «Парад шутов» Ингмара Бергмана. Трудно отделаться от впечатления, что режиссер знал о Пергамском алтаре и внутренне ориентировался на программу, в алтаре заложенную, если она так ясно в фильме читается.

⁶ *Плутарх.* Гай Марций и Алквиад // Сравнительные жизнеописания. Т. III. М., СССР, 1961, С. 281–282.

⁷ Там же. С. 279.

⁸ Там же. С. 277.

⁹ См. более подробно: *Кнабе Г.С.* «Multi bonique» и «pauci et validi» в римском сенате Нерона и Флавиев // Вестник Древней истории. 1970. № 3.

¹⁰ Она была дана в сочинении историка II века до н. э. Семпрония Азеллиона, которая сохранилась в составе поздней компиляции Авла Гелия: I, 13, 10.

¹¹ *Светоний.* Домициан, 23.

¹² *Цицерон.* О предметах искусства. С 132.

¹³ *Маи. А.* Geschichte der dekorativen Wandmalerei in Pompeji, 1882. *Beyen W.* Die pompejanische Wanddekoration vom zweiten bis zum vierte Stil. Bd. I 1938, Bd. II, 1960.

Екатерина Сальникова

Эпоха диагоналей. Романтические высоты английского театра

Романтическое мироощущение и романтическая образность давно вышли за пределы своей эпохи, трансформируясь от десятилетия к десятилетию и от столетия к столетию, однако не меняя своих стержневых свойств. Современность продолжает питаться художественными принципами, архетипами, атмосферой романтизма. Это побуждает задуматься о причинах такого «долголетия» и актуальности, возрождающейся снова и снова.

В процессе развития ренессансной науки картина мир претерпела существенные перемены. Открытия и теории Коперника, Кеплера, Галилея, Бруно отменили актуальность архаической модели вселенной с Землей, покоящейся в центре мироздания под твердым и надежным куполом небес, с райским поднебесьем и адской пропастью. Низ и верх оказались относительными во вселенной, которая бесконечна, где планеты вращаются вокруг собственной оси и вокруг Солнца, где, наконец, нет безотносительного центра и уж точно нет никакого небесного купола. В этой новой вселенной, наблюдаемой при помощи телескопа, можно узреть множество звезд, можно изучать поверхность далеких планет. Но невозможно узреть ни одного ангела или демона.

Христианская вертикаль и трехчастная структура божественного мира с Раем, Преисподней и земной поверхностью, остались не визуализированными в ходе научного исследования макрокосма. Христианская трехуровневая вселенная в Новое время превращается тем самым в художественную традицию, в устойчивый миф, в живописную риторику. «Если дьявол есть вещь, которая абсолютно противоположна богу и ничего не имеет от него, то он вполне совпадает с ничто... Если мы допустим, что он некоторое мыслящее существо, которое не хочет и не делает ничего хорошего и таким образом всегда противодействует богу, то он, конечно, очень несчастен, и если бы молитвы могли помогать, то следовало бы молиться за его обращение.

Но рассмотрим, может ли такое несчастное существо существовать хотя бы одно мгновение... — рассуждает Спиноза и постепенно приходит

к отрицательному выводу. — Но если нет никакой необходимости принимать дьяволов, то зачем принимать их? Мы не имеем нужды, подобно другим, допускать дьяволов, чтобы найти причины ненависти, зависти, гнева и подобных страстей, так как мы нашли уже достаточные причины для них без подобных вымыслов»¹. Если дьявол отрицается, то бог превращается в некую абстракцию, исключаящую какую бы то ни было антропоморфность, а также возможность прямых диалогов или «явлений», пускай хотя бы редким избранным и посвященным. «Под словом “Бог” я понимаю некую бесконечную субстанцию, независимую, в высшей степени разумную, всемогущую, сотворившую как меня самого, так и все прочее, что существует, — если оно существует. Несомненно, перечисленные совершенства таковы, что по мере тщательного их рассмотрения мне представляется все менее возможным, чтобы они исходили от меня одного. Таким образом, следует сделать вывод от противного, что Бог необходимо существует»², — пишет Рене Декарт, отстаивая необходимость существования бога, не имеющего ничего общего с библейским образом.

