

Т.В. Зырянова

---

# ТРИ ЦИКЛА АНТИЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ



Москва, 2012

**Зырянова Т.В.** Три цикла античной литературы. Системогенетический анализ. — Москва: Изд-во Академии Тринитаризма, 2012. — 126 с.

**Редакционная коллегия:**

Н.Н. Александров, доктор философских наук (науч. редактор);  
А.И. Субетто, доктор философских наук, доктор экономических наук, кандидат технических наук;  
Н.А. Селезнева, доктор технических наук.

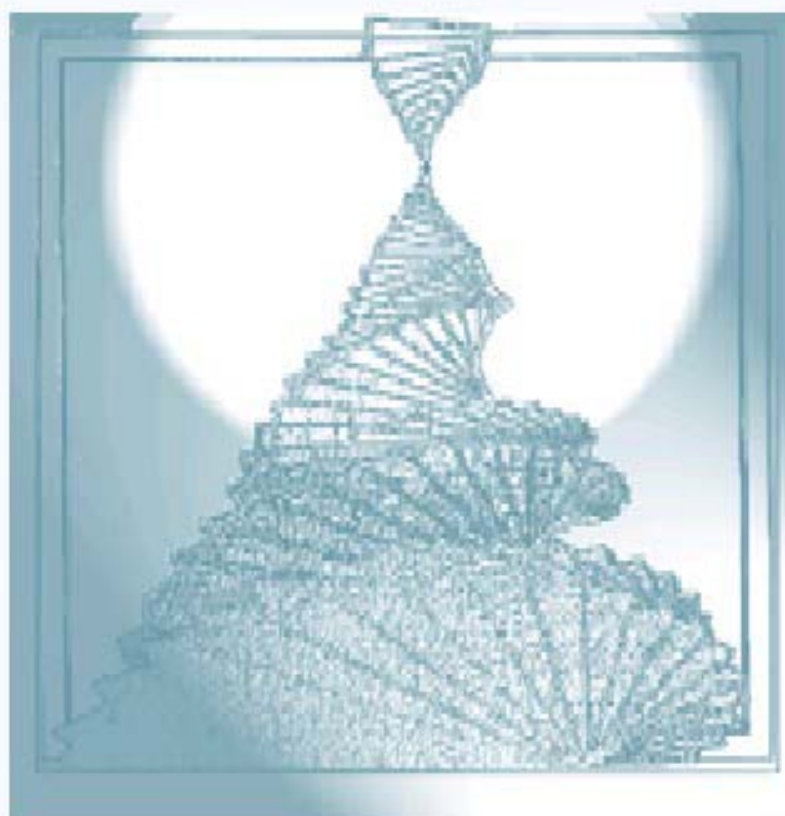
Книга посвящена закономерностям развития античной литературы, а точнее - литературы средиземноморья дохристианского периода. Это большой исторический цикл, охватывающий Древний Египет, Древнюю Грецию и Древний Рим и он рассматривается здесь как ментальное целое. Это позволяет установить ряд новых закономерностей, присущих не только рассматриваемому периоду, но и инвариантных в истории в целом.

В работе использована методология экзистенциальной системогенетики Н.Н. Александрова, примененная на конкретно-историческом материале литературы.

Для студентов, аспирантов, преподавателей, научных работников и всех, кого интересуют новые подходы в гуманитарной сфере.



СЕРИЯ  
"ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНАЯ СИСТЕМОГЕНЕТИКА  
И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ГЕРМЕНЕВТИКА"



СИСТЕМОГЕНЕТИКА  
И УЧЕНИЕ О ЦИКЛИЧНОСТИ РАЗВИТИЯ



## **ПРЕДИСЛОВИЕ**

### ПАРА СЛОВ ОТ РЕДАКТОРА

Представляемая работа тесно связана со всем циклом “Эстетическая системогенетика и художественная герменевтика”, который почти полностью был опубликован на сайте Академии Тринитаризма и в блоге этого сайта.

Книга предваряется предисловием профессора Н.И. Круковского - одного из выдающихся современных эстетиков, широко известного еще в 1960-х годах прошлого века своими классическими работами “Логика красоты”, “Основные эстетические категории”, “Кибернетика и законы красоты”, “«Ното Pulcher – Человек Прекрасный». Недавно в Минске были опубликованы еще две новые, и не менее крупные, работы Николая Игнатьевича “Бляск і трагедыя ідэалу” и “Філасофія культуры (уводзіны ў тэарэтычную культуралогію”).

Долгих ему лет творческой жизни и спасибо на добром слове.

## **ВРЕМЯ, ЖИЗНЬ И ЛИТЕРАТУРА**

Всем нам давно известно, что время, в которое мы живем, – это не время литературы. Мы уже почти не читаем, а больше заботимся об одежде и обуви, и сегодня, например, так называемый поп-стилист Сергей Зверев гораздо более широко известен и популярен, чем настоящий писатель Сергей Минаев. Или, тем более, если сама литература нужна нам была, чтобы мыслить о смысле жизни, как во времена Достоевского или хотя бы Шолохова, то опять же сегодня Виктор Ерофеев предлагает нам только задуматься над проблемой «Литература и еда». Действительно, что же с нами всеми все-таки произошло, если литература наша стала такую? И в чем всего этого причина? Эти вопросы как раз и ставятся в лежащей перед нами книге Т.В. Зыряновой «Три цикла античной литературы». И литературы античной именно потому, что античность, представляя собою своеобразное детство человечества, как раз и несет в себе в зародыше те черты, которые в полную силу разовьются во взрослом его состоянии и станут совсем очевидными. Изучив эти черты, мы и сможем понять, что же происходит с нами сейчас.

Книга Зыряновой, собственно, поэтому и является не столько узко литературно-историческим, сколько культурологическим исследованием, опирающимся не на конкретные факты истории литературы, а на общие законы, управляющие этими фактами. Законы, изучаемые скорее эстетикой, чем историей или теорией литературы, и даже, как увидим ниже, философией в целом. Не случайно поэтому автор ссылается в тексте на книгу Н.Н. Александрова «Эстетика» (// «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16518, 16.05.2011), с которым ее связывает не только тесное единство взглядов, но и семейные узы. Все это следует учитывать, знакомясь со страницами ее интересной и богатой идеями книги, и учитывать особенно последний факт, касающийся идей. Дело в том, что в некотором смысле мы это, как говорится, уже проходили в недавнем советском прошлом, когда и литература, и эстетика, не говоря уже о самой философии, были безжалостно подчинены определенному комплексу идей, называвшихся тогда марксистско-ленинскими. В результате чего тогдашние и литература, и эстетика, и философия стали безжизненными, лживыми и лицемерными. Так что упрекать их в том, в чем упрекаем мы литературу сегодняшнюю, никак нельзя. Скорее наоборот, литература сегодняшняя стала такой как раз из-за своей, как тогда говорили, безыдейности. Или стала, как думают и говорят сейчас, к несчастью, многие, свободной, т.е. как есть на самом деле, бессмысленной и бездуховной. Дело было, значит, как оказывается, в идеях, то есть – в философии.

Действительно, в царившей тогда и над литературой и над эстетикой марксистско-ленинской философии господствовал материализм, хотя и

называвшийся диалектическим, но с диалектикой как своеобразным, подвижным, как принято говорить и теперь, диалектически же противоречивым единством материального и идеального не имевший ничего общего. Выражение «диалектический материализм» представляло собою нелепое словосочетание, называемое в логике *contradictio in adjecto* (противоречие в определении) и которое тот же Маркс сравнивал с выражением «деревянное железо». Все это отражало лишь парадоксальное соединение самого вульгарного материализма в теории, что выражалось в пассивном описании внешней действительности, и столь же вульгарного идеализма на практике, проявлявшегося в абстрактном, словесно-командном стиле руководства и действия. Собственно, это и привело тогда литературу и не только литературу, а и всю остальную художественную и духовную культуру в то плачевное состояние, из которого им захотелось тогда вырваться на свободу. Свободу, как представлял себе ее тот же вульгарный материализм, вообще без идеи, мысли и духа в целом. То есть, в состоянии противоположности уже не диалектической, а тоже вульгарной, черно-белой формальной логики. Был-де только дух, а теперь будем совсем без духа.

Дело, однако, на том далеко не кончается. Т.В. Зырянова неспроста сконцентрировала все свое внимание на древней античной литературе. Эта литература играет в ее книге роль своеобразной логической модели, из анализа которой она, подобно антропологу, видящему в ребенке все характерные особенности представителя его расы на любой фазе его созревания, показывает нам существенные черты литературы в общем ее состоянии. Автор законно ищет в этой модели общие закономерности развития литературы в любой ее форме и на любой стадии ее исторического развития. И делает это явно с тем, чтобы понять основные особенности и нашей, современной, литературы, объяснив попутно читателю и причины сегодняшнего плачевного ее состояния. Делает, кстати, совсем не впервые, так как аналогичные попытки давно уже делались в истории науки, начиная чуть ли не с той же Древней Греции, если вспомнить Платона с Эмпедоклом и продолжить подобный обзор на примере последующих Джамбаттиста Вико, Винкельмана, Гегеля и даже чуть ли не сегодняшнего Питирима Сорокина. Но специфика ситуации здесь заключается в том, что в силу тех же искомых г-жой Зыряновой закономерностей развития культуры обо всех этих попытках было не только напрочь забыто, но и вспоминать о них было небезопасно. Так, академики-литературоведы всесоюзного значения Н.И. Конрад и Д.С. Лихачев обо всем этом прекрасно знали, но открыто писать остерегались. Даже в редактировавшейся ими многотомной «Истории всемирной литературы», где их взгляды проводились только в негласной форме, последний, девятый, том, в котором как раз и нужно было открыто сказать о нынешнем состоянии литературы, последующие издатели вообще не решились печатать. А уж в провинции вещи творились

вообще невероятные. Например, даже автора этих строк, попробовавшего в 60-70-х годах издавать в Белоруссии книги с опорой на эстетику Гегеля, местные органы госбезопасности собирались вообще засадить в психушку.

Вот в таком парадоксальном, почти как у Бертрана Рассела с его цирюльником, положении оказались теперь исследователи и литературы и эстетики вместе с Т.В. Зыряновой и Н.Н. Александровым. Ища причины сегодняшнего состояния культуры и искусства с литературой, им приходится заново строить все. Закономерности, определившие собою кризис искусства, культуры и философии, как раз и можно только выявить с помощью той же философии. И они с этим справились. Н.Н. Александров блестяще показал, используя совсем уже новую, современную системогенетическую методологию, что развитие не только литературы, но и искусства вообще, проходит по строго определенным законам, переживая известные фазы развития и именно фазы становления, расцвета и упадка. Фазы, означенные эстетикой как основные эстетические категории трагического, прекрасного и низменного. С проявлением этих фаз даже в стилистической конкретике искусства. А Т.В. Зырянова столь же блестяще доказала это же на примере античной литературы и тоже вплоть до самых конкретных ее исторических фактов. Говоря языком этих закономерностей, мы вполне можем утверждать, что нынешнее состояние искусства и литературы является выражением безусловного упадка, и упадка не только искусства и литературы, но и всей современной культуры в целом. Но, говоря тем же языком, можно также и утверждать, что в будущем перед нами предвидится фаза расцвета, увенчанная категорией прекрасного, подтверждая собою старинное изречение Достоевского, что красота спасет мир, с чем сегодня также не все соглашаются. В этом-то смысл уже всей философии, но и философия тоже сегодня в упадке, если посмотреть, например, на сегодняшний постмодернизм с его деконструкциями и симулякрами. И тут опять начинает просвечивать тот же расселовский парадокс с философией, которая хочет истолковать философский кризис снова с помощью той же философии.

Дело тут, однако, в том, что понимать под философией. Философией называли себя и марксизм-ленинизм и постмодернизм, которым вообще не по зубам была жизнь человека, сама состоящая из парадоксов. Тех самых парадоксов, которые видел уже Аристотель, утверждавший, что человек есть животное общественное, т.е. противоречивое. Поэтому с этим справиться могла не всякая философия, а только философия диалектическая, как раз и построенная на логике противоречий и не боящаяся никаких парадоксов. Именно на базе такой философии и открыты были законы развития искусства и литературы, с таким блеском продемонстрированные Александровым и Зыряновой. И смысл ее в том, что она признает противоречивое единство идеального и материального, которое предопределяет собою и синусоидальный характер развития, и



законно-мерность фаз становления, расцвета и упадка чего бы то ни было, и необходимость идеалов, и даже возможность подобного рода парадоксов. Осознание необходимости в такой философии уже назревает, что видно хотя бы на примере активного развития общественного движения под именем тринитаризма, с которым связаны и уже знакомые нам специалисты. Наблюдаются даже случаи объединения интересов и работ когдашних «физиков и лириков», тесно связанных некогда с материалистичным естествознанием и идеалистичной гуманистикой и, естественно, резко противостоявшими тогда друг другу. Об этом свидетельствуют, например, крайне интересные статьи московского физика А.С. Харитонова, активно занимающегося сейчас профессионально эстетической проблематикой.

Таким образом, движение, начатое, как мы только что видели, так успешно Н.Н. Александровым и Т.В. Зыряновой, соответственно описываемым ими законам само становится и начинает цвести.

Н.И. Круковский, профессор,  
доктор философских и кандидат филологических наук.  
Г. Минск.





## Глава 1 МЕТОДОЛОГИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ

### 1. Культурологический ракурс темы

Чтобы задать масштабную – культурологическую – планку, необходимую для раскрытия данной темы, обратимся к понятию “культура”: это – общественный механизм трансляции менталитета. То, что их связывает, – деятельность. Менталитет, реализуясь в деятельности, приобретает формы продуктов культуры, или артефактов, т.е. искусственно сделанных. Таким образом, менталитет выступает как содержание, а культура – как механизм. И менталитет, и культура видоизменяются во времени. Взаимоотношения между ними носят характер корреляции. На определенном отрезке времени, где менталитет качественно не изменяется, культура приобретает совокупность характерных устойчивых черт. Взгляд изнутри культуры на менталитет в этом случае называется парадигмой (образец среди моделей и концепций). Например, отчетливыми чертами парадигмы в истории культуры наделяются античность (скульптура, театр), классическое средневековье (соборы, эпос), Новое время (единство литературы, живописи и музыки). В XX веке парадигмы уже не обнаружим, и это является симптомом превращения менталитета в осмысляемый феномен: XX век – век целенаправленной научной и художественной рефлексии, историческое время, отмеченное попыткой управлять менталитетом через проективность.

Менталитет, парадигма, культура – данный ряд понятий демонстрирует иерархическую логику: менталитет формирует культуру, проявляясь через конкретно данную парадигму (гр. – “образец”: модель, принятая в качестве образца решения исследовательских задач).



Рис. 1.

Культура есть механизм трансляции исторического опыта, механизм производства и воспроизводства образа жизни. Культура формальна. Менталитет содержателен. Парадигма – как соединяющее их звено – является средством демонстрации ментального содержания через форму культуры. Поэтому парадигма всегда *представляет собой исторически конкретное содержательно-формальное единство.*

История обнаруживает четыре ментальных типа: это – Индия (буддизм), Китай (конфуцианство), Европа (христианство), Анатолия (бывшие: Византия, Вавилон, шумеры) – мусульманство.

**Что же такое менталитет?** *Это – совокупность ключевых идей, образов, символов, установок, ценностей и норм разных уровней. Он определяет жизнь людей через транслируемую культурой картину мира. Особую роль при этом играет искусство, составляющее значимую часть культуры. Искусство служит экраном общественного сознания: в художественных произведениях отражается духовное состояние общества с такой степенью достоверности, что можно восстановить по ним, опираясь на основные параметры отраженного менталитета, “портрет” любой эпохи.*

Понятие “менталитет” употребляется либо по отношению к территории (например, “российский менталитет”), либо по отношению ко времени (например, “менталитет эпохи Ренессанса”), либо по отношению к какому-либо носителю (например, менталитет средневековой Франции). В этом узком смысле его приравнивают к духу народа, его характерности и узнаваемости. **Таким образом, пространство, время, субъект** – самые крупные, масштабные параметры, раскрывающие менталитет. Если же мы будем их использовать в качестве понятий более низших ярусов, то речь пойдет не о менталитете, а о ментальности, т.е. о менталитете более мелкого масштаба: например, ментальность XVII века (не всего Нового времени), ментальность Гасконии (не Франции в целом), ментальность русской интеллигенции (не всего общества).

Главное свойство менталитета – его несводимость к разуму (лат. “mental” – “невидимый”). С одной стороны, менталитет характеризуется хронотопом, с другой – взаимоотношениями личности и общества (свобода общества и свобода личности в трёх модификациях: поочерёдное доминирование каждой из сторон, их равенство в середине цикла).

**Менталитет самотранслируется с помощью эстетического комплекса, а эстетическое имеет единственное субстанциальное проявление в искусстве: оно отображает модели времени и пространства, т.е. мира вне общества и человека, а также модель взаимоотношений общества и человека. Эта триада и есть предмет осмысления в искусстве, высшим видом которого является литература:**

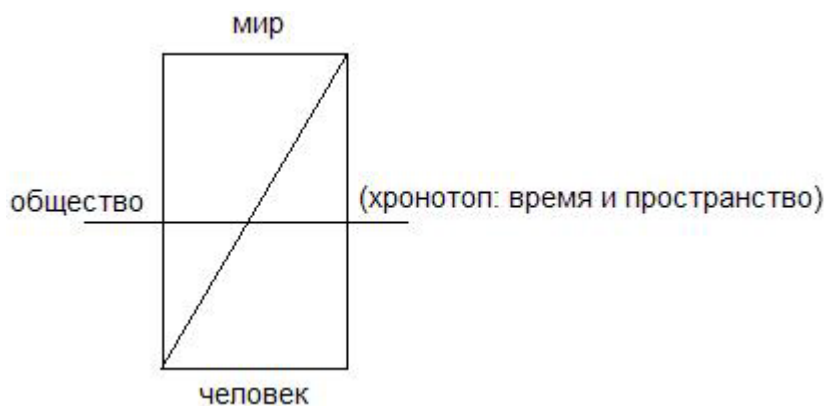


Рис. 2.

Виды искусства раскладывают хронотоп по уровням выразительности (по уровням освоения пространства и времени): декоративно-прикладное искусство, живопись, скульптура и архитектура – пространственные виды искусства; хореография, актёрское искусство, музыка, литература – временные виды искусства.

Напомним: **в ядре культура содержит литературу.**

**Литература – искусство слова, где свод закодированных смыслов человеческой жизни (человеческого существования вообще) воплощается в деятельности творца как набор модусов выразительности через языковые средства.**

Каждый вид искусства обладает своей доминантой. Пространство принадлежит социуму, а время – человеку. (По принципу: кто живет? Не общество, а человек.)

Итак, культура является механизмом трансляции менталитета. На примере литературы как её ядра убедительнее всего можно проследить процесс трансляции менталитета, раскрыв основные черты литературы: её каузальность и генетическую природу.

Это означает следующее: **литература обладает явно видимым сценарием в своём генезисе. Благодаря этому легко осознать, что создание популярных (резонирующих времени) произведений не может быть случайностью, – оно получает ментальное объяснение: одна эпоха превозносит истинного героя, другая – весьма сомнительного, одна эпоха порождает массовую продукцию, удовлетворяющую большинство в данной точке времени, другая эпоха оставляет шедевры на века, и на них творцы других столетий равняются как на эталонные.**

**Утверждение причинности происхождения литературы любого периода истории и важности учёта генетического аспекта её развития является целью нашей статьи: на примере античной литературы проследим её прямую связь с эволюцией менталитета.**

Исходя из указанных особенностей, подчеркнём, что литература на любом этапе своего развития обладает собственными характеристиками, которые никогда более в истории не повторяются. При этом сценарий её развития всегда будет узнаваем: он проявляется в логике самодвижения менталитета, в присущих ему трёх фазах. Это – становление, расцвет и деградация, с сопутствующими для них константными чертами.

В масштабах мировой литературы литература античности является не только первой, но и наиболее отчётливо демонстрирующей все эти важные аспекты. Сценарий её развития позволяет проследить ту важнейшую закономерность, которая присуща всей последующей эволюции литературы: в развёртке предстают в качестве опорных точек ментального самодвижения 3 периода: архаика, классика и декаданс, период угасания литературного процесса (начало, становление, – в Древнем Египте, середина, классика (расцвет) – в Древней Греции, конец, угасание, – в Древнем Риме.