Привычный и канонизированный в изобразительных искусствах образ бога и божественной вселенной перестает мыслиться отражением объективной реальности. Традиции религиозного искусства не отменяются, но утрачивают универсальность и статус абсолютной культурной доминанты. Перед светским сознанием возникла сложная задача — художественными методами заново выстраивать гармоничную вселенную, которая будет отдохновением и волшебным снадобьем для души, страдающей от окружающего несовершенства. Нет ничего удивительного в том, что библейским заповедям в некотором роде оказываются аналогичны классицистские требования художественного канона. Божественной вертикальной организации универсума аналогична эстетическая вертикаль жанровой системы с ее жестким делением на низкие и высокие жанры.

Но и классицизм и барокко не довольствовались доминантой вертикали. Барокко активно осваивало идею горизонтали, стремясь расширить пространство эстетических форм, чтобы его стало больше того пространства, где эти формы отсутствуют. Оно мечтало заполнить искусством всю окружающую реальность, уповая на мощь, свободу и бесконечность человеческой фантазии. В духе барокко создавались причудливые придворные зрелища «маски», грандиозные пространства оперных представлений, празднества в регулярных парках, превращающихся в декорации на открытом воздухе. Классицизм обращался к античности и производил глобальную «антикизацию» культурного пространства. Классицизм

в созидании новой гармоничной вселенной двигался назад, в прошлое — и это движение назад, в земное прошлое, а отнюдь не в божественные небеса, явилось возвышающим. Культурное прошлое античности было осмысленно как «высокое» по сравнению со всей последующей историей развития. Вместе барокко и классицизм оставались искусством, ориентированным преимущественно на высокие социальные слои, на аристократического зрителя, аристократического заказчика, на контекст аристократической культуры повседневности.

Спустя полтора столетия классицистские методы гармонизации образа мира уже не имели былой убедительности. Прежде всего классицизм испытывал затруднения с созданием высоких образов, в достоверную реальность которых можно было бы верить в процессе непосредственного восприятия, не отягощенного обширным культурным знанием и владением системой художественных символов и условностей. Классицизм превышал меру условности, приемлемую для массового восприятия, и оказывался не способен создать содержательные модели, увлекающие и утешающие широкую демократическую публику. Зарождающийся романтизм избирал иные пути. Романтизм приступил к радикальному переосмыслению высокого и низкого, окончательно высвобождая эти понятия из традиционной вертикально организованной картины мира.

Высокое и низкое в образе мира

Пожалуй, именно романтизм первым в Новое время предложил ту концепцию высокого и низкого, которая оказывается всецело современной второй половине XVIII века, всецело синхронной состоянию картины мира своей эпохи и не содержит явных рудиментов Средневековья. С тех пор эта концепция высокого и низкого сохраняет свою убедительность и органику в тех случаях, когда эстетическая материя хоть сколько-нибудь признает существование самих категорий высокого и низкого.

А ведь социокультурная реальность Ренессанса и Нового времени как раз актуализирует горизонтальные связи и векторы исторического развития. Постепенно человечество свыкается с мыслью о бесконечности мира, простирающегося во все стороны, и начинает активно осваивать земную поверхность. Эпоха великих открытий — это эпоха начала переориентации индивида, ощутившего ценность не столько порыва к божественной выси и не столько погружения в глубины своей души, стремящейся опять же приблизиться к богу. Человек захвачен чуть ли

не инстинктивной жадной освоения земного мира, обуреваем потребностью экстенсивного движения туда, где еще никогда не бывал и где находится что-то еще не постигнутое, но, возможно, постижимое разумом простого смертного и грешного.

Предпринимательство, разворачивающееся уже и в ренессансные века, отстаивает важность поступательного накопления, прибавления капиталов в земном времени, устремленном в будущее. Постепенно утверждаются идеи прогресса, происходящего опять же в постепенном движении человека во времени. Вперед и вверх — в таком слиянии рационально мыслит свое развитие человечество. Восхождение по лестнице совершенствования возможно только при наличии временной горизонтали, продвигающей от настоящего к будущему без отрыва от всего земного. Экстатические порывы к сакральным внеземным высотам становятся все менее актуальны. Культ разума заступает на место культа экстаза, озарения, порыва по вертикали.