**2. Мировая художественная литература  
в контексте исторического развития мировой культуры  
(на конусе истории)**

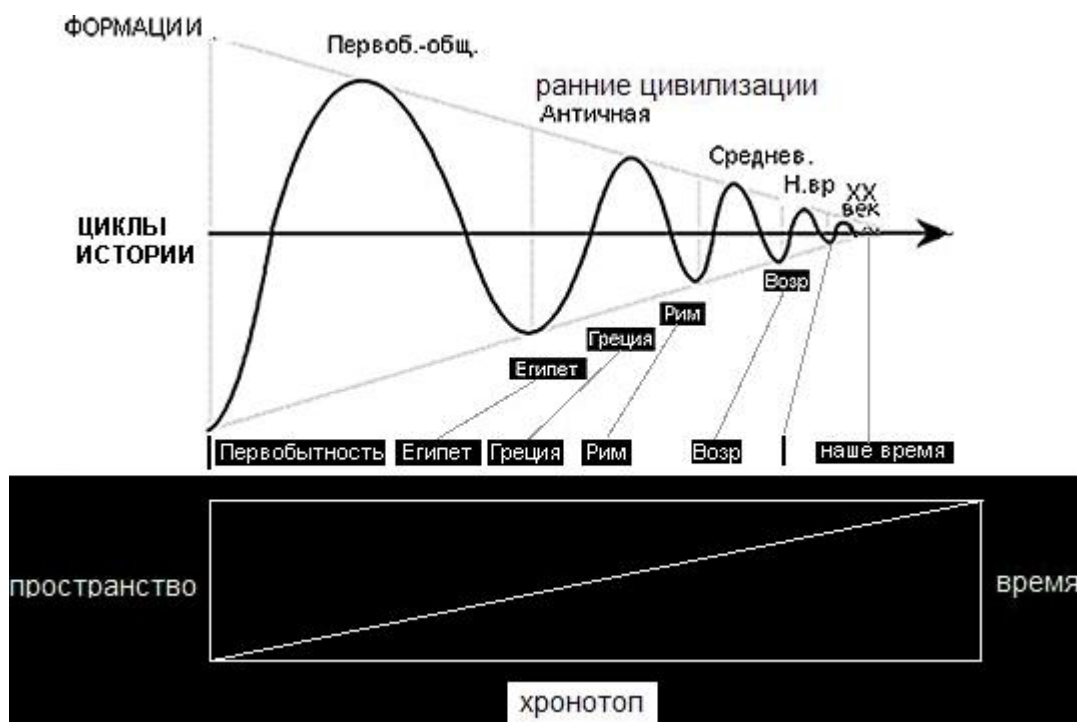


Рис. 3.

Три века равны трем тысячелетиям, один XX век равен любому формационному ментальному циклу по плотности событий. Такова логика конуса истории. Каждый последующий период укорочен во времени примерно на треть при нарастании темпа событий.

### **3. Менталитет и цикл: внутренняя троичная периодизация**

В истории развития человечества наблюдаются культурно-цивилизационные периоды, обладающие единством содержательных и формальных признаков, образующие законченный круг развития каких-либо явлений, процессов. Это – наиболее крупные периоды, и называются они **формациями**. Несмотря на то, что они сменяют друг друга во времени и отличаются друг от друга качественной новизной, можно обнаружить общие для них закономерности: **повторяемость основных проявлений в логике “становление – расцвет – деградация”** – во-первых; **характер их доминирования и смену в направлении постепенного убывания к концу цикла** – во-вторых. Такую закономерность ученые назвали циклической инвариантностью (гр.: “круг”; лат.: “повторяемый”).

Цикл, *т.е. определенный промежуток времени, давший жизнь конкретному явлению, процессу*, позволяет проследить его качественные изменения вплоть до полной утраты им первоначального состояния на основе ряда ментальных признаков.

Развитие какой-либо тенденции в русле логики становления, восхождения к динамическому гомеостазу (расцвет) и постепенной ее деградации, вплоть до полного разрушения (смерть), дает возможность ученым трактовать цикл расширительно, фиксировать его различные временные диапазоны: мегацикл насчитывает несколько тысячелетий (например, цикл существования Древнего мира, в его фазах: палеолит, мезолит, неолит, – таков и цикл Древнего Египта); глобальные циклы насчитывают 1000 лет (например: история Древнего Рима, именно такова продолжительность средневековья). Ученый А.Л. Чижевский известен прежде всего тем, что всесторонне исследовал закономерность 11-летних циклов наряду со 100-летними и 1000-летними. О цикле поколения говорят, когда рассматривают внутри столетия 3 фазы по 33 года: здесь прослеживается символическое заострение на сроке земного служения Иисуса Христа, в целом же три таких цикла внутри века дают возможность вести речь о трех поколениях: дедов, отцов, внуков. Наиболее распространенная единица измерения времени – столетие, ею оперирует большинство ученых. Культурные циклы протяженностью в 300 лет обосновал философ Н.Н. Александров [1].



#### 4. Циклическая инвариантность исторического процесса: внутренняя троичная периодизация формаций. Подходы к культуре на цикле

Таким образом, поскольку социум самоорганизуется не на одном, а на нескольких уровнях, по крайней мере – на **трёх**, можно говорить о **трёх разновидностях менталитета**, связанных друг с другом линией логики развития: “становление – расцвет – деградация”.

Предельно большим масштабом обладает менталитет человечества как целого. Он подразделяется на пять ментальных формаций, в свою очередь каждая формация подразделяется на менталитет культурноцивилизационных групп. Например, **в ментальной формации Древнего мира способ обращения со временем и пространством остается неизменным, но модифицируется в Египте, Греции и Риме.**

Эти модификации сменяют друг друга закономерно по историческому сценарию, черты его будут повторяться в своей инвариантной (неизменяемой) части в каждой формации. Перейдем на ярус ниже – здесь можно рассмотреть каждый из этих циклов, тоже как модифицирующийся. Именно на этом уровне останавливаются историки. Например, в Древнем Египте насчитывают три царства: Древнее, Среднее, Новое. И т.д.

Три периода различают в средневековье: раннее (IV-X вв.), романоготическое (XI-XIII вв.), эпоха Возрождения (XIV-XV вв.). На три века распадается формация Нового времени: становление (XVII в.), расцвет (XVIII в.), деградация (XIX в.). Наконец, XX век являет нам в идеальной пропорции 3 цикла по 33 года, с начальной точкой отсчета в 20-м году, как и в любом другом столетии, являющемся ментальным циклом: с 20-го по 53-й, с 53-го по 86-й, с 86-го по 2019-й год.

Таким образом, **менталитет обладает на всех ярусах троичной модифицируемостью**, которая описывается индикаторами: в простейшем виде – парами или троичностью. Например, главный парный индикатор – **свобода общества и свобода личности**, а в троичном виде он становится иерархией: **общее, особенное, единичное.**

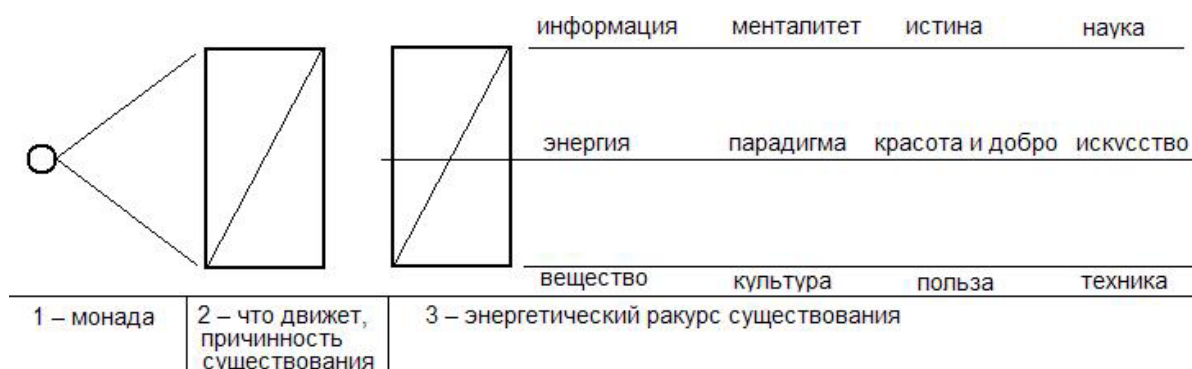


Рис. 4.

Три фазы обнаруживаем, рассматривая явление в динамическом ракурсе (становление, расцвет, деградация), троичную иерархию: общее, особенное, единичное – в статике. (Иерархия есть устройство по принципу подчинения низших высшим.)

Завершает нумерологический ряд “четвёрка”. “4” – это мера (**единство количества и качества**). Мера обычно обнаруживается в деятельности творцов, подводящих итоги предшествующему развитию за конкретный период, например за 100 или 300 лет: в русской литературе мера заявлена в творчестве А.П. Сумарокова – освоением классицистических жанров, созданием жанровой системы классицизма в России, включающей все роды литературы: эпос, драматургию (комедии и трагедии), лирику; а в творчестве Л.Н. Толстого – синтезом всех жанров, освоенных литературой как высшим видом искусства [3].

В мировой литературе меру представляет типологический мифологический инвариант, образуя основу художественного мышления: четыре функции выполняют персонажи в любой мифологии. Этот инвариант диктует литературе **ролевую систему образов**. Её составляют: **демиург** (греч. “мастер”), мифический персонаж, которому приписывают состворение мира; **культурный герой** – не создающий, в отличие от демиурга, а добывающий и приносящий людям уже существующие полезные предметы (Прометей), он не столько творит мир, сколько упорядочивает его; **первопредки** – люди и животные одновременно, с ними связывают происхождение человека, особенно общества; **трикстер** – двойник, который, нарушая запреты или неловко подражая действиям культурного героя, творит предметы и явления природы, вредные и опасные для людей (англ. “трик” – “проделка”). Универсальные роли в системе четырёх типов располагаются на двух осях. По онтологической, или вневременной, оси, имеющей сущностный характер, могут располагаться только внечеловеческие типы: высший тип – демиург, низший тип – первопредок; демиург относится к столь высоким ярусам иерархии, что очень часто либо не имеет никакого воплощения (Бог-креатор), либо имеет облачение в виде гигантских стихий, а первопредок – это уже конкретное воплощение начала существования. На временной оси, естественно, могут располагаться только истинный герой (“+”) и антигерой (“-”) – это и есть культурный герой и трикстер. Таким образом, универсальная система образов, сложившаяся в рамках мифологии, отражает наиболее устойчивые и универсальные типы, инварианты, известные и в другом облачении, например в энергетическом – это так называемые первостихии, существующие до сих пор в рамках астрологии. Аналогия здесь такова: ось существования, расположенную во времени, моделируют вода и воздух, две подвижные стихии (это – аналоги трикстера и культурного героя, тяжелого и легкого в движении); ось сущности моделируют огонь (солнце) и земля, здесь демиург – это огненная стихия,



а первопредок, естественно, земная. Временная ось – ось количества, а сущностная, или онтологическая (вневременная) – ось качества.

**Три фазы в структурном смысле являются иерархией.** И это дает нам **троичный** индикатор: от всеобщего к единичному – обо всем: о пространстве, о времени, о социальном и индивидуальном.

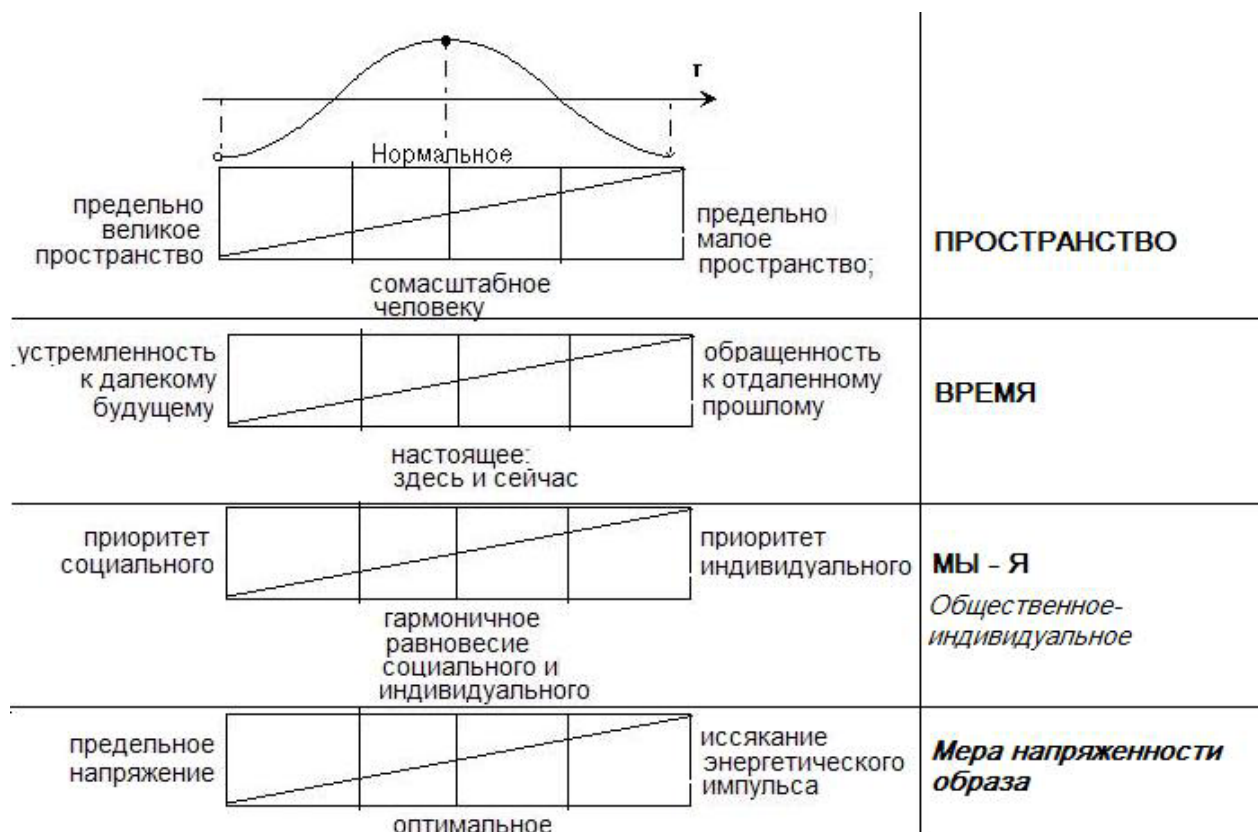


Рис. 5.

## **5. Античность в контексте литературного развития**

### **(место цикла первых цивилизаций и античности в мегавитке эволюции культуры)**

Эволюция культурных доминант в развёртке мегацикла отчётливо разворачивается через троичную иерархию, которой можно описать любую формацию, используя модель содержательно-формального единства. Содержание культуры любого цикла определяется типом менталитета. Именно он, менталитет, задаёт картину мира и влияет на выбор механизмов, приводящих в действие развитие общества той или иной фазы.

Так, в первобытнообщинном цикле менталитет – **магический**, он формирует парадигму тотемического анимизма и через традиции и ритуалы – как основные культурные механизмы – удерживает на протяжении длительного периода мифологическую картину мира.

Интересующий нас античный цикл также имел мифологическую парадигму, на её обоснование повлиял мифологический менталитет, но содержательно античная картина мира уже отличалась от первобытнообщинной тем, что её ядром стал **антропоморфный политеизм**. Причём трансформация в логике фазового развития перетекает от формы **зверо-антропоморфной** в Древнем Египте к **антропоморфной** в Древней Греции и на последнем этапе – к **формальной вариации антропоморфизма** в Древнем Риме.

\* \* \*

#### *Древний Египет (категория трагического)*

Первые письменные литературные памятники появились в III тысячелетии до н. э. – египетские и шумерские. Во II тысячелетии до н. э. получили развитие индийская и китайская литературы, еврейская и иранская – в начале I тысячелетия.

В культурном смысле Древний Египет представляет собой первую фазу, по П. Сорокину – «идеационную», что означает власть *идеи*, власть разума. Следующий за ним цикл греческой культуры есть проявленность калокагатического – души и воли. Наконец, последний, римский период античности – это тело, и телесность его очевидна.

\* \* \*

Трудность в восприятии первых литературных памятников связана с тем, что первоначально письменность обслуживала утилитарные потребности людей в сфере власти, экономики. Тексты предназначались для богослужения, обучения; фиксировались законы, документы, деловые записи, опись урожая или имущества.

Наиболее древние тексты были анонимными. Эту особенность важно акцентировать, поскольку на протяжении тысячелетий эволюции культуры она неизменно будет заявлять о себе на начальных этапах всех формаций: античной, Нового времени, XX века... Анонимность текстов в исходные периоды связана с ментальной доминантой массовости, всеобщности,

обращением к миру от имени всех (“МЫ”!). Таковы священные тексты: Библия, Авеста, веды... В архаических фазах позволительно говорить от имени мудреца, пророка, царя, возглавляющих некую общность.

Другая особенность древнеегипетских записей, которая впоследствии обнаружится во всех периодах становления новых формаций, состоит в том, что *литературы как конкретного авторского творения таланта и ума, опыта и воображения* не было вообще. Это была не **субъективная реальность творца**, а прагматически предопределённая (если точнее – сугубо утилитарная) объективированная данность.

Сведённые в одно целое и расположенные в определённом порядке *законы, документы, сведения, материалы, тексты, записи* являются признаком деловой ориентации этой литературы, с установкой на управление, воспитание, обучение или воздействие с направляющей целью. Всё это – **своды**, подавляющие масштабом содержания.

Само понятие свода по функции тоже идентично прагматичному назначению (свод законов!), но выражают своды уже ценностные нормы, при этом они персонифицируются для идентификации, например могут приписываться Давиду, Соломону и другим авторитетам. Дошедшие до нас тексты как литературные памятники зафиксировали авторитетные имена: “Рассказ Синухе”, сказания о Гильгамеше, “Махабхарата”, гимны Заратуштры, “Книга Иова”, изречения Лао-цзы.

Совокупность сводов, собранная вместе с нарративами (нарратив – повествование), составляет главную книгу того или иного народа. Прежде всего такая книга раскрывает его менталитет.

У греков всё образование велось путём заучивания поэм Гомера и их трактовок – таким способом передавали и пласт мифологии, и истории в древнем представлении. Главное: во временной протяжённости через нарратив прослеживается генезис народа, происхождение его системы ценностей выявляется через мифологию. Таковы сказания о Гильгамеше, Махабхарата.

Итак, функция первокниги заключалась в удержании масштаба “МЫ”: МЫ, греки (“Илиада”, “Одиссея”)... МЫ, евреи (Библия)... МЫ, шумеры (сказания о Гильгамеше)... МЫ, китайцы (Лао-цзы, Конфуций).

Библия – универсальная книга, в которой собраны воедино все стороны жизни: и познание (элементы логики и отдельная логика в виде Торы), и практические рекомендации (питание, домоводство), и эстетические, этические нормы. Всё это выражено через Священную историю.

Для египтян жизнь была подготовкой к загробной жизни. Существовало нормирование достойной жизни – в “Книге мёртвых”. Египтяне хитроумно решили проблему – они заранее готовили отчёт о земной жизни. Элемент воображения, лежащий в основе изложения дел и поступков, канон нормативности, конечно же, исключался! Именно благодаря этому обстоятельству появился нарратив, т.е. повествование, рассказывание.

Очень важно уже на этом раннем этапе зафиксировать вектор нарративного развития в пределах любого ментального цикла: закономерность проявляется в однонаправленном движении: от функции поучения как исходной задачи, решаемой малым набором средств, с постепенным привлечением приключенческой тематики, до полного растворения этой функции в противоположном – развлекательном – ключе.

Доминанта Древнего Египта – поучение, потому что всякое начало предполагает установление норм. Так возникают проекты государя, государства, человека.

### ***Особая – смыслодержущая и смыслообразующая – роль литературы и архитектуры***

В структуре художественного образа заложен троичный индикатор, и различие его мер распространяется на все уровни: на степень рациональности или иррациональности, на отношение к пространству, времени, к обществу, на степень осознания личной свободы, на психологическую напряженность, колористическое решение, ступени восприятия – от вкусового, осязательного, запахового до слухового и зрительного, на символическое заострение художественного решения (репрезентативность) или на дробное изображение (предельную интонированность), иными словами говоря, – на предельное обобщение или на абсолютную единичность, претендующую на исключительное внимание к себе как индивидуальности.

**Общее** мы находим в искусстве Древнего Египта: оно пронизано духом символизации. Символ есть обобщение смысла, например сфинкс выступает символом силы животного (лев), лицо фараона символически являет власть, масштабность его изображения внушает значительность; пирамида воспринимается нами как символ вечности через ее прочность, грани пирамид символизируют абсолютность, а их масштаб – божественность. Красота передается через математические пропорции древнеегипетского канона, который отработывали тысячелетиями.

Архитектура венчает иерархию пространственных искусств потому, что она часто соперничает с литературой по мощности смыслов, заложенных в ней, в сочетании же с литературой она вообще дает огромные возможности для синкретического развития, недаром ее называли застывшей музыкой, подразумевая богатство ритмического разнообразия, бурное, динамическое развитие тем, заложенных в ней мастером, сочетание симметрии и асимметрии, таящие смысловые узоры, ибо структура любой архитектурной конструкции всегда содержательна, не говоря уже о буквальном стремлении создателей архитектурных памятников записать на стенах нечто сакральное, тем самым удвоив смысловые эффекты. Архитектура – это ткань смысловых сцеплений, ее можно читать, как книгу.

Литература оперирует смыслами, вербализуя всё, что попадает в творческую орбиту ее осмысления, по законам искусства. В Древнем Египте всё произошло впервые: были созданы художественная проза и стих, появились сюжеты, темы и образы, которые, переходя от народа к народу, дошли и до наших дней.

И в этом отношении особого осмысления требует факт зарождения литературы как культурного явления в процессе эволюции человечества с надгробных надписей **на древнеегипетских гробницах, на** гробницах вельмож – своего рода наставлений, если говорить об их содержании. (Из таких наставлений впоследствии была создана **“Книга мёртвых”** – ее египтяне клали в гробницу, потому что она учила, как вести себя в загробном мире.) Деяния усопшего тоже могли войти в содержание надгробных надписей, являя собой краткий рассказ, из них позднее развились более подробные схемы повествования. Достигнув степени художественной увлекательности, они удостоились чести быть переписанными. Так возникла литература.

### **Именно так начался литературный процесс!**

И если говорить о литературном генезисе, важно подчеркнуть: литературные формы (проза и поэзия), литературная природа слова (образы, приёмы их создания, художественные средства), литературная логика нарратива (темы, композиционные ходы, сюжеты, разновидности рассказывания, от поучительного до развлекательного) – всё это берёт начало в Древнем Египте как отправной точке, задающей траекторию развития художественного слова на тысячелетия вперёд...

Архитектура и скульптура, словно состязаясь с литературой по содержательной насыщенности, отражают хронос и топос ментального уровня – в этом состоит их особая смыслодержащая и смыслообразующая роль в выражении менталитета.

Искусство Древнего Египта вообще максимально символическое, оно было посланием в далекое будущее, и, безусловно, оно иллюстрирует самую высокую меру обобщения. Не случайно Древний Египет открывает новый цикл после первобытнообщинного – цикл ранних цивилизаций.



Рис. 6.



Особенное мы находим в Древней Греции: преобладает изобразительность, в основном скульптура. Срединный срез видов искусства находит оптимальное воплощение именно здесь: скульптура, архитектура, хореография, актерское искусство.

Периодизация Древней Греции, соответственно, инвариантно троична: это – архаика, времен Гомера, это – классика, с расцветом театра в эпоху полисов, это – декаданс, с преобладанием комического, с усилением индивидуалистического начала. Но обратим внимание: все тенденции развивались в Древней Греции в русле гармоничного, равновесного, срединного, цикла. Это важно понять, чтобы всегда отличать **срединные циклы внутри 100-летнего, 300-летнего или глобального: они обладают содержательноформальным единством и наибольшим разнообразием.**

Культура гомеровской Греции – это крито-микенская культура, царский период (дворцы на Крите, Минотавр в лабиринте подземелья, дворец Одиссея). Преобладающий жанр – эпическая поэма, мастер этого жанра – Гомер, автор “Илиады” и “Одиссеи”. Существует легенда, что живший в 87 веках до н.э. Гесиод был соперником Гомера в творчестве, и в литературных состязаниях он победил потому, что, в отличие от Гомера, воспевал мир, мирный труд, а не войну и ратные подвиги. Характерная ментальная тенденция – **дидактическая** основа творчества Гесиода – убеждает в том, что такой поэт существовал, потому что начало всякого цикла именно наставительно, поучительно, дидактично. Полная противоположность начальному циклу – завершающий цикл, с **развлекательной** направленностью в содержании искусства.

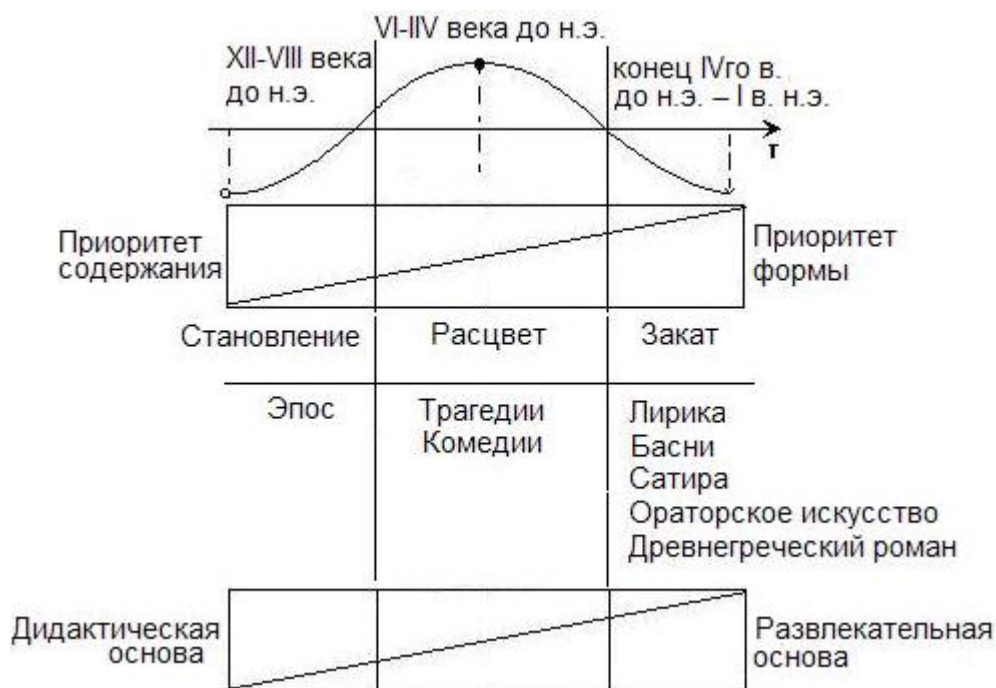


Рис. 7.

Древняя Греция классического периода характеризуется бурным ростом полисов-государств, формированием гражданского сознания у жителей полисов [3]. Потребность в образцах вызвала к жизни наиболее массовый культурный институт – **театр (гр.: “место, куда приходят, чтобы посмотреть” – дословно)**. Самым популярным жанром драматургии стала трагедия, воспевающая подвиги героев и ставящая важные для людей того времени вопросы.

Драматурги того времени – **Эсхил, Софокл, Еврипид**.

В это же время – на периферии Греции! – возникла лирика, особый вид песенного искусства, предполагающий исполнение песни (рифмованные строки) под музыкальный инструмент, называемый лирой. Похожей на современную, т.е. книжную, лирика станет только в 43 вв. до н.э., т.е. в последнем, закатном, цикле существования Древней Греции (т.н. **Эллада – эллинистический период**). До этого и в архаике, и в классике стихи писались для исполнения под лиру. Признанными авторами были **Алкей и Сапфо**. Поэт другого поколения **Анакреонт** создавал свои стихи уже на переходе к закатному циклу: его произведения раскрывают нам менталитет переходной поры, когда преобладают все признаки деградации. Если ограничиться одним эпитетом, то поэзию Анакреонта можно назвать *застольной*. Содержание – иссякает, а форма, наоборот, становится избыточной.

На переходе к закатной фазе актуализируется жанр комедии и становится популярным их автор – **Аристофан**.

Таким образом, классический период Древней Греции – театр, объединяющий граждан полиса идеологией, этикой, эстетикой.

Примечательно, что именно в срединном, классическом, цикле Древней Греции были построены для массовых сборов два круглых сооружения: агора, где собирались отцы семейств, и театр (конус – амфитеатр). Почему они были построены именно таким образом? Потому что именно в данный период возобладали менталитет равенства каждого в группе (классика как равновесие), и это был единственный *пространственный* способ сделать всех равными.

**Какой была основная функция театра? Отработка и трансляция греческого менталитета в драматической форме.**

Аналогичную – **объединительную – функцию в классический период средневековья выполнял собор.**

**Эллинизм** – закатная фаза Древней Греции. Единичное ещё не скатывается до предельности состояния римского. В пределах истории Древней Греции, имеющей в глобальном цикле срединное, равновесное, положение все окрашено равновесным менталитетом, главное свойство которого – гармония.

Именно в эпоху эллинизма возникло обилие художественных школ. Особое развитие получило скульптурное искусство, причем портретное,



что свидетельствует о повороте ментального интереса к личности. Наряду с особенностями внешнего облика модели было актуализировано воплощение духовного мира – таковы портреты **Аристотеля** и **Менандра**.

Следует отметить характернейшую тенденцию, свойственную всем *закатным циклам* в истории: усиливается бытовое направление в искусстве, доходя до натурализма. Возникает интерес к деталям, живописание подробностей распространяется на все виды искусства.

Скульптурную группу, изображающую **Лаокоона с сыновьями\***, создали родосские мастера – **Агесандр, Афинодор, Полидор в 4025 г. до н.э.** В моделировке тел много подробности, в их позах – аффектация, излишняя театральность, что характерно для выразительности позднего эллинизма. Но исследователи разных времен (скульптурная группа найдена в XVI веке) единодушно отмечают (немецкий искусствовед, открывший Европе античность, Винкельман, живший в XVIII веке в частности), что изображение страдания героев даны в рамках, предусмотренных эталонными требованиями искусства, они не имеют ничего общего с той физической достоверностью страданий, которую можно наблюдать в жизни, и этот намек на тяжелейшее испытание, которому подверглись герои, выдержан в эстетических границах категории *прекрасного* – это как раз и свидетельствует о том, что произведения избежали предельного натурализма в силу ментальных причин срединного цикла (крайности исключены).

В течение III в. до н. э. римские легионеры завоевали всё Восточное Средиземноморье, и с этого времени начинается новая страница в истории античного искусства, связанная уже с Римом.

### **Эллинизм**

*Закон развития системы* состоит в том, что на самом последнем этапе вдруг возникают гигантские формы, приходящие на смену иссякающему содержанию, например биологическая эволюция разразилась динозаврами, первобытное искусство завершилось гигантскими камнями: это – “дольмены”, “кромлехи”, архитектурный комплекс “стоунхедж”, колоссы на острове Пасхи (недалеко от Америки), скифские гигантские скульптуры в степях (“бабы” – первобытные идолы), поздний Египет прославился колоссальными статуями Рамзеса II, поздний Рим – гигантским храмом Солнца в Баальбеке, Колизеем и термами Каракаллы площадью более чем в 11 гектаров (10000 кв. м). Средневековье закончилось колоссальными готическими соборами, Новое время – в такой же период

---

\*Троянский жрец Лаокоон был наказан покровительницей греков Афиной за то, что предостерег доверчивых троянцев от введения в город сделанного греками деревянного коня:

Quid quid it es timeo,  
Danaos et dona ferentes.

– подарило миру Эйфелеву башню. Аналогичная тенденция свойственна и техническим системам, например последние дирижабли (“Гинденбург”) и последние паровозы имели чудовищные размеры. Таким образом, при смене одного цикла другим этот феномен заявляет о себе повсеместно и может быть объяснен как *высшая степень овладения формой*.

Эллинистическая культура – это расширение греческой культуры вширь. Одновременно с этим изменилась культурная основа развития: если греческая культура была полисной, то эллинистическая – стала дворцовой. Произошла специализация функций, каких не было вообще: появились библиотеки (Александрия\*: 700000 рукописей и свитков во времена Цезаря) [4], вокруг которых сконцентрировались науки и образование; при дворцах появились ученые, содержащиеся на средства правителей, и даже целые научные школы (**Птолемей, Плутарх, Полибий**). Самыми крупными (причём оппозиционно настроенными друг к другу) стали научные центры **Александрийской и Пергамской школ**.

Сосуществование с римским государством представляло собой периодические войны и вступление в коалицию с ним – такое происходило несколько раз в связи с тем, что менялись правители.

**Рим** имел прагматическое устройство цивилизации, в которой право играло гораздо большую роль, чем мифология и религия. Одним из символов Рима можно назвать тогурса (человек в тоге): это – статуя в тоге, изображавшая политика-оратора (говорящего человека). Другой символ – воин. (То и другое вместе – **Цезарь**.)

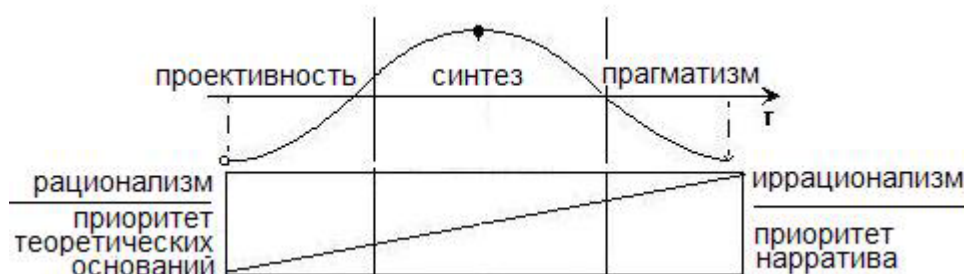


Рис. 8.

**Прагматизм – главный признак менталитета низменного (закатная пора)**, характерные черты которого – индивидуализм, личный интерес, цинизм, натурализм в искусстве. Рим заимствовал у Греции мифологию и образцы искусства из экономии – это ли не свидетельство прагматической культурной политики государства? Греки – творцы (бронза), римляне – репродукторы (мрамор: творение копий на основе оригинала).

\* Любопытный факт: в конце XX века завершился переход на электронное чтение текстов в стенах обновлённой, модернизированной Александрийской библиотеки, и в телерепортаже корреспондент доложил, что вход в неё открыт лишь тем, кто имеет документальное подтверждение учёной степени, – так обнаружилось единственное место на планете, где зафиксировали дань уважения людям, избравшим науку как дело жизни).

## 6. Способ чередования циклов на мегавитке истории

Обратим внимание на последовательную усечённость циклов *внутри античной формации* (первые цивилизации и античность).

*Архаический цикл формации:*

Древний Египет существовал 53 тысячи лет.

*Срединный цикл формации*

(критомикенская культура + культура Древней Греции + эллинизм) длился 12 веков.

Древний Рим – 10 веков, включая культуру этрусков.

*Средневековье:* в целом – 1000 лет (с 415-го по 1415-й вв.).

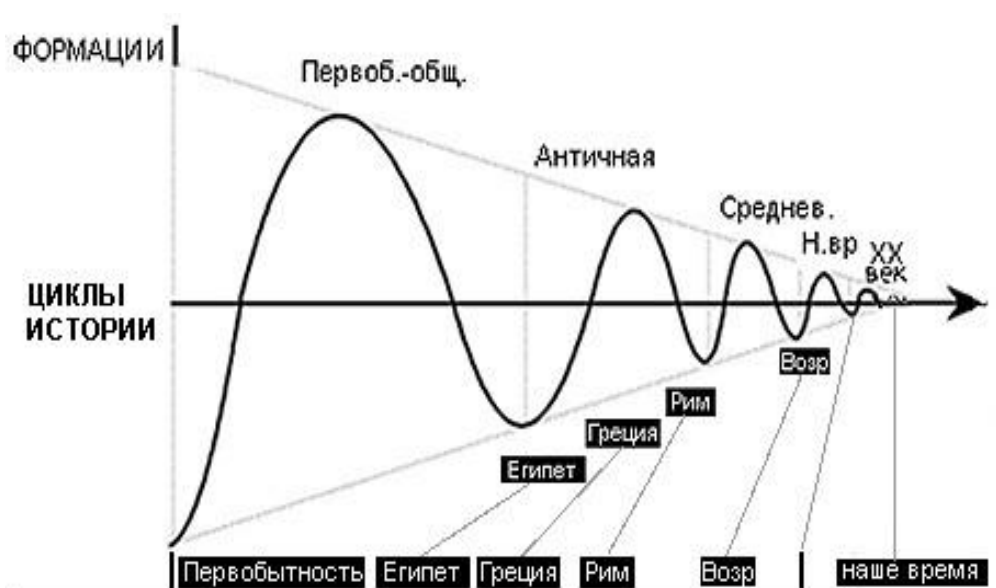


Рис. 9.

**Византия** без перерыва наследовала Рим, а Европа пережила огромный перерыв в развитии!

Эту прерывистую нить в развитии можно назвать *бифуркационным* периодом (“*прото-*”) – он наблюдается на каждом этапе перехода от одного цикла к другому. Причем первый переход отличается значительной временной длительностью (в несколько столетий). В дальнейшем “коридор времени” сокращается до одного столетия (барокко в средневековье), затем – до десятилетий и нескольких лет (Новое время – XX век, например в России – наблюдался с 14-го года по 20-й)[3]. Важно отметить, что каждый столетний цикл копирует эту закономерность у мегациклов, поэтому всегда можно обнаружить при завершении очередного столетнего цикла *внутри формационных периоды безвременья*, так называемые

*бамперные периоды*). Как показывают исторические факты, “безвременье” – самый плодотворный период для открытий и творческих озарений (“голод – наставник искусства”?!). Ментально это объясняется тем, что данная полоса времени является **точкой пересечения старого и нового**, когда всё смешивается: **подведение итогов**, присущее *последней фазе* цикла, и **инвентаризация универсума**, свойственная любому *началу* цикла. Именно в эти периоды можно обнаружить творческий взлет большинства всемирно известных гениев: Данте, Рабле, Шекспира, давшего величайшие образцы трагического в мировой литературе, Сервантеса, Ф. Прокоповича, А.С. Пушкина, А.С. Грибоедова, А. Мицкевича, М.А. Булгакова, М.А. Шолохова и др. Наблюдается *эстетическое явление синкретизма*: **шедевры, созданные в первой трети календарного века, отличаются трагикомическим содержанием – в других периодах любого века подобный синтез (трагедия + комедия) попросту невозможен.**

Есть и *другая закономерность*: **гениальные произведения, ставшие принадлежностью мировой литературы, как правило, создаются длительный период, исчисляемый не только годами, но и десятилетиями.** Обратимся к фактам.

Данте: вершина творчества – “Божественная комедия”, в трех частях (1307-1321 гг.), период создания шедевра насчитывает примерно 14 лет!

Рабле: вершина творчества – “Гаргантюа и Пантагрюэль”, в пяти книгах (четыре книги издавались с 1532 по 1552 год, пятая книга была издана уже после смерти автора, в 1564 году), произведение создавалось более чем 20 лет.

Сервантес: “Дон Кихот...” – первая часть написана в 1605 году, вторая – в 1615-м (10-11 лет).

Гете: вершина творчества – “Фауст” (1808-1832 гг.), период создания – 24 года.

А.С. Пушкин: роман “Евгений Онегин” (1824-1832 гг.) создавался на протяжении 8 лет.

А.С. Грибоедов: последний вариант комедии, названный в 1824-м году “Горе уму”, претерпел еще 117 изменений, а окончательный вариант ее – под названием “Горе от ума” – был создан в 1928 году, таким образом, время интенсивной работы и рефлексивного осмысления комедии – 14 лет (1814-1828 гг.)!

М.А. Шолохов работал над романом “Тихий Дон” с 1928 по 1940 год.

Примерно столько же (1929-1940 гг.) создавал свой роман “Мастер и Маргарита” М.А. Булгаков, роман не был закончен в связи со смертью писателя (были разные варианты конца романа, но варианта, выбранного автором окончательно, не было).