Даже театр и тот окончательно уходит из-под небес, замыкаясь в интерьерах и как бы изымая (во всяком случае, на некоторое время) небеса, звезды, божественное измерение из поля художественного зрения и зрительского переживания. Крушение сословной системы указывает на изжитость социальной вертикали и необходимость поставить все сословия на одну плоскость, один уровень, единый для всех старт — равенство людей от природы. Социальная реальность и философия так активно разрабатывали мотивы горизонтальной организации бытия и ориентации в будущее, что многообразие форм классицизма и неоклассицизма резонно интерпретировать как подсознательную потребность эстетическими средствами все-таки сохранить ценность и стабильность прошлого, культурной вечности, и вертикали — если не в самом мироздании, то хотя бы в его образной модели.

Романтизм явился во многом реакцией и на кризис просветительского мироощущения, слишком доверявшего постфеодальной «горизонтальной» реальности, и на клиширование классицистских принципов, подразумевавших строгое вертикальное членение жанровой системы на эстетический верх и эстетический низ. Но прежде всего романтизм стал ответом на практику самого буржуазного общества, последовавшую за идеальными концепциями просветителей.

Радикально сузив горизонты и возможности рядового индивида, предельно ограничив поле его самопроявлений, лишив его статуса микрокосма, — общество как бы уменьшило человека, а само развило иллюзию собственной глобальности, макрокосмической универсальности. Если у человека нет сил и времени заглядываться на звезды, если он

глаз не поднимает от рабочего станка, а потом сразу валится и засыпает, и даже сны смотреть у него не остается душевных сил, то присутствие какой еще вселенной, кроме могущественного и безжалостного социума, он может ощутить напрямую, в окружающей действительности? Если человек становится игральным финансовым махинаций, биржевых игр, парадоксов и кризисов капиталистических отношений, внезапно богатеет и внезапно разоряется, не успевая ни прочувствовать свои личные усилия, ни осознать свою личную вину в утрате состояния, то что выполняет роль злого рока, слепой фортуны, непостижимой сверхъестественной силы, как не социальные и экономические катаклизмы современности?

Неприятие современности переходит к романтизму по наследству от классицизма, но становится уже массовым переживанием. Парадоксальным образом в ходе развития капитализма возможности духовных самопроявлений рядового индивида значительно сузились. А параллельно с этим развивалось и укреплялось сознание равенства людей от природы, сознание величия и силы человечества как такового. Росла и убежденность в праве каждого человека на позитивный жизненный опыт, на удовольствия и наслаждения в земной повседневности.

Однако социальная реальность не успевала (как и сейчас не успевает) за эволюцией осознания людьми своих прав и потенциальных возможностей. Окружающая человека реальность оказывалась сплошь и рядом антиэстетичной, унижительной, порождающей страдания. Изнурительная работа и сводящая с ума рутина одинаковых дней, безысходная нищета и ненадежность богатства, способного мгновенно кануть в небытие, отношение к человеку как к функции и равнодушие общества к «нефункциональным», недееспособным и бедным. Этого вполне достаточно, чтобы современность начала вызывать эстетическую идиосинкразию — и отнюдь не только у возвышенных творческих натур, чьи имена запечатлелись в истории искусства. Резонно предположить, что и относительно массовая аудитория театральной публики, с удовольствием приходящей на спектакли раннеромантической стилистики, тоже переживала неприятие современных параметров капиталистического бытия.