## 7. Хронотоп как ключ к открытию смыслов художественного литературного произведения

Исчерпывающе точно сформулировал базисный для природы художественного текста принцип связи хронотопа с пониманием **М.М. Бахтин**:

“Всякое постижение смысла происходит через ворота хронотопа”.  
Две *сущностные* характеристики: этическая (Свобода Общества и Свобода Личности) и эстетическая (хронотоп) – позволяют расшифровать менталитет той или иной эпохи.

**Менталитет объясняет эволюцию искусства, его видов, в прямой зависимости от эволюции восприятия: виды искусства развивались не стихийно, а по мере освоения хронотопа в направлении от доминирующего в менталитете пространства к доминирующему в менталитете времени.**

Хронотоп универсален для понимания менталитета в целом и для освоения закономерностей развития литературы в частности. Он является способом не только раскрытия смыслов произведения, но и способом создания образа, выявления сущности образа, его уникальной природы.

**Любое художественное произведение является выражением менталитета.**

Напомним основные параметры менталитета: **хронотоп** плюс взаимоотношения человека и общества (Свобода Общества и Свобода Личности), иными словами говоря, – **социологический индикатор**. (Степень композиционного напряжения, которое мы вправе воспринимать как абсолютный эквивалент напряжения энергетического в жизни общества на конкретном этапе пути его развития, не являясь характеристикой менталитета, играет важную роль наряду с ним как в создании, так и в распределении художественного образа.)

Циклическая инвариантность позволяет нам выйти на классификацию указанных параметров в логике самодвижения “становление – расцвет – деградация” (повторим, для неё начальной точкой отсчета ментального цикла мы принимаем 20-й год) – приём необыкновенно богат по возможностям толкования художественного текста с последующей интерпретацией важнейших проявлений менталитета конкретно изображенной эпохи в произведении.

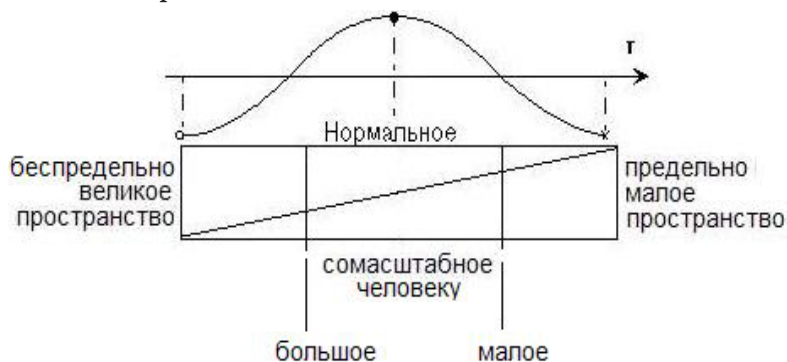


Рис. 10.



Исходя из этой классификации, можно высоко оценить и высказывание **В. Дильтея**: “Понимание в каждой точке открывает определенный мир”. В нашем контексте координата “каждая точка” воспринимается буквально, а не метафорически – стоит вместо звездочек указать конкретные даты в периодизации малых циклов внутри столетнего: 20-53 гг., 53-86 гг., 86-19 гг. [1; 3].

Почему М.М. Бахтин, величайший ученый-филолог, философ и герменевт, имевший огромный опыт анализа художественных литературных текстов, придавал огромное значение хронотопу в рассекречивании смыслов любого из них?

Если мы оглядим ряд важнейших параметров, раскрывающий менталитет, то легко обнаружим, что иерархию признаков возглавляет не что иное, как... хронотоп! Иными словами говоря, **пространство и время – это высший ярус менталитета**, наделенный наибольшим содержательным потенциалом в отношении конкретно данной эпохи.

Любопытно в этом плане свидетельство историка **М.А. Барга**, обратившего внимание на тот факт, что средневековый собор или фреска эпохи Возрождения узнаются нами сразу именно через предъявленные образы пространства и времени. Причём создание опорной психологической базовой модели обеспечивает и жизненный ориентир, ведь физический хронотоп аналогичен художественному в принципе, их единство обусловлено связанностью пространства и времени; не случайно в психологии освоение пространственно-временного континуума – признак развитого интеллекта (**А.Я. Пономарёв. “Психология творчества”**)

**Хронотоп в искусстве – самая верная координата** на пути к осмыслению того или иного произведения, волшебный ключ, позволяющий открыть тайну шедевра и эпохи, в которой он был создан. И разворачиваем мы альтитудным образом анализ этой координаты через наработанный веками аппарат эстетических категорий. С одним жёстким условием: наше исследование предполагает строго заданную последовательность их во времени (Гегель!), т.е. мотивированную эстетически привязку конкретно данной категории к срокам на цикле (Н.И. Крюковский)[4], а не хаотическую разбросанность в случайности вольного выбора, как это было принято в советской эстетике (к примеру, у Ю.Борева).

## 8. Эстетические категории, фокусирующие ключевую выразительность ментальных эпох (восприятие художественного текста через выразительную доминанту конкретно данной эпохи)

**Выразительность в искусстве – это способ создания художественного образа.** Существуют три типа доминант в создании образа на протяжении цикла. Каждая из них заявляет о себе в конкретное, актуальное для нее, время: в начальном цикле важна всеобщность и становится востребованным *олицетворение*, в конце цикла всеобщность заменяется иным, противоположным, признаком времени – единичным, поэтому возникает потребность заявить о своей уникальности, отсюда – *интонированность*. Равновесный период отмечен *тенденцией выражения*: и общество, и человек выражают себя – в этом им помогают и олицетворение, и интонация, проявленные в меру. Это также находит отражение в ряду: “репрезентативность – интонирование”, крайности соединяются в пропорциональном соотношении, если возникает вопрос о срединном цикле, который всегда гомеостатичен и в силу этого предпочитает синтез крайних тенденций.



Рис. 11.

Главной задачей искусства является отражение менталитета общества конкретно данной эпохи, соответствующей тому или иному ментальному циклу. В рамках целого (33 года, 100, 300, 1000 лет) рассматриваются три фазы в логике “становление – расцвет – деградация. Они описываются тремя эстетическими категориями: трагического, прекрасного, низменного – и коррелируются с гегелевской триадой состояний: всеобщее, особенное и единичное. Классификация всех важнейших параметров менталитета начиная с хронотопа демонстрирует постепенное убывание глобальности, всеобщности, репрезентативности, символического заострения смыслов до полного изменения этих качественных характеристик, т.е. их перехода к концу цикла в противоположное состояние: вместо глобальности – мизерность масштаба, вместо всеобщности – индивидуализм проявлений, вместо репрезентативности – интонированность, градуированность, филигранность, тонченность и изысканность, “штучность”, а вместо символического



обобщения – вещественность, детализация, дробность, атомарность. И т.д.

Данная закономерность наиболее отчетливо проявляется при классификации хронотопа и не менее важного для описания менталитета осмысления параметра “общество и человек”: Свобода Общества – преобладает (Свобода Личности не актуальна), Свобода Общества и Свобода Личности – на равных (СО=СЛ), Свобода Личности – доминирует (Свобода Общества не актуальна). Причем первый цикл в понятие общественного доминирования включает идею жертвенности (погибнуть “во имя”), а последний цикл, наоборот, не приемлет ее, в середине цикла, в стадии равновесия интересов, личность находит возможность реализовать свой потенциал без риска для своей судьбы.

На переходах действуют ментальные механизмы, которые описываются дополнительными эстетическими категориями, сглаживающими ментальную разницу трех основных стадий. Категория *возвышенного* характерна для переходного периода *от трагического к прекрасному*, когда *жертвенность перестает быть обязательным условием служения человеку обществу*. Категория *комического* возникает на переходе *от прекрасного к низменному*, в период постепенной утраты идеалов *прекрасного*, переосмысления ценностей и осмеяния большей их части. Поэтому благодаря смягченным переходам менталитет *категории низменного* воспринимается логически убедительным своим эффектом перевертыша: “плюс” становится “минусом”, благое – неприемлемым, жертвенность – недопустимой, эгоизм – поощряемым и т.д. – исчерпывающим образом такую характеристику фиксирует формула “плохой хороший человек”.

Обратимся к наиболее ярким иллюстрациям ментальных доминант.

Пирамида Хеопса (“каменная книга”) – записи на ней всех знаний Египта; собор Святой Софии (“каменная книга”) – рассказ в изобразительном аспекте. В традиции православия рассказ размещают внутри церкви, собора, а в традициях католицизма – снаружи, через скульптурное изображение. Вся Библия дана в символах и сценах.

С начала Нового времени доминирует литература – появляются многотомные энциклопедии (80 томов). От Возрождения до XIX-го века включительно в культуре наблюдается *равновесие* пространства и времени. Это доказывает расцвет живописи, литературы, музыки, утверждающий их эстетическое равноправие. Литература предстаёт живописной, а живопись – литературной (например, в искусстве передвижников).

XX век: кино (**“Броненосец Потемкин” С. Эйзенштейна** – временное искусство, синтетическое). В культуре время и пространство уравновешены. Поэтому одновременно доминируют в истории литература и живопись. **Кино и есть “литература плюс живопись”.**

Преобладание в *трагическом, прекрасном, низменном* тех или иных ментальных характеристик играет определяющую роль в культуре.

### **9. Постигание выразительности литературного произведения через эстетическую категорию и стиль как более градуированное её понимание**

Введение двух уровней позволяет более дифференцированно рассматривать процесс в целом. Троичная модификация раскрывает сущность эстетического процесса в той же логике, что и категории, но более определённо.

Так, архаика соответствует становлению и созвучна содержательно с *категорией трагического*.

Классика как равновесное состояние соответствует фазе расцвета и созвучна с *категорией прекрасного*.

Декаданс представляет закатное состояние цикла и соответствует категории низменного.

Таким образом, внутри любого цикла, который мы характеризуем какой-либо основной категорией, существуют временные фазы развития. Они подчинены той же логике **троичности** и наиболее ярко выражают стадии: становление, расцвет, деградацию. Эти фазы развития имеют длительность 11 лет, назовем их малыми циклами (открытие А.Л. Чижевского!), именно они позволяют детально проследить рост или убывание какой-либо тенденции внутри 33-хлетнего цикла. Соответственно стадиям, эти стили получили названия: архаика (становление), классика (романтизм), декаданс (деградация). Например, менталитет *трагического* переживает в своем развитии процессы становления (архаика), расцвета (классика), упадка (декаданс). Таков минимальный эстетический диапазон, позволяющий четко представить закономерности развития любой сферы, будь то культура в целом или какой-либо вид искусства, а в нашем случае – мировая литература.



## Глава 2.

### ЛИТЕРАТУРА ДРЕВНЕЙ ГРЕЦИИ

*(категория прекрасного)*

#### 1. Миф как универсальная основа любой культуры

Когда первобытные люди задумались о природе и мире, они истолковали их, опираясь на опыт родственных отношений, наиболее понятных и близких, ведь именно так были организованы их жизнь и труд. Поскольку родственные отношения мыслятся между одушевленными и разумными существами, то вся природа, весь мир был наделен теми же свойствами. Так, параллельно земной первобытной общине возникла **универсальная космическая община** – это и есть мифология: результат обобщённого перенесения родственных, т.е. одушевленно-разумных и стихийно-коллективистских, отношений на всю природу и весь мир. Следовательно, **мифология возникла как отражение сил, царящих в общиннородовой формации.**

Мифом пронизана вся жизнь первобытного человека. Миф скорее способ мышления, чем рассказ. В нём – исток словесности, но сам он к ней не относится, своей художественной формы не имеет. Знание мифа передавалось не только через повествование, но и через ритуалы, маски, орнаменты. Миф не был развлечением, в отличие от сказки, которая есть усечённый, упрощённый миф, раскрывающий мироздание детям.

Миф был не только способом осмысления и объяснением мира, он задавал мир в основных его проекциях – вот почему он является истоком развития не только искусства, но и науки, философии. Миф воспринимался как Истина. Его действие наблюдается в особом времени – это время предков: все, что происходило тогда, в период пластичности мира, имеет значение образца, влияет на основы миропорядка. Вот почему миф не только рассказ о прошлом, но и объяснение настоящего. Такова специфика мифологического мышления, составляющая основу любой культуры, прошедшей развитие от первобытного состояния до современного.

Миф всеобъемлющ и универсален по своей сути – он есть **всеобщность менталитета**, он несет в себе **основные его параметры: время и пространство, характер отношений человека и мира, а поскольку он явление эстетическое, то включает в себя и меру напряжённости.**

Древнегреческая литература выросла на мифологии, став образцом для литературы Западной Европы, – этим обосновывается универсальная значимость античных сюжетов, мотивов и образов в мировой культуре.

## 2. Периодизация древнегреческой литературы

Задаваясь целью постичь природу литературы Древней Греции, мы в первую очередь обращаем внимание на её периодизацию, данную классиками: архаический, классический, эллинистический периоды [5; 6; 8]. С позиции ментальных оснований, эти периоды соотносятся с тремя циклами, облегчая нам понимание сущности древнегреческой литературы, занимающей срединное место (что и соответствует эстетической категории прекрасного) на витке античной культуры:



Рис. 12.

Одним из важнейших признаков древнегреческой литературы на протяжении всего ее развития стал политеизм, определявший мировоззрение *эллинов* (древних греков). Это сказалось на судьбе античного наследия в целом: когда Римская империя пала, на смену рабовладельческому строю пришел феодальный, на смену античной идеологии, с мифологическим менталитетом, – средневековая, основу которой составляла теологическая картина мира. Языческая религия уступила место христианству, с его верой в единого бога и загробную жизнь. Христианская церковь повела непримиримую борьбу с враждебной ей языческой идеологией – основная часть текстов античной литературы погибла.

## 3. Основные траектории развития древнегреческой литературы

На примере истории литературы Древней Греции легко обнаружить тенденцию перехода от всеобщего – социального к единичному – индивидуальному. Эту тенденцию выявляет содержательный план в виде основных тем, к которым обращаются главные творцы эпохи. Всякое первоначало связано с военной темой: и Греция *становится* в процессе завоевания своих границ. Этим объясняется исключительная популярность **Гомера**, что впоследствии превратит его текст не только в образец общегреческого значения, но и в своеобразное эсперанто: на языке Гомера никто не говорит, но его все знают: это – язык великого эпоса!

Другая сторона того же процесса – обращение **Гесиода** к “Теогонии”, к литературной обработке мифологической основы древнегреческого менталитета. В произведении “Труды и дни” Гесиод использует уже

мирную фазу становления греческого сообщества и находит для него адекватную – *эпическую* – форму. Глобальный масштаб.

Противоположностью ранним социальным обобщениям стала индивидуалистическая лирическая поэзия. Все остальное осуществляло процесс перехода от социального доминирования к доминированию личностному. Однако следует помнить, что движение к личностной доминанте происходит в пределах *категории прекрасного*, для которой характерно состояние равновесия человека и общества: греческий человек всегда человек общественный, даже в эллинистическую пору, отмеченную доминантой индивидуализма. Соответственно, средний период содержит в себе синтез крайних тенденций – это проявляется прежде всего в греческом театре, который предназначен для конкретного города.

Внутри греческого театра можно проследить отчетливую линию того же плана: от социальной трагедии, возникшей раньше комедии по ранее изложенным ментальным причинам, – к бытовой комедии.

Пространство между эпическим размахом **Гомера и Гесиода** и социальным масштабом греческого театра занимает скорее фольклорная по своей структуре социальная лирика. Она начинается аэдами (сочинители эпических поэм без имени), импровизировавшими в ходе исполнения, а продолжает свое развитие рапсодами, придавшими этому жанру законченную каноническую форму. Окончание фольклорного периода осмысляют **Алкей и Сапфо** – авторы чисто поэтического, оторванного от фольклора, характера. Это – первое личностное осмысление, но осмысление не личной жизни, а опять-таки общественных ритуалов (те же застольные песни Алкея поются хором). Любовная лирика Сапфо передает не ее личные переживания, а обобщенный символ, унаследованный у песни. (Любопытна в данном случае поэтическая параллель с **С.А. Есениным**: он озвучивал архетип фольклорной песни, но уже в советской поэзии, что, оказывается, не является чем-то новым, если проследить творческую эволюцию социальной лирики.) Естественной поэтической основой являлась фольклорная **хоровая** лирика, которая несла в себе функцию передачи ритуалов, т.е. была общекультурной.

Начиная с VII века до н.э. – времени возникновения полисов – хоровая лирика перестала быть народной, превратилась в авторскую: масштаб полиса – города – позволял знать всех творцов. Три составных элемента хоровой лирики помогают выявить одну и ту же особенность менталитета того времени – востребованность *эпической монументальности*: миф как основа культового гимна – **эпическое**; дидактический пласт – наставительные размышления на религиозные и нравственные темы (**этическое – мотив долженствования**); мольба от имени хора (если от имени поэта, все равно выражала просьбу группы, сообщества, а не личное пожелание) – **групповой прагматизм**.



Хоровая лирика стала отражением коллективного менталитета, даже при условии известности автора (Пиндар), что лишний раз доказывает служение творца ментально востребованному жанру.

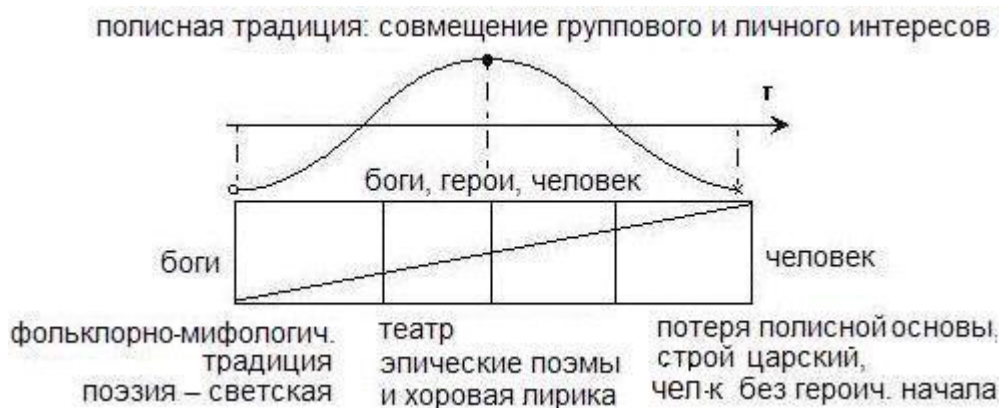


Рис. 13.

Появление полисов резко трансформировало масштаб культуры. Если фольклор носил всеобщий характер, то полис – чётко очерченный групповой. Выражением идеологии полиса стал греческий театр. Содержанием всех театральных пьес было цементирующее общество объединённое мировоззрение, призванное формировать граждан полиса. Следует учесть, что ранняя фольклорная лирика и эпические поэмы уже составили основу школы и праздников, которые сохранились в полисе (как ритуалы). На этом фоне появление театра воспринималось как следующий шаг накопления культурного содержания. Например, трагедии этого периода решали центральную **проблему соотношения долга и личной судьбы**. Отсюда прослеживается движение к раскрытию психологических глубин характера: от доминирования внешнего рока – к доминированию внутреннего рока (**“Эдип в Колоне” Софокла и “Медея” Еврипида**).

Внутри греческого театра можно проследить отчетливую траекторию того же плана – от социальной трагедии к трагедии обывательной (**Еврипид**) в V-м веке и к появлению комедии в тот же период (**Аристофан**).

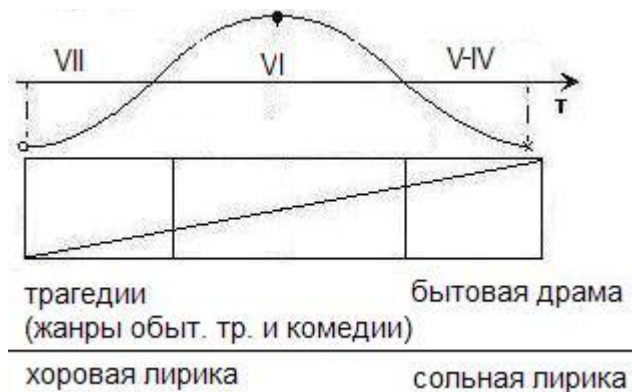


Рис. 14.

Именно у Еврипида трагедия утратила свое монументальное содержание и оформление. Хоровые партии вытеснили актерские, музыку заменила декламация. По сути, Еврипид превратил трагедию в бытовую драму, причем не только формально: герои его трагедий далеки от гармонии, внутренние конфликты приводят не просто к ошибкам, но и к чудовищному преступлению, как это случилось с Мееей. В столкновении двух страстей побеждает худшая.