Прежде всего, романтическая эстетика возвращала человеку воз дух большого мира, черпая его в постантичном и докапиталистическом периоде истории — то есть в Средних веках. Движение получило наименование *Gothic Revival*, что обычно переводится как Готическое Возрождение, но точнее будет сказать — воскрешение готики. Воскрешения другого большого мира жаждал человек второй половины просвещенного XVIII столетия. Другим воображаемый мир мог быть по временным

или по географическим координатам (одним из ответвлений моды становится развитие сюжета вне европейских координат). Сегодня романтизм связывают с именами Байрона и Шелли, Шеллинга и Новалиса, фон Арнима и Гофмана. Однако не стоит забывать, что это вершины направления, которое начинает формироваться много раньше и берет свои начала в популярной, по сути зачастую анонимной, «низовой» городской культуре, предназначенной для развлечения демократического городского зрителя.

Тенденции так называемого предромантизма быстрее всего, уже во второй половине XVIII века, проявляются в Англии, что закономерно, ведь именно эта страна быстрее других встает на путь капиталистических отношений. Причем нелитературная драматургия, то есть пьесы, предназначенные не для чтения, но исключительно для театра (сейчас мы назвали бы их сценариями) в своей неоготической стилистике скорее предшествуют готическому роману. Например, одной из первых пьес подобного рода был «Дуглас» Джона Хоума (1757), содержащий основные мотивы неоготического направления: мистическая атмосфера, роковые тайны, окутывающие биографию семьи, странные загадочные убийства. А «Замок Отранто» Горейса Уолпола — первый неоготический роман — вышел в 1764. Неоготические пьесы становились все более популярными, к 1770–1780-м годам без них было невозможно представить репертуар. А представители Озерной школы — Уильям Вордсворт, Джон Китс, Сэмюэл Тейлор Колридж, Роберт Саути — первые поколения романтиков еще только родились в 1770-х.

Романтизм начинает формироваться как взаимопонимание широкой городской аудитории — и литературных и околотеатральных кругов. Аудитория обладала потребностями воспринимать именно то новое искусство, в создании которого у творческих натур назрела острая необходимость. Романтизм во многом явился эстетическим стихийным «движением снизу», из социально неудовлетворенных слоев, ощущающих свою незащищенность и задавленность окружающей реальностью и приступающих к созиданию «второй реальности», дабы регулярно иметь возможность обрести на несколько часов забытие, отрешенность от разочарывающей и изматывающей современной действительности. Готическая драматургия набирает популярность. Театры начинают перекраивать постановочные методы в соответствии с неоготической реальностью.

Романтизм не вполне тождествен понятию искусства или философии. Точнее всего будет назвать его эстетическим миропониманием, состоящим из ряда лейтмотивов, архетипов, мировоззренческих принципов. Их наличие важнее безупречности и последовательности

их воплощения. Сила воздействия, способность будить искомую эмоциональную реакцию публики важнее художественной законченности произведения или отдельного образа. И в клишированном сюжете, и в изощренном творчестве театрального художника, и в потрясающей силе актерской игры, и в утонченных стихах гения, романтизм остается романтизмом, противостоящим капиталистической реальности, и потому идеально компенсирующим все то, чего она не в силах предоставить своим обитателям. Высокие образы остаются высокими и действенными в самом низком исполнении.

С этой социокультурной позицией спасительного дополнения к современности будет связана удивительная жизнестойкость и предрасположенность романтизма к бесконечному тиражированию и варьированию. Эпоха собственно романтизма давно минула, но открытия и штампы, архетипические образы и расхожие сюжетные модели романтизма благополучно доживают до наших дней, уверенно чувствуя себя и в третьем тысячелетии. Практика культуры романтизма порождает высокое искусство и популярный («низкий») романтизм, рассчитанный на массовое потребление. У многих современных произведений и культурных явлений, будь то книги и фильмы о Гарри Потере, экранизации романа Джона Толкиена, фильмы-катастрофы или парки аттракционов, популярность туризма и культ экстремальных профессий и экстремального досуга, сохраняется романтическая концепция бытия.