Более усиленное проявление утраты высокого, *эпического*, звучания в искусстве продемонстрировал комедийный жанр. Сочинением комедий прославился Аристофан: он выставлял в смешном виде самых известных и важных афинских граждан, обыгрывал, доводя до нелепостей события политической жизни Афин. Задачу свою Аристофан видел в том, чтобы всё значимое высмеять и показать мир смешным, снимая тяжесть серьезности и тем самым облегчая жизнь своих сограждан, разряжая напряжение политической жизни, ведь самым серьезным для той поры в Афинах была политическая и интеллектуальная жизнь. Так, заключение мирного договора со Спартой стало темой комедии “Мир”. Ничего личного в такой позиции автора не было: он мог как человек с трепетом отнестись к проблеме мира, или к Сократу, герою его пьесы “Облака”, или к Эсхилу и Еврипиду (а это уже прах великих трагиков, не современность, а чтимое прошлое – 406 г. до н.э.), ставшими персонажами пьесы “Лягушки” (405 г. до н.э.), но жанр требовал этого беспощадного смеха. (И всё же в случае с Сократом всё обернулось, вопреки закону жанра, трагически: образ шарлатана и богохульника произвел такое мощное впечатление на афинян, что даже повлиял на решение судей в процессе против Сократа. Его приговорили к смертной казни, и он умер в тюрьме, выпив быстродействующий яд.)

Комедиограф другого поколения (ок. 342 г. -292 до н.э.) лишь усилил *тенденцию обытовления*. Во-первых, были избраны иные по статусу герои – это уже не выдающиеся граждане, не масштабные фигуры истории, а рядовые люди, поражающие излишней обыденностью: старики, старухи, девы и юноши, рабы. Во-вторых, в этих комедиях сошла на нет школа остроумия, исчезли шутки – комедии стали назидательными: как проучить вредного старика (“Брюзга”), как найти родителей подкинутого ребенка (“Третьейский суд”). Иное дело – форма: фабулы его пьес даны мастерски, с интригой: держат в напряжении зрителя до самой развязки.

Теперь сравним контрастные доминанты начального и конечного периодов культурного развития ДГ:



Таблица 1.

128      74      41

глобальность	мизерность
массовость	единичность
монументальность	обыденность
эпичность	интимность
единство	дробность
общее	частное

Противоположностью ранним *социальным* обобщениям архаического периода стала *индивидуалистическая* лирическая поэзия. Все остальное демонстрирует процесс перехода от этого – социального – доминирования **к доминированию личностному**. Однако следует помнить, что всё происходит в пределах срединной **категории прекрасного**, которая не выходит за состояние равновесия человека и общества: напомним, греческий человек всегда человек общественный, даже в эллинистическую пору, отмеченную доминантой индивидуализма. Соответственно, **средний период содержит в себе синтез крайних тенденций**. Это проявляется прежде всего в греческом театре, предназначенном для конкретного города.

В противовес задаче эпической в начальной фазе цикла – объединение всех – решается задача эллинистической литературы (в фазе деградации): развлечение индивидов. В этом кроется ментальная причина появления *эллинистического романа Лонга*, личностной поэзии, востребованности *басен Эзопа*, особой популярности *эпиграмм и афоризмов*.



Рис. 15. Жанры древнегреческой литературы

**Элегия и ямб** – важнейшие лирические жанры, созданные в Ионии. Они связаны с фольклорными обрядовыми песнями, однако новое содержание, порожденное общественным движением VII-VI вв., не только тематически обогатило фольклорные жанры, но и подняло их на высшую ступень: народная песня превратилась в индивидуальную лирику, с выражением противоречий эпохи, с мотивами политической борьбы и осмыслением мировоззренческих проблем.

Элегией в Малой Азии называлась заплачка, причитание, оно соответствовало греческому треносу и исполнялось под фригийскую флейту (возможно, слово “элегия” – *фригийского* происхождения.) Все эти жанры: *элегия, заплачка, причитание, тренос* – берут начало в “настенной литературе” *египетских пирамид* – в *собрании религиозных формул и изречений, написанных для помощи покойному в загробном пути.*

Таким образом, содержательно элегия была предназначена для **“наставительной поэзии”**, **выражалась она в стихотворной форме заплачки.** Но уже в Ионии элегия утратила скорбный характер, в ней усилилось наставительное содержание: побуждение и призывы к важному и серьезному действию, размышления, афоризмы и т.д. Отличал её от других жанров особый стиховой строй: регулярное чередование гексаметра с пентаметром образовывало строфу из двух стихов – **элегический дистих** (элегическое двустишие). Такое мелодическое построение уже было свойственно заплачке, и литературная элегия переняла его вместе с аккомпанементом флейты.

Традиционно траурный характер элегии тоже прослеживается у греков в стихотворных надписях на надгробных плитах – **“эпиграммах”** (“надпись”) – через использование ее стихотворного размера. Именно этот размер сблизил элегию с эпосом, со временем тематика элегического жанра у греков по примеру ионийской литературной элегии высвободилась от траурности, стала совпадать и по форме и по содержанию с эпосом начиная с VII века до н.э.

**Ямб** – иного происхождения. Так назывались песни, исполняемые на праздниках плодородия, которым были свойственны и брань, и сквернословие. Обличительные, насмешливые по содержанию, эти песни были направлены против отдельных лиц или целых групп. Называясь ямбами, эти песни служили фольклорным средством общественного порицания.

Таким образом, черты народного ямба: сатирический и обличительный характер, персонально заостренная издевка – сохранились в литературном ямбическом жанре так же, как и вполне узнаваемая его форма – стихотворные размеры: ямбы ( \_ / ) или трохеи, т.е. хорей ( / \_ ).

Из ямбических стихов наиболее часто употребляли *триметр* (“*трехмерник*”), состоящий из трёх метрических единиц (“метров”) по две стопы в каждой, и *тетраметр* (“*четырёхмерник*”).

Авторами элегий и ямбов были не аэды и рапсоды, а политические деятели – это важно отметить, чтобы подчеркнуть *политическую функцию лирики в период полисов* – преобладала форма стихотворного лирического призыва, ориентированная на выполнение общественной роли (впоследствии разовьется в памфлет или агитационную речь **в эллинизме, предрасположенном ментально для успешного формотворчества, дальнейшей дифференциации жанров**).

К середине VII века наметился переход к субъективному выражению, невозможному прежде, – это демонстрирует творчество **Архилоха**, древнеионийского поэта. Личная жизнь, боевые приключения, отношение к друзьям и врагам – таково содержание его элегий.

Множество эпических формул и выражений, заимствованных у Гомера, Архилох преподносит в своей лирике пародийным образом, с иронией. Именно Архилох, с точки зрения античных ученых, является основоположником литературного ямба, сохраняющего язвительность и грубость фольклорной обличительной песни.

Последним классиком ямба считается **Гиппонакт из Эфеса\*** (вторая половина VI века до н.э.). Его любимым приемом стала пародия на высокий стиль. Большею частью его стихи написаны *холиамбами* (*хромыми ямбами*): *это – разновидность ямбического стиха, нарушающегося в последней стопе:*

Душе многострадальной будет жить худо,  
Коль не пришлешь, обратно ячменя меру,  
Чтоб мог похлебку я состряпать мучную  
И есть ее, как средство от невзгод жизни.

*Монодическая лирика* (поэзия “золотой середины”)

Первый шаг к выражению субъективных чувств сделал Архилох.

*Следующий – поэты-эолийцы* с острова Лесбос. Основываясь на фольклоре, они ввели в литературу ряд стихотворных размеров для монодического (сольного) пения под звуки лиры. Язык этой лирики – эолийский. Тематика – застолье, свадьба, любовь. Стихи были предназначены для культовых и обрядовых песен: творчество этих поэтов находилось под ментальным влиянием срединного цикла развития культуры Древней Греции, т.е. оно осталось по выражению групповым, продолжало развиваться в русле *классики прекрасного* (“золотой середины”).

---

\*Поразительно (или подозрительно? Во всяком случае заставляет задуматься об этой связи как причинно-следственной...) сходство язвительной поэзии Архилоха и Гиппонакта и их трагических судеб, как об этом сообщают легенды.

Яркие представители сольной лирики – Алкей и Сапфо. Стихи Алкея – о защите интересов родовой знати, о вине и любви – музыкальны и отличаются богатством своих размеров и способов строфического построения. Наиболее часто применяемая Алкеем строфа получила в античности наименование **“алкеевой”** (два “алкеева 11-сложника” + “алкеев 9-сложник” + “алкеев 10-сложник”):

Пойми, кто может, буйную дурь ветров!  
Валы катятся – этот отсюда, тот  
Оттуда, в их мятежной свалке  
Носимся мы с кораблем смоленым.

Есть в античности и понятие “сапфической строфы” – строфы, созданной женщиной-поэтессой. Дорийско-эолийские части Греции в силу периферийности давали женщине большую свободу для самовыражения – здесь она не была такой затворницей, как у ионийцев. В этих областях сохранились пережитки примитивных половозрастных объединений: были содружества мужчин и, соответственно, женщин. Сапфо стояла во главе одного из женских содружеств. Помещение содружества она назвала “домом служительниц Муз”. Круг интересов содружества определял и тематику поэзии Сапфо: женские культы с их празднествами, свадьбы, общение между подругами, их взаимные влечения, соперничество, ревность, разлука. Сапфо не волновала так политическая жизнь, как Алкея, хотя в результате одного из переворотов она была вынуждена бежать в Сицилию.

За пределы личных переживаний, связанных с кружком, поэзия Сапфо не выходила, но переживания были выражены ярко и чрезвычайно просто. Дидактический элемент, свойственный древнегреческой лирике в целом, есть и у Сапфо.

Помимо любовной лирики она сочинала *эпиталамии*.

Эй, потолок поднимайте,  
о, Гименей!  
Выше, плотники, выше!  
о, Гименей!  
Входит жених, подобный Арею,  
Выше самых высоких мужей.

**(У Сэлинджера:**

“Выше стропила, плотники!  
Входит жених, подобный Арею,  
Достойнейший из мужей”.)

По стилю ее эпиталамии напоминают народные свадебные песни и богато расцвечены сравнениями фольклорного типа (о невесте: “Сладкое яблоко ярко алеет на ветке высокой”).

Строфика Сапфо очень богата, существующее понятие “сапфической строфы” слишком сужает представление о ее поэтических возможностях создавать формы лирических произведений.

Три “сапфических 11-сложников” + адоний” – такова схема.

Пестрым троном, славная Афродита,  
Зевса дочь, искусная в хитрых ковах,  
Я молю тебя: не круши мне горем  
Сердца, благая!

Третий выдающийся представитель сольной лирики – иониец **Анакреонт** – является представителем следующего поколения (VI-V вв. до н.э.). Поэтическое дарование открыло ему доступ ко дворам тиранов, собиравших вокруг себя художников и поэтов. Став преимущественно придворным поэтом, Анакреонт предпочел создавать веселую лирику. Темы – вино и любовь – трактуются в плане остроумной и насмешливой игры. Дожив до глубокой старости, поэт предпочитал жизнерадостные мотивы: воспевание вина, застольных встреч, любовных приключений – и иронию над своими любовными неудачами. Его произведения невелики по размеру, в них нет сложных чувств и переживаний, хотя очень рельефно и оригинально они фиксируют отдельные моменты жизни, часто с неожиданной концовкой. Живость, ясность, простота – основные качества поэзии Анакреонта. Даже гимны богам у него легки и изящны по форме. Увлечение Анакреонтом переживет в будущем не только Древний Рим, но и Западная Европа, и Россия в периоды освоения античного наследия.

В контексте доминирования *коллективного* проявления в срединном цикле (категория прекрасного) по поводу расцвета сольной лирики можно сказать следующее: она отразила мироощущение периферии античного мира (Алкей и Сапфо, Анакреонт) – мира царств, **ментально не выросших до передового сознания, присущего гражданам полисов.**



#### **4. Начальный цикл древнегреческой литературы (архаика прекрасного)**

Назовём две наиболее характерные особенности античной литературы.

1. *Менталитет древних эллинов – мифологический.* Поэтому для изучения античной литературы особую роль играет знакомство с греческой мифологией. (Основной мотив – превращение; основные персонажи – боги, герои, животные.)

2. Античная литература несёт на себе ментальный отпечаток творческой свободы в плане создания духовных ценностей, свойственный всем срединным (равновесным) этапам в развитии циклов.

**Нравственно-этический и эстетический идеал архаики прекрасного предполагает возвышенный образ героя, которому близки и понятны вопросы справедливости, мужества, патриотизма и отваги, верности долгу, а также вопросы чести и воинской доблести.**

Эстетический идеал архаической эпохи Древней Греции вполне сопоставим с рыцарской культурой, его отражение в литературе можно проследить на примере “Одиссеи” Гомера (длительное путешествие Одиссея, приключения с испытаниями, из которых герой выходит с честью, верность родине, патриотизм, долгое ожидание Пенелопы, женская верность, образцовость ее поведения в ожидании Одиссея). **Глобальный масштаб хронотопа и предельная композиционная напряженность – наиболее яркие признаки архаики прекрасного.**

Чтобы постичь суть начального этапа в принципе, необходимо осмыслить гомеровское наследие. Цикл развития любой литературы всегда прослеживается от эпического в фазе становления к лирическому в фазе декаданса – через лиро-эпическое, т.е. через синтез, в срединной фазе расцвета. Напомним, начало любой культуры заявляет о себе нарождающейся мощной энергетической силой, масштабностью и всеобщностью, а завершающий период, наоборот, – отсутствием напряжённости, минимальным масштабом, крайним индивидуализмом. Эти закономерности ментального самодвижения отчётливо проступают и в поэмах Гомера. Содержательно они эпические, потому что открывают новую страницу в истории мировой литературы, но, в отличие от литературы Древнего Египта, несут на себе отпечаток менталитета прекрасного – менталитета срединного цикла, своего рода золотой середины: крайние параметры смягчены, более чётко обозначена тенденция к синтезу.

Итак, обратимся к *эпическому характеру поэм* и рассмотрим его *основные признаки* [2, с. 64-67; 5, с. 44-55; 6, с. 67-78; 7, с. 662-663; 8, с. 54-61].

1) Характер сюжета эпических поэм – величественный. Это означает, что заданы максимальный масштаб и сверхъестественная сила действующих

героев, что повествование о далеком прошлом разворачивается как послание в вечность, что включает оно обилие мифических элементов (например, двуплановость происходящего: люди и боги принимают участие в событиях) – всё это требует адекватной формы: размеренно-царственного, торжественного спокойствия, намеренной гиперболичности в описаниях всего, о чем идет речь в поэме (люди – богатыри, сверхлюди, герои, наделенные исключительной мощью, – сравним их с героями русских былин!); отсюда и эстетические принципы обрисовки богов и героев: статичность и монументальность.

2) Эпическое всегда освещает начало, зарождение. Эпос синкретичен: в нём содержатся все варианты будущего развития литературы: драма, лирика. Но при этом он сохраняет своё основное предназначение – выступать ядром менталитета данной эпохи.

В поэмах Гомера уже были отработаны приёмы эпической повествовательной техники.

Прежде всего – **эпические повторения**, среди них наиболее часто встречаются “**постоянные формулы**”: это – частоупотребляемые однотипные эпитеты, словосочетания и готовые словесные блоки при описании сцен поединка или подготовки героя к поединку.

Отметим в эпическом такую **рационализирующую закономерность**, как **инвентаризация** (мы используем термин Л.М. Баткина “инвентаризация макрокосмоса” для характеристики архаического периода), в дополнение к тому, что греки называли каталогом: каталог – детальное перечисление всего, что кажется им важным (каталог, от греч. “каталогос” – “перечисление”: перечисление царей, войск, городов, женихов; самым знаменитым в гомеровском эпосе стал “каталог кораблей”. Иногда перечисление доходит до предельной скрупулёзности. Так, Гомер последовательно описывал одну за другой стороны храма – в деталях!

Все гомеровские сравнения развернуты: это – колоритный признак категории трагического в целом, передающий эффект “эпического раздолья”, усиливающий впечатление пространственной беспредельности.

Среди эпических признаков-ходов особое место занимает **ретардация** – описание подробностей, вырастающих до масштаба самостоятельного целого, как нарочитая задержка в изложении событий: это – эпическое замедление, влияющее на темп повествования с целью создания торжественного стиля, – приём, творящий художественную монументальность.

Упрощенный синтаксис как примета архаики объясняется ориентированностью на большинство – массовость. В такие периоды становится наиболее востребованным плакатный стиль, исключаяющий всякую сложность или изощрённость в изложении.

Отсутствие косвенной речи тоже является признаком архаической простоты.

Повторим: упрощённость синтаксических построений свойственна всем архаическим фазам, она намеренная, целесообразная даже в современности (например, в стихах В. Цоя – типичный синтаксический параллелизм: “Дом стоит. / Свет горит”, – который завершается конструкцией без эпитетов: “Из окна видна даль.”). Авторская задача в любой начальный период – стать предельно доступным, кристаллически прозрачным в донесении смыслов до большинства людей). Наиболее примечательно в этой связи изобилие синонимических выражений для большей точности: “он сказал и промолвил”.

Наряду с содержательными элементами в гомеровском эпосе был изобретён и формальный приём. Чтобы задать ритм монументальный и потому длительный – длящийся, в эпосе создали 6-стопный стих. Авторы – ионийские аэды.

Стихотворный размер – “гексаметр”, “шестистопный стих”, – позже стал обязательным для эпической поэзии (гексаметр имел 16 вариаций ритмических схем); для эпического повествования было важно преобладание спондеев (обилие долгих слогов), замедляющих темп исполнения, если надо было подчеркнуть важность действия, и, наоборот, изображая быстроту и легкость движения, автор использовал стихи с чистыми дактилями – таков образец поэтического мастерства в “Одиссее” (XI, 594600), описывающий муки Сизифа в загробном мире.

**Это и есть единство формы и содержания – эталонное требование в искусстве, соблюдение которого возможно лишь в цикле категории прекрасного (архаический период срединного цикла).**

Для *архаического* периода принципиально важна дидактическая тенденция в эпосе (назидательная, наставительная) – она нашла свое воплощение в творчестве Гесиода. Формальные признаки его эпоса аналогичны тем, что мы обнаружили в эпосе гомеровском, но содержательно эпос Гесиода – иной: автор предпочитает отвечать запросам текущего времени – и здесь мы фиксируем ментальный шаг от прошлого к настоящему, что и составляет природу менталитета прекрасного (*временное самоощущение человека в срединном цикле – “здесь и сейчас”*). Автор воспроизводит в своих поэмах типичные черты его времени, а не далекого прошлого, рассказывает о себе, делится жизненным опытом, считая его полезным для других. Поэма Гесиода “Труды и дни” дает нам живую картину жизни в его стране. В земледельческой стране Беотии, с ее плодороднейшей, редкой для Греции землей, истинный труд автору представляется именно земледельческим.

## **5. Срединный цикл древнегреческой литературы (классика прекрасного)**

Греческий театр является ментальным отражением жизни полиса. Это – период гомеостатический, для него характерны гармоничные взаимоотношения личности и общества. Формируется коллективный менталитет: масштаб массовости в срединном цикле снижается до группового, создавая тем самым идеальные условия для проявления своего потенциала и самореализации личности. В пределах менталитета категории прекрасного, в ее равновесный период, прослеживаем эволюцию драматургии – от полюса общественного доминирования к полюсу преобладания личностных проявлений. Траектория развития драматургии ведет нас от внешнего рока к внутреннему – таковы трагедии Эсхила, Софокла, Еврипида. Более того, значимость сюжетов в эстетическом плане заметно снижается у последнего автора трагедий – Еврипида, которого уже современники называли разрушителем жанра (истинная трагедия подразумевает исключительного героя, возвышенный строй и крупномасштабное событие). В его произведениях наметилась тенденция обытовления трагедии. Усилит бытовую линию комедия Менандра, представителя “средней” и “новой” комедии. Пока же отметим, что этим разновидностям предшествовала комедия “древняя”.

Переход доминирования от трагедии к комедии стал отражением заката классики прекрасного (декаданс прекрасного).

В период расцвета категории прекрасного Аристофан представлял “древнюю” аттическую комедию, которая освещала острые общественные, политические аспекты жизни того времени. Это было ментально востребовано: жанр обличительный (ямбы) и жанр комический (наряду с комедиями пародии, мимы и флиаки – мелкие сценки без хора) способствовали, по мнению властей, исправлению нравов, а потому они не только не запрещались, но и поощрялись в силу их действенной общественной роли – именно таков ментальный смысл актуальности комедии. Литература, воспитание, наука, социальные отношения, религия, суд, положение женщин – всё это включалось в орбиту вопросов, обсуждаемых в древних комедиях.

Высокий общественный статус *древней аттической комедии* был её неотъемлемой чертой.

Эволюции от древней до новой благоприятствовала Аттика, поэтому определение “аттическая” сопровождает древнегреческую комедию трех разновидностей. Ментально вполне объяснимо, почему комедия как жанр сформировалась значительно позже, чем трагедия: она появилась в V-м веке, когда доминирование стало переходить от общего к частному, от серьезному к смешному, от возвышенного к обытовленному и мелкому, от символического к обыденному и дробному. Таким образом, эволюция привела к противоположным тенденциям, наметившимся внутри комедийного жанра.



Рис. 16.

Проследим влияние менталитета, определившее развитие комедии в направлении от древней к средней и новой.

Древняя аттическая комедия постепенно стала предпочитать сюжеты общественной жизни, а не веселые шутки карнавала, откуда она вела свое происхождение. Сатирические свойства комедии позволили критиковать недостатки существующего строя и его руководителей. Расцвет такой, политической, комедии приходится на вторую половину V-го века, отмеченную высоким подъемом общественной жизни.

Разгром афинского могущества в конце Пелопоннесской войны выразился в резком падении общественных интересов, за этим последовало и глубокое изменение характера комедии (искусство – экран жизни): утратив политическое содержание, она обратилась к бытовому, став “средней”, по классификации современников.

“Средняя комедия” содержала мифологические пародии, моральное поучение, аллегории, отчасти мотивы интриги и воспроизведение характеров. Предпочитался любовный сюжет, героями “средней” комедии были представители иной среды: гетеры, моты, повара. Еда и любовь, исконные мотивы карнавальнoй обрядовой игры, остались и в “средней” комедии, но в обытовленном оформлении. “Средняя комедия” стала переходным жанром к “новой” аттической комедии – комедии характеров и комедии интриги, получившей развитие в конце IV века, т.е. на границе с декадансом прекрасного. Самыми известными авторами “средней” комедии были **Антифан** и **Алексид**.

Мотивы интриги, освещение нравов и создание характеров найдут подчёркнутое воплощение уже в “новой комедии” в период заката прекрасного (декаданс) – в конце IV века, на границе с *эллинистическим* периодом. Для последнего витка развития характерны формальные тенденции, и мы их находим в связи с комедией – это дифференциация форм внутри самого жанра “новой комедии”, которая привела к появлению *комедии нравов, комедии характеров, комедии интриги*. Процветание “новой комедии” происходит, как и положено, в эпоху эллинизма – это и есть *закат прекрасного* – в преддверии другого ментального цикла, окрашенного менталитетом категории низменного.



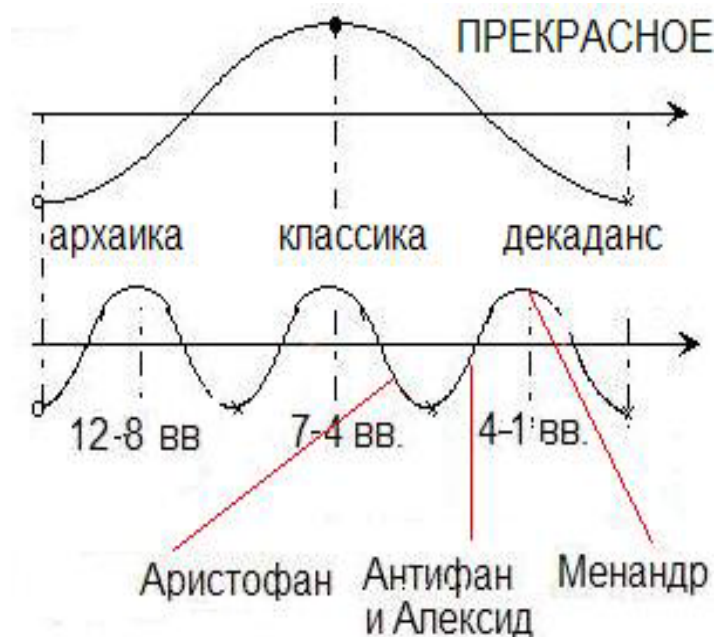


Рис. 17.

Примечательно, что басни Эзопа (Эзопа) стали популярны около 300 г. до н.э. Их впервые собрали и записали в период заката прекрасного, хотя достоверно известно, что автор басен жил в VI веке до н.э. – он был рабом и калекой, погиб в Дельфах (местные жители сбросили его со скалы). Римский баснописец Федр и греческий баснописец Бабрий активно использовали басни Эзопа (Федр – в 1-м веке н.э., а Бабрий – во 2-м), создавая свои варианты в стихотворном виде, в отличие от прозаического оригинала. Этот период ментально относится уже к категории низменного – когда в полную меру “правят бал” комические и сатирические жанры, когда востребовано формотворчество, когда допустимо утратившее новизну содержание. И обращение к Эзопу вполне можно назвать иллюстрацией *менталитета низменного*.

В отношении последнего периода древнегреческой литературы – закатной фазы прекрасного – ограничимся указанием на ключевые проявления как *эстетические закономерности в контексте менталитета декаданса прекрасного*.

## **6. Эллинизм – последний цикл древнегреческой литературы (декаданс прекрасного)**

### **Формальное многообразие – основная примета конца цикла.**

Расцвет форм, преимущественно малых (жанр “мим”: импровизация и безыдейность, участие женщин-актрис), объясняется утратой содержания и, соответственно, утратой влияния больших форм в сочетании с героическим содержанием, монументальностью тем, а также доминированием женского начала (напомним: архаика всегда мужественна – в декадансе преобладает женственность). Сравним на цикле:

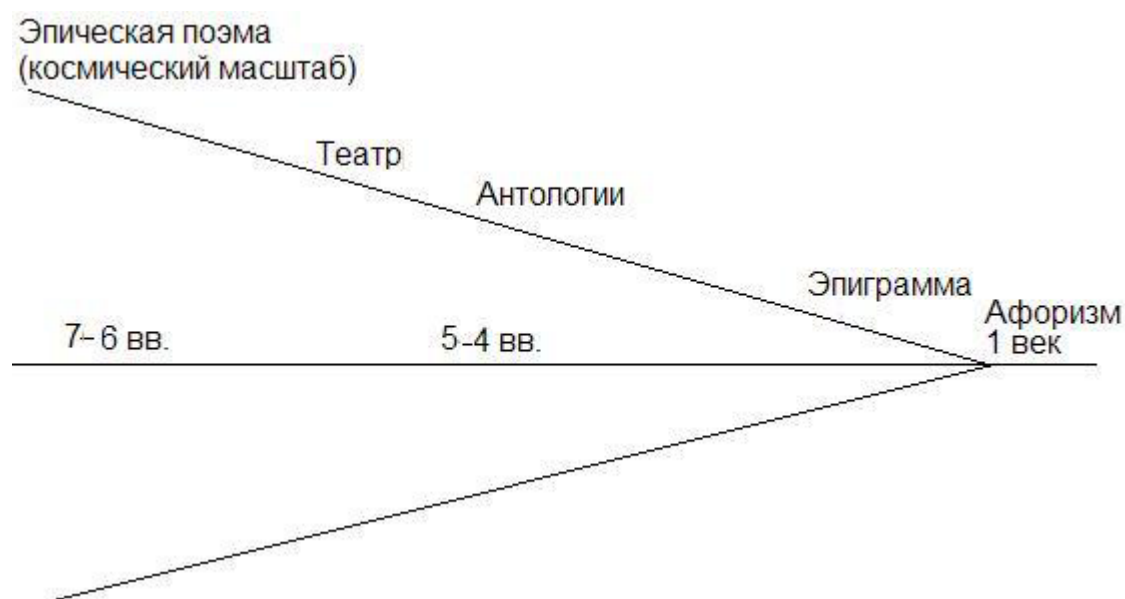


Рис. 18.

## **7. Литературная проза**

Литературная проза возникла в VI веке до н.э. в Ионии. В течение 54 веков (спад классического влияния) она получила возможность интенсивно развиваться – одновременно с этим бурным процессом наблюдалась противоположная тенденция в сфере стихового слова: она неуклонно сужалась. Оттеснив поэзию, проза заменила ее в ряде областей литературы. И возникновение, и рост прозы связаны с распадом мифологического мирозерцания, с развитием критической и научной мысли. Направление софизма нанесло удар полисной идеологии, стало переломным и в истории греческой прозы – до конца аттического периода проза оставалась господствующей в греческой литературе.

Дософистическая проза в Ионии развивалась в двух направлениях: в научно-философском и историко-повествовательном.

Софистика, создав новые формы философского изложения и различные виды “речей”, присоединила их к установленным жанрам прозы. Появилась новая классификация.



Рис. 19.

Диалог оформился в школе Сократа. Языком прозы вначале был ионийский диалект. Но с конца V-го века центр художественной прозы переместился в Афины – и функция прозы закрепилась окончательно за аттическим диалектом.

### 8. Александрийская поэзия

Старый центр Афины не принял участие в этой форме литературного творчества. Поэзия александрийцев сложна – она обращена к узкому кругу читателей, элите. Для эллинистического периода характерно отсутствие больших социальных проблем – усилился интерес к интимным чувствам индивида, наряду с картинками быта развернулась панорама чувствительного восприятия природы. В литературной фиксации детали, момента, ощущения и оттенка, смены настроения александрийцы достигают величайшего мастерства.

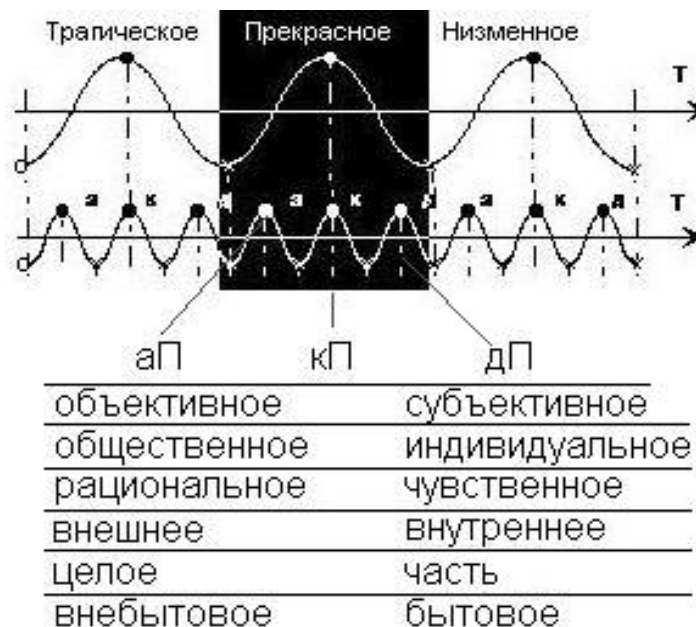


Рис. 20.

Но носитель любовного чувства у александрийцев должен был находиться вне обычного общества, потому что нишу античного быта прочно заняла “новая” аттическая комедия. Оставалось либо перенести влюбленного в сферу мифа, либо облечь его в фольклорную маску “пастуха”. **Внебытовое оформление героя в силу изображения его субъективного чувства позволило эстетически дистанцироваться от комедийного эффекта.**

**9. Бароккальность прекрасного: приметы постмодерна как феномена, присущего концу ментального цикла классики прекрасного (попытка научного синтеза в художественных формах)**

Бароккальность как стилевая особенность заявляет о себе **на исходе классики и в начальном периоде декаданса прекрасного**. Своё выражение она находит *в изоощрённой избыточности форм, которая нарушает равновесие классики прекрасного*. (Сопоставляя начало и конец мегавитка эволюции культуры, можно обнаружить бароккальные тенденции и в музыке – наиболее ярко их продемонстрировали такие направления, как симфорок и рок-опера. Бароккальным во всех отношениях можно назвать творчество таких рок-групп, как “ДИП ПЁПЛ”, “Тёмный пурпур”, “КВИН”, “Королева”, “КИНГ КРИМСОН”, “Алый король”. Ограничимся в силу рамок жанра острохарактерными признаками. Лидер группы “Дип пёпл” Джон Лорд записал свой концерт с симфоническим оркестром, введя в состав инструментов бас-гитару. Основоположник группы “Кинг Кримсон” Роберт Фрипп, давший начало прогрессивному року, внёс бесчисленное разнообразие звуковых эффектов, узаконив резкие перепады темпоритма в качестве узнаваемого художественного приёма. Солист группы “Квин” Фредди Меркури осуществил в своём вокальном творчестве переход к оперному пению, а рок-опера – как концептуальное направление – обозначила новое качество рок-музыки в плане освоения крупной музыкальной формы.)

Обратимся к истокам. То, что сделали александрийцы, получило развитие в других ментальных циклах. Но очень важно отметить так называемую пунктирность этого проявления в генезисе культуры: активизация развития “александрийского” феномена приходилась всякий раз на фазу перехода **от классики к декадансу прекрасного через бароккальные тенденции**.

К своей лирической тематике александрийцы присоединили специфический элемент “*учёности*”, ведь они были любителями и знатоками старой письменности, многие из них сочетали поэтическую деятельность с филологической или со службой в александрийском Музее. Свою начитанность и знакомство с забытыми и малоизвестными преданиями они проявили в творчестве по-разному: в вычурности языка, в цитатах и

полуцитатах из старинных редких книг, в обилии мифологических намеков, доступных лишь самым развитым читателям; “ученость” порой становилась и непосредственно поэтической темой. В дидактической поэме освещались темы естественнонаучного, медицинского, сельскохозяйственного, астрономического направлений. И все же преобладала мифологическая “ученость”. Она отличалась своим сознательным стремлением к загадочности, и в этом смысле образцом можно назвать произведение “Александра”, автор – Ликофрон (III или II в. до н.э.). Произведение Ликофрона можно с полным основанием назвать форменным поэтическим *ребусом*. В этой поэме троянская пророчица Александра (Кассандра) предвещает судьбы вплоть до эллинистических времен и возвышения Рима. Произведение насчитывает 1500 стихов, и без специального комментария они непонятны даже образованному читателю, современнику Ликофрона.

### **Инвариант постмодерна XX века**

Специфика постмодерна лучше всего проявляется в знаменитом романе У. Эко “Имя Розы”. Это научное по содержанию сочинение исследователя средневековья. Оно содержит четко выраженную концепцию автора как ученого. С другой стороны, сама форма романа-детектива, с огромным количеством сюжетных линий и ходов, позволяет автору удерживать внимание читателей и сталкивать многочисленные смыслы из самых разных областей знаний. Не менее интересен его второй роман – “Маятник Фуко”. Здесь синтез приобретает еще более очевидный характер. Сюжет романа построен по принципу ребуса, изначально заданному в художественных целях Ликофроном: действие происходит вокруг очень сложной загадки, раскрываемой по частям. Автор искусно цитирует выдержки из малоизвестных произведений средневековья и Нового времени, создавая тем самым портрет разновременных смыслов, которые сталкиваются в процессе их актуализации в действии. Здесь же обнаруживаются такие приемы, как доведение реплик диалога и повествовательных планов до уровня афоризма и почти научная каталогизация огромного множества взглядов и теорий, существующих не сами по себе, а именно в художественном **контексте**.

Ещё один яркий пример – все фильмы А.А. Тарковского, особенно – последние. Уже в фильме “Сталкер” применяются приёмы, сюжетные ходы, эффекты, похожие на те, что использовал в своём романе У. Эко. Зримое действие, опять-таки имеющее почти детективную основу в плане интриги, служит лишь поводом для нанизывания параллельных смыслов, которые даются в музыкальном, шумозвуковом, декламационном и цитатном (из Священных книг) вариантах. В зрительном ряду тоже идут цитаты, причём самого невероятного свойства: в мутном потоке под водой мы видим живопись конца средневековья. Таким образом, у Тарковского – узнаваемый уже *прием многослойного пакета смыслов*,



но работает он в другом виде искусства и более сложно преломлён, чем в романе Эко. Названные особенности: *многослойный пакет смыслов* и *единство науки и искусства* – присущи периоду декаданса в любом цикле, декаданс прекрасного не исключение. Чтобы прочесть такой пакет смыслов, необходимо обладать колоссальными познаниями и культурой, поэтому данный период – **элитарный**. Но вот что особенно обращает внимание: создатели произведений намеренно превращают их в ребусы, недоступные непосвященным, профанам. Сам факт превращения в ребус является признаком бароккальности, своеобразного моста, ведущего от классики к декадансу прекрасного.

Здесь мы наблюдаем результат естественного движения в цикле – от простоты, свойственной гомеровскому эпосу в архаике, – через гармонию содержания и формы в классике – **к избыточно сложной форме эллинизма** в декадансе.

Характерно, что абсолютно тождественное проявление можно наблюдать в позднем средневековье. Например, готический роман! Он содержит такую форму, как история, вставленная внутрь истории, внутри которой есть еще одна история, и так – до пяти кругов. В конце цикла Нового времени этот готический прием даже пародировался, например в знаменитой “Рукописи, найденной в Сарагосе”. Кстати, великое произведение Данте Алигьери является таким же выражением этого закона: многослойное построение, огромное количество действующих лиц и сюжетных линий, очень большое количество смысловых пластов, начиная с сакральных и кончая политическими, актуальными для времени автора. Кроме того, архитектура “Божественной комедии” устроена особым образом – с учётом сложных принципов упорядочения средневековой нумерологии (например, оперирование числами “1000”, “100”, “33”, “11”).

Без этой исторической ретроспективы понимание современного модернизма просто невозможно: аналогичные периоды истории (декаданс прекрасного через тенденции бароккальности) имеют *единственно возможные способы выражения*. В процессе эволюции происходит лишь накопление степени сложности. Всякий раз в фазе декаданса прекрасного обогащённость образа дополнительно возрастает на новом витке, поэтому пакет смыслов, который мы обнаруживаем у Эко или Тарковского, демонстрирующих суммарный эффект в завершающейся фазе мегацикла, способен прочесть лишь очень подготовленный человек. Попытка читать (смотреть) такое произведение без подготовки либо провоцирует считать буквальный смысл, либо позволяет интуитивно понимать сложную многомерность и видеть в произведении всё тот же неразрешимый ребус, по Ликофрону.

Таким образом, **бароккальность прекрасного** (*формальная избыточность как переход от равновесного сочетания содержания и формы к абсолютной утрате содержания и к абсолютному*

*доминированию формы*) – характерное эстетическое явление на временной границе прекрасного и низменного. Отчетливо оно проступает в поэзии александрийцев, отмеченной единым стремлением к изысканности формы, к тщательной, искусной отделке стиха. В погоне за формальными изысками поэты добиваются так называемых **ФИГУРНЫХ ЭФФЕКТОВ** – они создают “фигурные стихотворения”, т.е. такие, в которых строчки разной величины самым способом своего написания образуют фигуру какого-нибудь предмета свирели, топора, крыльев, жертвенника (в XX веке, к примеру, такие эксперименты проводил Андрей Вознесенский).

### **10. Характерные тенденции для заката срединного цикла (декаданс прекрасного)**

Расценивая достижения александрийцев, стоит отметить, что самых высоких результатов поэтического мастерства они добились в области малых форм, т.е. форм, ментально содействовавших творческому успеху (элегии, эпиграммы, антологии – “цветники”: сборники мелких стихотворений, которые было принято составлять в поздней античности). Уже в аттический период развития литературы эпиграмма утратила свою обязательную связь с реальной надгробной плитой или посвятителем дощечкой и превратилась в литературный жанр. Эпиграммы стали читать на пирах взамен старой наставительной элегии (первое направление – бытовые, с вниманием к вещи, детали быта, особенности профессии; второе направление – любовные и застольные темы). Главным содержанием эпиграммы была фиксация момента, форма надписи утратила свою актуальность. Сжатое лирическое стихотворение, иногда с неожиданной и остроумной концовкой, – такова *эллинистическая эпиграмма*. **Насмешливый момент, который в настоящее время является приметой жанра, появится как характерная черта эпиграммы лишь позже и преимущественно в римской литературе.**

Центральная фигура александрийской поэзии – учёный **Каллимах из Кирены** (ок. 310-240), сформулировавший для своей литературной программы три принципа, свидетельствующие о чуткости художника к эстетическим потребностям времени:

- малая форма (масштаб декаданса прекрасного);
- борьба с банальностью (актуализация занимательности – следствие доминирования правополушарных тенденций, связанных с воображением, иррациональностью, фантазией);
- тщательная отделка деталей (переход доминирования от общего к частному, детальность – вместо целостности).