На рубеже XVIII–XIX веков постепенно формируется феномен искусства, низкого по своему массовому производству, по автоматическому клишированию образов, часто по примитивному исполнению, но эксплуатирующего именно высокие образы, возвышенное миропонимание, а также дарующее воспринимающей аудитории некое возвышающее самоощущение. Высокая любовь и высокое самопожертвование, высокий героизм и высокие страдания не нуждаются в комментариях. Возвышенные цели и помыслы, то есть жизненные миссии, лежащие за пределами приватной прагматики, презрение к инстинкту самосохранения, готовность преодолевать страх и идти на гибель ради чего-то — выше жизненного покоя и благополучия. Возвышающее самоощущение аудитории — иллюзия личной причастности к высокой судьбе высокого героя, ощущение душевной (пускай только душевной) принадлежности к касте незаурядных личностей, живущих не стремлением к собственной пользе, а чем-то более высоким, что выходит за пределы пользы, прагматики, целесообразности.

Начиная со второй половины XVIII века готические спектакли вели зрителей к потрясениям «с регулярностью, которая стала само-

разрушительной»³, как пишет исследователь Пауль Ренджер, имея в виду и неизбежное клиширование новых мотивов, и огромные экономические расходы на декорации, освещение и сценические эффекты. Однако ни то ни другое не помешало готическому представлению сохранять популярность на протяжении не менее полувека, до конца 1820-х. Можно считать это репетицией вечной актуальности романтического мировосприятия в последующие десятилетия и столетия.

В 1771 году Дэвид Гаррик приглашает из Франции художника Жака Филиппа де Лутербур, и тот осуществляет переворот в оформлении сценического пространства⁴. Уходит в прошлое геометрическая ясность сцены-коробки, игра на просцениуме, четкие мизансцены и яркое освещение. Темная авансцена создает нечто вроде подсветки, скрадывающей переход из зрительного зала в сценическую среду и делающей незаметной саму плоскость сценических подмостков. Гаррик и Лутербур работают над усложненной системой входов, которые скрываются за декорациями и позволяют исполнителям естественно появляться на сцене в любой ее точке⁵. Вместо плоскостных утверждаются объемные элементы декораций. В живописной полутьме, в сложной декорационной композиции теряются дальние границы сцены. Все средства способствуют усилению иллюзии разомкнутого, бескрайнего пространства. Если еще недавно сцена являла собой комнатный мир, символизирующий пространство социума и цивилизации, то теперь зритель получает возможность созерцать необозримый мир, полный странностей и ужасов, совершенно не похожих на те, с которыми человек сталкивается в своей повседневности.

Сумрачные готические залы, башни, зловещие подземелья, гроты, руины, скалы, темные леса, заброшенные часовни, берег бушующего моря — наиболее характерные места действия. Порыв к бесконечному ощущается прежде всего в гипертрофированной линейной перспективе, призванной усилить эффект глубины, дали. Сквозь готические окна и арки видны безбрежные долины, извилистые реки, текущие меж холмов, по мере удаления русло реки резко сужается, как бы убегая вдаль, прохожие и путники на заднем плане изображаются не взрослыми актерами, а костюмированными детьми⁶: маленькие фигурки подчеркивают удаление в пространстве. Позже подобные ухищрения сочтут слишком примитивными. Лутербур утвердит на сцене воздушную перспективу, дающую более тонкий иллюзионистский эффект. Усовершенствованное освещение даст актерам возможность играть не только у края сцены, как прежде в просветительском театре, но и активно использовать глубину. У Лутербура начинает преобладать локальный свет, с бликами,

с контрастами света и тени, создающий атмосферу напряженного ожидания, тайны, мистического величия. Как бы исподволь, наряду с исчезновением плоскости стен и задника, «растворяется» плоскость потолка и пола.

Мир размыкается и по вертикали. Над персонажами теперь зияет небо, мрачное или освещенное луной. Затянутое облаками или залитое предзакатным светом. Любимым атмосферным явлением сделался туман, лишаящий все предметы ясности очертаний. Действие часто происходило на возвышениях разного уровня, например, персонажи мелькали то на мосту, то в окнах замка, то вдали между деревьями. Мир представлял как некий смутный незаконченный абрис, некое хтоническое тело без жестких завершающих контуров, как материально-воздушная среда, дышащая своей жизнью, обладающая собственным ритмом и звучанием. Шум дождя, ветра, завывание бури, шипение волн, гром, звуки колокола, сигналы кораблей, терпящих бедствие, скрип мачт, треск горящих мельниц, грохот рушащихся башен — таково звуковое пространство спектаклей, показывающих мир неистовствующей природы и людей на грани жизни и смерти.