Выдвигая требования малой формы, Каллимах предпочитал детальную разработку отдельного эпизода из большого эпоса. Он был мастером эпиграмм, но более всего прославился “учеными” стихотворениями –

такovy его повествовательные элегии в 4-х книгах под названием “Причины”. Это – сказания о возникновении различных празднеств, обрядов, наименований, об основании городов и святилищ. Помимо новизны сюжетов элегии отличались оригинальностью трактовок: обычно простая фабула расцвечивается у Каллимаха блёстками редчайшей эрудиции, неожиданными отступлениями, лукавыми намеками, интонационным разнообразием.

Характерна еще одна особенность повествовательной элегии, дающая представление о *ментальном доминировании индивида* в литературе: в рассказ все время вводится личность поэта. Это и есть предвосхищение образа рассказчика в литературе, всякий раз появляющегося в конце ментального цикла (сравним: конец цикла Нового времени – XIX век – является закатной фазой 300-летнего цикла, образ рассказчика пронизывает повести Белкина, многие произведения Гоголя, особенно рельефен он в творчестве Чехова).

Мотив обытовления, столь характерный для **заката** прекрасного, обнаруживается в мифологическом сюжете элегии, послужившем в свое время Пиндару поводом написать *эпиникий* с патетической интонацией в честь героя Геракла, победившего Немейского льва, – это событие Каллимах изображает в стиле бытовой зарисовки, не лишенной юмора.

Противник больших поэм, Каллимах создал ментально востребованный **эпиллий** (малый эпос).

Проблема большой повествовательной формы была предметом острой полемики в тот период, потому что многие творцы ощущали потребность обновления в новом ментальном цикле, и это обновление видели в *последовательно сокращающемся масштабе эпоса*:

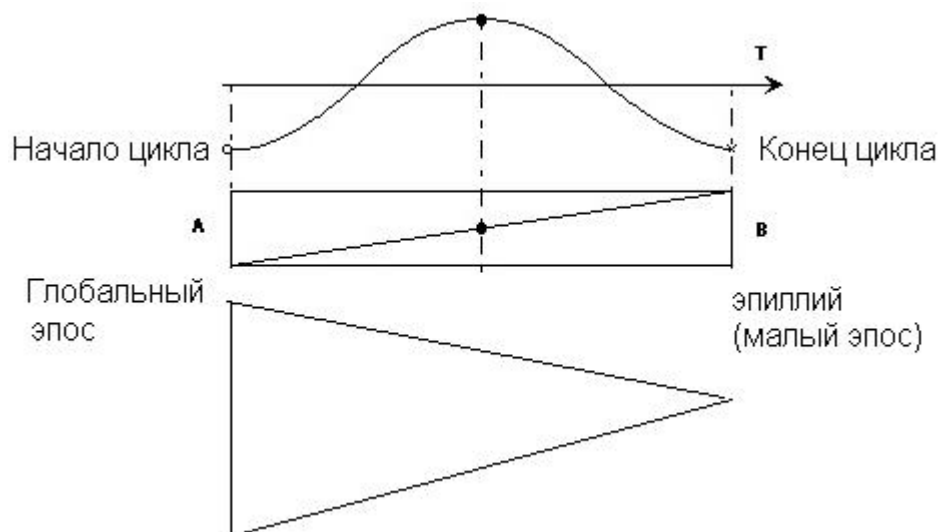


Рис. 21.

Все последние этапы тяготеют к отходу от нормы одновременно в двух направлениях: к гигантскому и мизерному, например эллинизм известен своими колоссальными скульптурами (“Ника Самофракийская”, “Колосс Родосский”), а в сфере мелкой пластики известны *геммы* –

маленькие скульптурные картины или портреты, создаваемые из многослойных цветных раковин или мрамора. В классике была норма, а дальше она формально разводится по полюсам – и так происходит всегда по завершении ментального цикла категории прекрасного. В этом искусстве мужская тема сменяется женской, причем мужская звучит противоположным образом: либо это – мотивы разочарования, смятения, самоубийства (“Умиравший галл” – скульптура, “Лаокоон” – скульптурная группа, Пергамский алтарь – горельеф по периметру), либо феминизация мужчин, когда они становятся женоподобными (скульптура “Аполлон Бельведерский”).

Самым сильным противником Каллимаха оказался его ученик Аполлоний, александриец по происхождению, видный деятель Музея, такой же учёный-поэт. Литературная вражда окончилась конфликтом такой остроты, что Аполлоний покинул родину и поселился на острове Родос – вот почему он вошел в литературу как Родосский (свое значительное в смысле объема произведение он создал там).

Аполлоний Родосский создал псевдоэпос – эпос в новом вкусе: материалом послужило старинное сказание о походе аргонавтов, оно относится к раннему слою фольклора греческих мореплавателей, причем некоторые из них уже были использованы в гомеровском эпосе для странствий Одиссея. Псевдоэпосом поэму “Аргонавтика” Тронский назвал потому, что в отличие **от гомеровского композиционного принципа – концентрации материала вокруг одного события** – Аполлоний использовал другой, **серийный**, принцип изложения событий как эпизодов, объединенных лишь хронологической последовательностью. “Киклическая” манера повествования, обновленная на александрийский лад, показала слабые стороны жанра псевдоэпоса: здесь нет широты охвата действительности, как у Гомера, не ставятся большие мировоззренческие вопросы, в свете которых классические аттические драматурги V века осмысливали мифологическое предание. В логике декаданса прекрасного в поэме созданы картины душевных состояний, много бытовых зарисовок, живописные образы и сравнения облагораживают его стиль. Таким образом, изображение чувств героев – вот то новое, что Аполлоний привнес в греческий эпос, хоть и неравномерно, однако новые качества литературы конца цикла в его произведении обозначились вполне отчетливо.

Отвергнутая школой Каллимаха поэма Аполлония сыграла важную роль в истории античной литературы, доказав тем самым свою самоценность и соответствие эстетическим требованиям эпохи. Она указала для эпоса новый путь – **разработку психологии страсти, начатую в трагедии Еврипидом (“Медея”)**.

\* \* \*

Если сравним античный *декаданс прекрасного* с последней (подобной) завершающей фазой цикла, то аналогии абсолютно очевидны: в мировом искусстве 80-х годов XX века преобладают сериалы, причем их эстетическая ценность не только сомнительная или нулевая, порой она вообще противоречит представлению о природе искусства (“Просто Мария”, “Санта-Барбара” и т.д.). Не случайно серийный жанр получил презрительное название мыльной оперы! Тем не менее он популярен на исходе цикла – общество нуждается в измельченном, дробном, вяло текущем сценарии, освещающем частную жизнь рядовых людей.

Время героев сейчас, на этапе декаданса низменного, можно констатировать, ушло – общество питает интерес к низменному, уродливому, патологическому, банальному, пошлому и натуралистическому, вплоть до безобразного. Например, остались в памяти живые сценки “За стеклом”, “Окна”, “Дом -1”, “Дом-2”, а ведь незадолго до того, на границе перехода от прекрасного к низменному, казалось бы, еще были в чести такие, как “Любовь с первого взгляда”, и намечалась попытка объединить общество обсуждением идеи или проблемы (таковы программы “Национальный интерес”, “Мы”)...

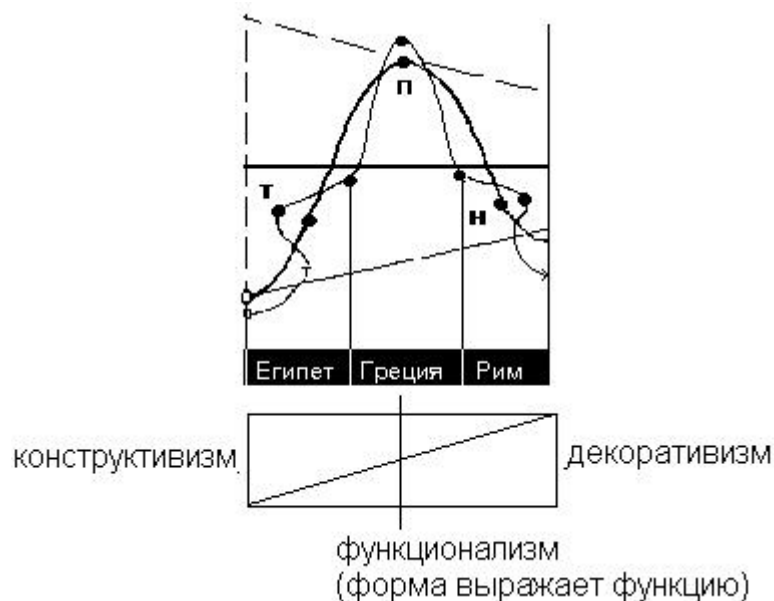


Рис. 22.

Эллинистический период послужил переходным этапом по отношению к декоративизму – вот почему *декаданс прекрасного* уже окрашен этой тенденцией (по аналогии с цветовым спектром).

Сторонников малой формы в **Александрии** поддерживал талантливый поэт **Феокрит** (род. ок. 300 г. в Сиракузах – Сицилия), но литературную деятельность он вел в разных концах эллинистического мира.



Все то новое, что принесла с собой эллинистическая литература: **чувственное восприятие природы, поэзия любовной тоски, тяга к интимному, малому и обыденному, внимание к деталям быта и незначительным людям** – получило в лице Феокрита, поэтического выразителя, умеющего сочетать живописность изображения с музыкальным лиризмом. Но поэт дистанцировался от своих героев, их чувств в своих произведениях – и это было типично для александрийского направления!

Дорический, эолийский, ионийский – все диалекты Феокрит прекрасно знал, как и гомеровский язык старинного эпоса, однако в поэзии он был далек от цели демонстрировать свою эрудицию. Эстетической задачей он поставил обогащение поэзии новыми чувствами, а новые чувства, полагал он, нуждаются в новых, малых, формах.

**Феокрит – создатель идиллии.** Термин этот (уменьшительное от “eidos” – “вид”, а в музыке понятие означает “песенный лад”) переводится как “картинка” и как “песенка”. Наложение значений в суммарном эффекте и есть созданное еще в древности, но не укладывающееся ни в один жанр. Именно Феокрит вдохнул жизнь в идиллию как в наиболее *ментально резонирующий запросам эпохи* жанр. Позднее в новоевропейской литературе этот жанр в том же цикле заявит о себе вновь, и его будут связывать исключительно с именем Феокрита, наиболее утонченно развившего идиллию.

Поэтический декоративизм, столь характерный для *заката прекрасного*, преобладание формы над содержанием в поэзии – все это отчетливо Феокрит представил в *буколической поэзии*.

Историко-литературное значение Феокрита основано прежде всего на его “пастушеских”, *буколических* (bucolos – “волопас”), стихотворениях, имеющих структуру, напоминающую сцены “состязания” в древне-аттической комедии: два пастуха встречаются и заводят перебранку, которая кончается вызовом на состязание в пении; выбирают судью, тот определяет порядок состязания и произносит в конце свой приговор. Состязание состоит в том, что соперники исполняют по одной большой песне либо обмениваются песенками, близкими по теме и тождественными по величине. Сложность выдумки ложится на начинающего, но и отвечающий должен уметь приспособиться к теме противника и в чем-либо его “превзойти”. Такая структура восходит к фольклорным состязаниям. Самый популярный сюжет – о прекрасном юноше Дафнисе, мифологическом основоположнике пастушеской песни. Так, искусственный образ из фольклора, ничего общего не имевший с реальным грубым пастухом, был воспринят александрийцами как маска, пригодная мотивировать **чувствительную поэзию на фоне сельского пейзажа**. Для буколической интонации Феокрита примечательно, что сентиментальность перемежается у него с иронией или пародией в зарисовке бытовых сцен. Его буколики – сценки (“**мимы**”, по греческой терминологии), действие которых происходит в Сицилии

или южной Италии, при всем разнообразии и богатстве вариативных фабул неизменно повествуют об одинокой любви, и здесь Феокрит бесспорный мастер. Как и в описаниях картин природы. В эллинистический период природа стала действующим лицом, она породила чувства и настроения, пейзаж при этом разворачивался в связи с человеком, его богатым мироощущением и умением тонко различать состояния природы (в полисное время природа была всего лишь фоном человеческих переживаний). Динамическое восприятие природы вполне объясняется ментальной доминантой иррационального. (Сравним: рациональное – в архаическом, как следствие – преобладание геометризма и всего искусственного в изобразительном плане, в литературе сформировался приоритет рассудочного, выверенного разумом, логикой, а в последней фазе, наоборот, доминирует иррациональное, правополушарное, поэтому превалирует необузданность чувств и эмоций, в изобразительном искусстве расцветает пластика растительной жизни с предпочтением овалов, виньеток, извивов, логику побеждает поэзия настроений, эмоциональных нюансов.)

Идиллический пейзаж с умиротворенным настроением – эталон буколического жанра! – наблюдается и в изобразительном искусстве (море для человека прекрасно лишь в состоянии покоя).

*Буколики написаны гексаметром на дорийском диалекте.* Феокрит создал певучий стих, используя приемы народной песни – параллелизм, рефрен. Античная стилистика относил *буколику* к категории “сладостного” стиля”.

Другое направление, характерное для декаданса, – резкая натуралистичность сенок с “низменной” тематикой в стихотворной форме. Его автор – **Герод**, писавший хромые ямбы, как **Гиппонакт**, его стихи прозвали **мимиамбами**. Натурализм его произведений, в отличие от стихов Феокрита, полностью исключал лиричность.

Теория поэзии *закатного периода* позволяет обнаружить иные тенденции ментального свойства. Теоретики обсуждали три вопроса.

Наиважнейший касался функции литературы: если для архаики литература служила дидактическим целям, то для декаданса – принципиально развлекательным (**Эратосфен**).

Второй вопрос – о соотношении формы и содержания. Стиль, ритм, звучность как никогда стали актуальными для творцов. В архаический период важным было “нравственное учительство” плюс хороший стиль – в эпоху декаданса эффектная форма стала главным критерием: “говорить так, как никто другой не умеет”.

Третий вопрос: что важнее – поэтическое дарование или техника? И, хоть теоретик Неоптолем (III век до н.э.) занял примирительную позицию, ясно по спорам, что рецепты, пригодные в архаике, уступили место требованию таланта, поэтического вдохновения.

**Эллинистическая проза** известна крайне мало. Но ментально высвечивается очевидное обстоятельство: свободная прозаическая форма дала несравненно больше, чем скованные традицией стиховые жанры. Формальные изыски актуализировали красноречие – “искусство красиво говорить”.

Прошедший обучение у лучших софистов своего времени **Исократ** (436-388 до н.э.) открыл собственную школу риторики. Идеал образования, подчинённый риторике (обучение речам, мышлению и правильному поведению, а следовательно, воспитание в людях практической жизненной стойкости, с точки зрения основателя), как и стиль, выработанный Исократом, очень сильно повлияли на формирование ораторов, в первую очередь – на Цицерона.

На основе разработанного Исократом **энкомия** был развит до предела специфический **жанр панегирической “царской речи”, похвалы в честь монарха-бога, на которого переносится мифологическая схема “спасителя”, побеждающего силы тьмы.** Такие *энкомии* получал Александр Македонский, а следом – эллинистические цари, затем римские и византийские императоры, наконец, европейские монархи вплоть до XIX века (вспомним оды Ломоносова в честь императрицы Елизаветы). Орнаментальная перегруженность речи как следствие культа формы сыграла необходимую декоративную роль – на этот раз в прозе.

Потребность чудесного, сказочного, фантастического привела к популярности *античный жанр утопии (Ямбул, Эвгемер).*

Интерес к прошлому породил специфический жанр *историзованной мифологической хроники*, авторы которой пытались рационально обосновать ход событий якобы на основе древних документов.

Востребованная ментально история (прошлое как доминанта времени) привела к культивированию старины, один из любителей которой – философ Плутарх (21 вв. до н.э.) – оставил огромное наследие, посвященное ей. Список его сочинений содержит 227 названий, их принято делить на две категории:

1) моральные трактаты, хотя термин неточен: скорее это эклектическое собрание размышлений на всевозможные темы;

2) биографии (“Параллельные жизнеописания”).

Жанр биографии восходит к IV-му веку, свое развитие он получил в эллинистическое время. У него – свои особенности: характер дается статично как ставшее, во внимание не принимаются обстоятельства жизненного пути личности в периоды детства, юности, исследуется исключительно зрелый период – личность в расцвете, когда характер предстает уже в оформленном виде.

Создание целостного и рельефно отчетливого облика с помощью мозаики мелких штрихов, “проявлений души”, и есть художественный метод жанра античной биографии, созданный еще в эпоху эллинизма. Любая из особенностей метода обоснована ментально. То же можно сказать о софистике Элия Аристида: **культ эффектного слова и декламации, искусство импровизации – приметы формального доминирования.**

*Сатира Лукиана* (ок. 120 г. н.э. – 180) стала зеркальным отражением бессодержательности греческой литературы позднего периода. Измельчение философской мысли и рост суеверия, претензии софистики и вульгарнофилософская оппозиция против нее – все эти симптомы идеологического распада получили многостороннее отражение в творчестве сатирика. Любопытно его увлечение жанрами памфлета и пародии. Он написал пародию на утопическую и фантастическую беллетристику, название которой заостряет язвительный тон повествования (“Правдивая история”). Серия увлекательных небылиц как узнаваемый прием *в закатном периоде* направлена против **ареталогического** стиля, созданного на волне низовых религиозных течений: **ареталогия** – вид повествования о “мощи” и чудесных деяниях какого-нибудь бога-“целителя” и его пророков. На его основе позже развилась “евангельская” и “житийная” литература христианства.

Небылицы о чудесах образовали особый вид литературы – *парадоксографию*, “описание необычайного”. Интерес к “чудесному” был настолько значителен, что фантастические и сказочные повествования попадали даже в труды, претендовавшие на серьезную “ученость”. Это можно сказать о парадоксографическом сборнике “Удивительных историй” Флегонта (небылицы о великанах, уродах, привидениях даны здесь с “точной” хронологической датировкой). Одна из фантастических новелл вошла в мировую литературу (сюжет знаменитой баллады Гете “Коринфская невеста”, переведенной А.К. Толстым). В том же – “чудесном” – ключе написан трактат софиста Элиана “О природе животных” (богатый сказочный материал о животных, об их нравственности и уме).

Повышенный интерес к интимным переживаниям частной жизни, к любовной тематике, к картинам быта в период *декаданса прекрасного* сделал вновь востребованным **жанр новеллы, исторической и бытовой**. Обычно новелла о “благородных” чувствах оформлялась автором как исторический рассказ – бытовые персонажи предпочитались для комической новеллы, в которой действовали глупые мужья, сварливые или неверные жены, хитрые любовники, плуты и т.п.

Сборник любовных новелл, составленный Аристидом из Милета, имел огромный успех у современников (конец 2-го в. до н.э.). Под названием “Милетские рассказы” он так и вошел в историю, причём название стало нарицательным именем для всего жанра (сборник, к сожалению, не дошел до нас).

Литература с акцентированной тематикой частной жизни, семейно-бытовых отношений, интимных чувств разделилась на две ветви, характерные для всей античной литературы: возвышенный план представили жанры патетической повести, а “низменно”-бытовой уклон находим в сатирическом повествовании, в “повествовании о лицах”.

Сосуществование во время *декаданса прекрасного* предельно кратких жанров и жанров, отличающихся громоздким объёмом, длительностью и вяло текущей энергией повествования, дробящегося на мельчайшие эпизоды, остается узнаваемой ментальной чертой последующего цикла *категории низменного*, развиваясь до окончательной утраты смысла, до полнейшего иссякания возможностей динамичности одного жанра и инертной вялости другого. Но это можно констатировать в плане узнаваемой повторяемости.