Это всегда неосвоенное, не обжитое пространство, полное неожиданностей. Оно напоминает о былых грехах, страданиях, преступлениях. Именно выбранные неоготикой пространства — наиболее адекватная среда для обитания посланцев потустороннего мира.

Герои существуют там, где пролегают границы мира земного, посюстороннего и мира мистического, потустороннего, управляемого не человеческой волей. Земной человек сплошь и рядом не в силах сам разобраться со своими проблемами, провоцируя появление посланцев иррациональной потусторонности. Призраки, духи, вампиры и прочие inferнальные существа становятся частыми гостями подмостков. Для них даже изобретаются специальные люки и входы, обеспечивающие внезапность и эффект их появления.

Высокий образ мира — это образ такого мира, который явно больше цивилизации и современности, который разомкнут по географической горизонтали и небесной вертикали, уходя на вселенские просторы, и разомкнут по шкале времени, уходя в вечность.

Эпохе романтизма напрямую предшествовало рождение археологии — начало раскопок Помпеи в 1748 году, когда умозрительная «толща времен» получила вполне материальные эквиваленты. (Показательно, что обнаружение Трои Шлиманом в 1869 году состоялось в период расцвета театра «археологического натурализма», дотошно воскрешающего на сцене реалии давних времен. Романтизм сознания продолжал

инспирировать культурную деятельность.) Можно представить, что пространственное положение шкалы времени начинает мыслиться не вполне горизонтальным, но имеющим элементы вертикальности. Чтобы прикоснуться к далекому прошлому, то есть вернуться во времени назад, надо было углубиться в слои пород — переместиться вниз. В то же время в обществе развивалась идея прогресса, подразумевающего, что в своем движении от настоящего к будущему человек улучшает себя и свою жизнь, то есть происходит поступательное возвышение. Это сочетание подразумеваемых векторов назад-вниз и вперед-вверх создает эффект диагонали, лишаящей всякое движение однозначности и простоты, а также представляющей некий синтез перемещений по горизонтали и по вертикали. Быть может, романтики были пристрастны к диагональным композициям в живописи и диагональным мизансценам в театре не только потому, что диагональ придает дополнительную динамику и драматизм обозначаемым ситуациям. Диагональ являла идеальную траекторию движения вообще — между прошлым и будущим, между географической далью и космической высью.

В романтической художественной вселенной бывший «низ» христианской модели мироздания более не является низким. Этическая оценочность, опирающаяся на христианские заповеди, на понятия греха и воздаяния, удаляется в тень. Те существа, которые раньше приходили из преисподней, теперь являются в земное измерение из некоей темной, нерасчлененной на слои и этажи неизведанной вселенной. Они — посланцы непознанного и загадочного мира. И поскольку этот мир несомненно больше дневного, посюстороннего, обыденного бытия, привычного, понятного и утомляющего своей знакомостью, мир вампиров и призраков оказывается «высоким». Потому что высокое теперь — то, что ориентирует на преодоление близлежащего рационального бытия.

XX век с энтузиазмом продолжит романтическую традицию ауратизации темного начала, вселенского зла, зловещего демонизма. От десятков и сотен пьес про вампиров, от романа Брэма Стокера (1897) тянутся нити к известнейшему фильму «Носферату: Симфония ужаса» (1922) Фридриха Мурнау и многим десяткам киновариаций вампирических мотивов («Дракула» 1931, «Дочь Дракулы», 1936, «Сын Дракулы», 1943, «Возвращение вампира», 1943, «Дом Франкенштейна», 1944, и так далее, вплоть до «Танцев с вампирами» Полански, «Дракулы 2000» и Ван Хельсинга, 2004). Завораживает сочетание антропоморфности, зооморфности и фантазийности облика, нечеловеческого физиологизма и законов жизнеспособности inferнальных и потусторонних существ. В их иррациональной инстинктивности, в их лишенности воли и возможности выбора