Что касается эллинистической поры как источника развития мировой литературы, то особого внимания заслуживает вид повествования, давший жизнь **романному жанру**. Его появление в античной художественной теории отмечают в 100-м г. до н.э., называя главный жанровый признак следующим образом: “вместе с событиями познаются речи и настроения действующих лиц”. Названия жанру не придумали. По словам Цицерона, этому виду повествования свойственна “развлекательность”, что достигается “переменчивостью событий и разнообразием настроений, серьезностью и легкомыслием, надеждой и страхом, подозрением и тоской, лицемерием, заблуждением и состраданием, поворотами судьбы, неожиданными несчастьями и внезапной радостью, благополучным исходом дела” [7, с. 500]. И.М. Тронский, подчёркивая, что сам термин “роман” возник только в XII веке, указывает на его характерные, узнаваемые признаки, получившие бурное развитие впоследствии: “античным романом называют распространённый в поздней древности жанр развёрнутого повествования с любовным или бытовым содержанием” [8, с. 253]. Поэтому ограничимся известным фактом: оставшийся безымянным в античности, жанр получил название в средние века: **роман**. И мы вправе называть его античным лишь с известной долей условности.

Эллинистическая эпоха создала роман, прежде всего любовный, в псевдоисторической оболочке, по схеме влюбленных или супругов, разлученных и гонимых капризом “Случая”, но ищущих и в конечном итоге находящих друг друга (ср.: “Елена” Еврипида).



Роман – это универсальная форма литературного повествования, в обобщенном виде ему присуща эклектическая избыточность линий; по доминанте можно называть разновидности романа: *экзотический, приключенческий, фантастический, любовный роман*. **Такое формальное богатство обосновано менталитетом декаданса прекрасного.** История древнегреческой литературы оставила нам великолепный образец романного жанра – “Дафнис и Хлоя” Лонга (анализ М.М. Бахтина). Важнейшие черты: однотипность, устойчивость сюжетной схемы, стандартизованность приключений. Понятие “сюжетной формулы” любовного романа подразумевает узнавание перипетий, некую закономерность хода событий и возможность предвосхищения развязки – речь идет о все той же однотипности сюжетной схемы и стандартном наборе приключений как об обязательном условии повествования в данном ключе. Разновидности романного жанра: возвышенная и обытовленная, с сатирическим уклоном как предтеча романа-пародии – свидетельствуют о периоде, ментально объясняющем успех *формотворчества* и огромные возможности в плане *формальной* выразительности.

*Итак, подведем итоги.*

Повествовательная проза эллинистического периода задала импульс развитию мировой литературы в четко обозначенных исходных формах: это – историзованная мифологическая хроника, псевдомемуары, псевдоистория, ареталогия, жанр фантастического приключения.

Популярными были эпиграммы, анакреонтика и афоризмы (предельно малая литературная форма конца ментального цикла). Приоритетами завершающей фазы стали краткость, историзм, иррационализм.



## Глава 3

### ЛИТЕРАТУРА ДРЕВНЕГО РИМА

*(категория низменного)*

#### **1. Причины, объясняющие отсутствие архаического периода менталитета в литературе Древнего Рима**

Среди разных видов искусства литература начинает доминировать только в классике (в фазе расцвета цикла), поэтому она может вообще не существовать в архаике, а в декадансе она выходит из доминирования. Такова закономерность эволюции видов искусства (ментального свойства): именно она распределяет доминанты в цикле формации.

Например, в древнеегипетском искусстве наблюдается следующая смена доминант: в архаике – архитектура, в классике – скульптура, в декадансе – живопись и декоративно-прикладное искусство. А где же литература? Мы найдём ее в виде элегических дистихов на четырех сторонах пирамид и на надгробьях. И это – наиболее впечатляющее проявление доминирования литературы, если не считать “Книги мертвых”. Загадка раскроется, если мы построим иерархию разных видов искусства, исходя из смысловых возможностей выражения каждого из них. Венчает условную пирамиду литература как высший вид искусства, а из пространственных восходит на вершину архитектура. Таким образом, литература и архитектура – наиболее обогащенные смыслами виды искусства. Они очень часто проявляют себя *на равных* в некоторых эпохах, как в случае с пирамидами и надгробьями. Приведенный пример позволяет сделать вывод о том, что **развитие литературы, как и любого другого вида искусства, дискретно.**

Древний Египет демонстрирует доминанту архитектуры, Древняя Греция – доминанты скульптуры и театра, Древний Рим – доминанту литературы, причём личностной (в последней фазе общественное уступает место индивидуальному – человеку).

***У Древнего Рима не было архаического периода по нашей классификации потому, что в силу своего прагматизма как ментальной доминанты категории низменного он использовал сложившуюся культуру Древней Греции.***

Развиваясь на фоне эллинизма, Рим самостоятельно проявил себя лишь в завершающей глобальный цикл фазе – в *категории низменного*, и на переход от эллинизма, декаданса перекрасного, в склейке с

архаическим периодом, пришлось буквально годы – несколько десятилетий, если рассмотреть принципиально фазу, предшествующую классике: **“золотой век” римской литературы**. Мы имеем возможность усмотреть в первом культурном цикле истории некоторую интродукцию, где в свертке дается весь последующий сценарий развития культуры по принципу убывания масштаба, в данном случае – масштаба времени. Единицей измерения времени в Древнем Египте служат тысячелетия – примерно 3,5 тысячелетий в *контексте **пассионарной энергии*** данной культуры, как и последующих других. Единицей измерения ***пассионарной энергии*** Древней Греции служат столетия – мы исходим из того, что их было 12. Последняя на этом цикле культура – культура Древнего Рима – существует тысячу лет, но её ***пассионарная составляющая*** исчисляется десятилетиями. Для того, чтобы в этом убедиться, достаточно взглянуть на принятую историками античной литературы периодизацию, в которой понятие “архаический период” лишено ментального контекста:

I. Древнейший период – до появления в Риме литературы по греческому образцу (до 240 г. до н.э.).

II. Архаический период – до начала литературной деятельности Цицерона (240- 81 гг. до н.э.).

### **III. Золотой век римской литературы:**

а) время Цицерона – расцвет римской прозы (81-43 гг. до н.э.);

б) время Августа – расцвет римской поэзии (43 г. до н.э. – 14 г. н.э.).

IV. Серебряный век римской литературы – до смерти императора Траяна (14-117 гг.).

V. Поздний императорский период (117-476 г. н.э.).

Как подчеркивает И.М. Тронский, эта периодизация основана на одностороннем принципе “оценки” языка [8, с. 266]: “золотая”, “серебряная” латынь и т.п. Насколько такая односторонность не устраивает историков литературы, можно судить по тому, что существуют варианты, хотя с ориентацией на все ту же латынь: и 5 периодов (И.М. Тронский)[8, с. 266], и 4 (Г.Г. Анпеткова-Шарова, Е.И. Чекалова)[2, с. 156], и 3 (А.Ф. Лосев)[5, с. 298] – с неизбежным акцентом на золотом веке. Важно здесь следующее: с позиции циклической логики, для нас актуальна **троичная периодизация**, и мы находим ее именно у исследователя А.Ф. Лосева – ученого, наиболее чуткого к ментальным доминантам. И поскольку кульминационно важным для нас является срединный период – классический, мы соотнесем циклическую логику становления, расцвета и деградации с логикой А.Ф. Лосева. “...римскую литературу необходимо делить, – пишет он, – на периоды – доклассический, классический и

послеклассический” [5, с. 298]. Что же касается ментальных доминант, то учёный отмечает их предельно рельефно : это – “натурализм и трезвая оценка жизни”, “использование окружающего быта”, “страстный индивидуализм”, “трезвый анализ действительности”. **Всё это есть признаки категории низменного.** Какими могут быть здесь актуальные направления и жанры литературы? Натурализм и сатира. У А.Ф. Лосева читаем: “...обе особенности римской литературы – натурализм и сатирическое изображение жизни – настолько здесь велики (в комедиях Плавта и в “Энеиде” Вергилия – прим. Т.З.), что натуралистическая сатира вполне может считаться специфически римским литературным жанром” [5, 295].

Лосев указывает также и на такую особенность римской литературы, как сращение, склейку ее с эллинизмом, чем мы и объясняли отсутствие *архаики низменного*: на факт сращения указывает даже лингвистическая форма – определение этого периода сложным прилагательным “эллинистически-римский”.

## **2. Ментальное доминирование Древнего Рима**

Крайне важна для нашего ментального исследования характеристика, данная Лосевым эллинизму как *декадансу прекрасного* в истории культуры Древней Греции: “Эллинизм характеризуется в области идеологии, с одной стороны, чертами универсализма, а с другой – чертами крайнего индивидуализма, с очень большой дифференциацией духовных способностей человека. Итак, римская литература есть по преимуществу эллинистическая” [5, с. 295]. **Прагматизм, натурализм, индивидуализм стали востребованными в период упадка прекрасного – вот почему начинается интенсивное освоение греческой культуры в данный момент истории.** Затем наступает новая эра менталитета – и культура Древнего Рима выходит из тени как наиболее актуальная: она – расцветает. Это тоже, по мнению Лосева, специфическая особенность римской литературы: она – поздняя.

Да, римская литература долго ждала своего выхода на свет. Наступило и ее время.

Касаясь смыслов с ментальной подоплекой первого культурного цикла, выскажем гипотезу: в сжатом виде она задала масштаб всей последующей эволюции культуры на конусе истории, предваряя развитие сценария по принципу сжатия времени от тысячелетий – через столетия – к годам при уплотнении культурных достижений. И действительно: тысячелетие средневековья сменится тремя столетиями Нового времени, а затем – тремя циклами Новейшего времени, каждый из которых будет равен 33-м годам. При этом каждый из типов культуры будет выглядеть самостоятельным, а не вписанным, как Египет, или Греция, или Рим в

качестве части, хотя и глобального, одного цикла. Однако во времени власть самостоятельных циклов будет сравнительно небольшой, что означает: победила дробность, но дробность как абсолют неизбежна в конце: именно она его провозвестница, признак завершения любой глобальности. Для примера возьмем лишь первый цикл: литература Древнего Египта учила бесконечности мира, утверждала его величие. Чем закончился этот глобальный виток человеческой мысли? Увы, “Золотым ослом” Апулея и “Сатириконом” Петрония, утверждавшими ничтожность и мерзость человеческого бытия в презренном мире.

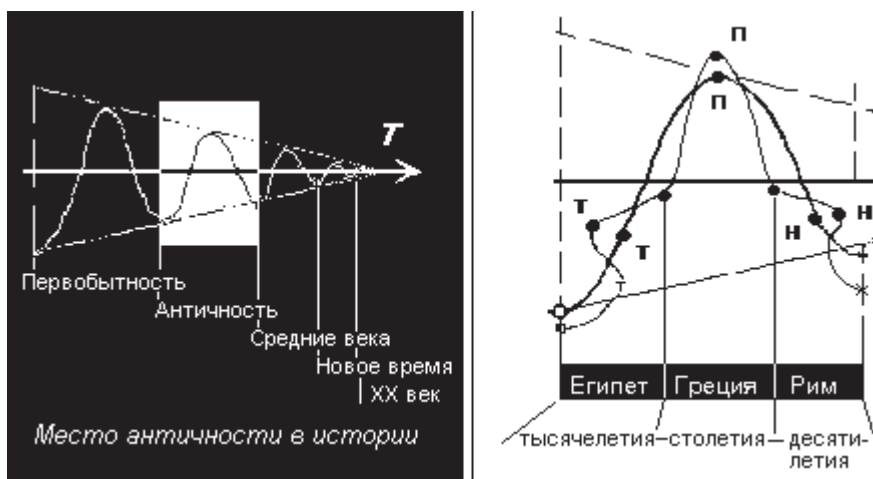


Рис. 23. Место античности на конусе истории.  
Масштаб измерения длительности трех фаз.

**Ментальное доминирование Древнего Рима наступило на фоне заката эллинизма.**

В III-м веке до н.э. в западной части Средиземноморья, в Италии, начала развитие вторая литература античного общества – римская. Рим был центральной общиной племени латинов – вот почему литература Рима – параллельная греческой – создавалась на латинском языке.

Римская империя отличалась воинственностью и вместе с тем прагматичностью. На фоне стареющих эллинистических царств составить конкуренцию мог только Карфаген – торговый город-государство на севере Африки. Многочисленные войны, в которых со стороны Карфагена прославился Ганнибал, закончились поражением и впоследствии разрушением Карфагена (“Что бы то ни было, Карфаген должен быть разрушен” – сохранилась в истории знаменитая фраза сенатора Катутлла). Растущий Рим завоевал Грецию и эллинистические страны.

**Прагматизм** как неотъемлемое свойство менталитета низменного объясняет многие специфические особенности в культурном развитии Древнего Рима. В частности, он объясняет, почему была



заимствована греческая литература, почему мифологию древние римляне переняли у греков и этрусков, заменив имена греческих богов и героев на свои: греческий Зевс стал римским Юпитером, Гера – Юноной, Гермес – Меркурием и т.д. Основанием для присвоения чужой мифологии послужило то обстоятельство, что многие греческие герои странствовали именно в тех краях, где теперь жили римляне. Не имея собственных мифов, римляне узнавали себя в греческих. Греческую культуру римская знать перенимала не только для себя, но и для развлечения народа, для пользы государства. Прагматизм (греч. “pragma” – дело, действие), тесно связанный с соображениями пользы, экономии затрачиваемых средств, и впрямь высвободил творческую энергию на решение государственных задач: Рим нашел у греков очень много не только готовых шедевров искусства, но и массу готовых ответов на свои идеологические вопросы.

***Мировоззрение и идеологические формы, выработанные, обретенные в Греции ценой неспешных, глубоких размышлений, целенаправленных поисков, нравственного опыта, культурных достижений путем проб и ошибок на разных этапах ее исторического пути, трансформированные через эллинизм, оказались пригодными для второго античного общества – римского, в соответствующие моменты его развития. Это заимствование было в известном смысле тотальным: оно наблюдалось в важнейших сферах жизни римской империи – в культуре, в религии и философии, в разных видах искусства, особенно – в литературе.***

Однако до сих пор мы говорили о том, что роднит обе культуры: греческое наследие было освоено римлянами, большинство заимствовано. Было ли данное заимствование слепым копированием? Вопрос возникает вследствие постоянного определения ментальной специфики этих двух античных культур.

С одной стороны, Древний Рим повел себя прагматично в отношении присвоения “готовой” древнегреческой культуры – это подчеркивает качественное различие **Древней Греции**, не списывавшей напрямую с образцов, оставленных ранними цивилизациями, принципиально выбравшей свой культурный путь, выразившей свое национальное, ментальное, творческое своеобразие в искусстве, и **Древнего Рима**, использовавшего культурное наследие предшественницы в истории с мотивировкой некой общности эстетических, географических и исторических корней: *римляне создали литературные произведения на своем языке, но “как у греков”*, при этом узнавая не только в богах, но и в греческих героях своих, например Геракла, Одиссея, Энея. С другой стороны, это удивительное идейно-эстетическое **сращение** породило **феномен римской литературы**, обнажив менталитет, отличающийся не только практичностью: свои идеологические запросы диктовали **необходимость неких вариаций**

готовых греческих сюжетов, местная культурная традиция очерчивала **круг актуальных для римлян этико-эстетических проблем**; имелись и **свои представления** о том, какой должна быть римская литература, искусство в целом, в обществе ощущалась **потребность выразить специфические особенности своей истории в искусстве** – все это свидетельствовало о том, что у римлян был достаточный творческий потенциал если не для самостоятельного авторства, то во всяком случае **для интерпретации, для импровизированного, рефлексивного осмысления, немало нуждающегося в таланте и других задатках народа. Таким образом, специфика римской культуры корнями уходит в менталитет, его основания, присущие закатной фазе единого цикла – категории низменного.**

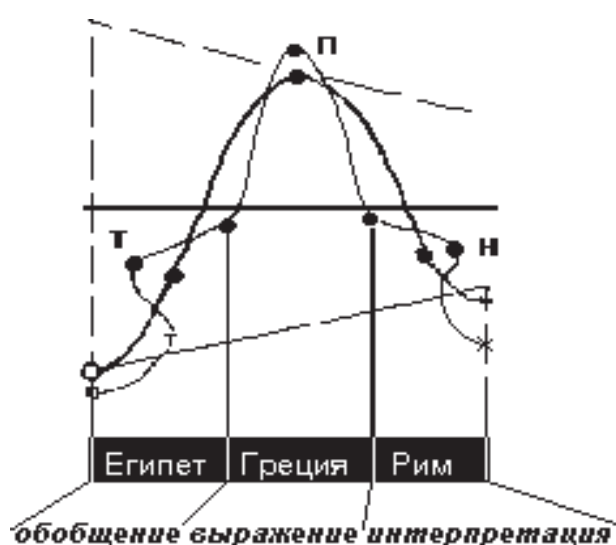


Рис. 24.

Итак, сращение культурных основ при очевидной вариативности, специфичности самовыражения римлян говорит о разных фазах, в которые существовали данные общества, а следовательно, подвергались влиянию разных ментальных проявлений.

Прагматизм как черта той фазы, в которой максимально отразилась сущность римской культуры, позволяет продолжить поиск в данном направлении: различие ментальное, определившее самобытность римской литературы, отмечено целым веером эстетических примет *закатной фазы*.

Колоссальное эстетическое наследие Греции подверглось в Риме радикальной обработке. Образы греческих богов и героев наполнились новым идеологическим содержанием.

**Вот характеристика расцвета римской литературы, ее “золотого века”, т.е. имперского периода правления Августа, данная И.М. Тронским, исследователем античной литературы: “Новому**

*общественному этапу соответствует иная фаза в отношениях общества и индивида, более суженная проблематика, но более высокий уровень личного самосознания. “Золотой век” римской литературы не знает тех широких и сложных вопросов, которые стояли перед греческой общественной мыслью аттического периода, но он дает гораздо большее углубление субъективной жизни и большую интенсивность внутреннего переживания, хотя в более узкой и ограниченной сфере. В этом и заключается то новое, что римская литература, рассматриваемая в целом, привносит в общую картину античной литературы” [8, 265]. В этой характеристике обращает внимание актуализированность личного, субъектного, индивидуального, внутреннего, при этом пространственно-временная сфера отмечена суженностью и ограниченностью. В данном случае мы имеем дело с рядом наиважнейших параметров менталитета, и, опираясь на классификацию их в трёх основных ментальных проявлениях, легко обнаружить через данный ряд преобладание черт низменного:*

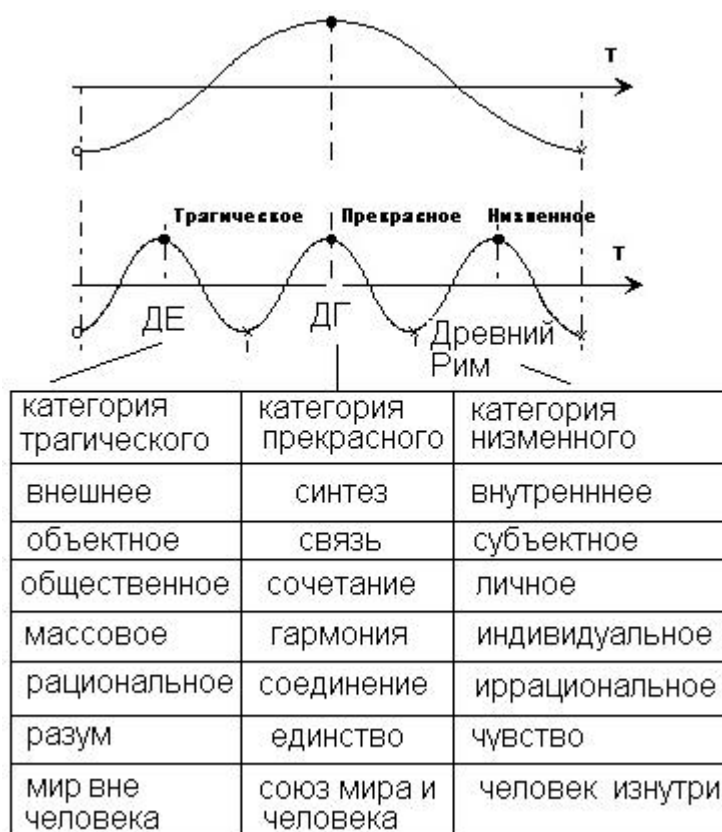


Рис. 25.

### **3. Причина обращения Возрождения к римской литературе**

В этой палитре занимает важное место такая эстетическая доминанта, как “обнаженно-натуралистическое изображение действительности” [5, 265], присущая всем последним фазам любой культуры:

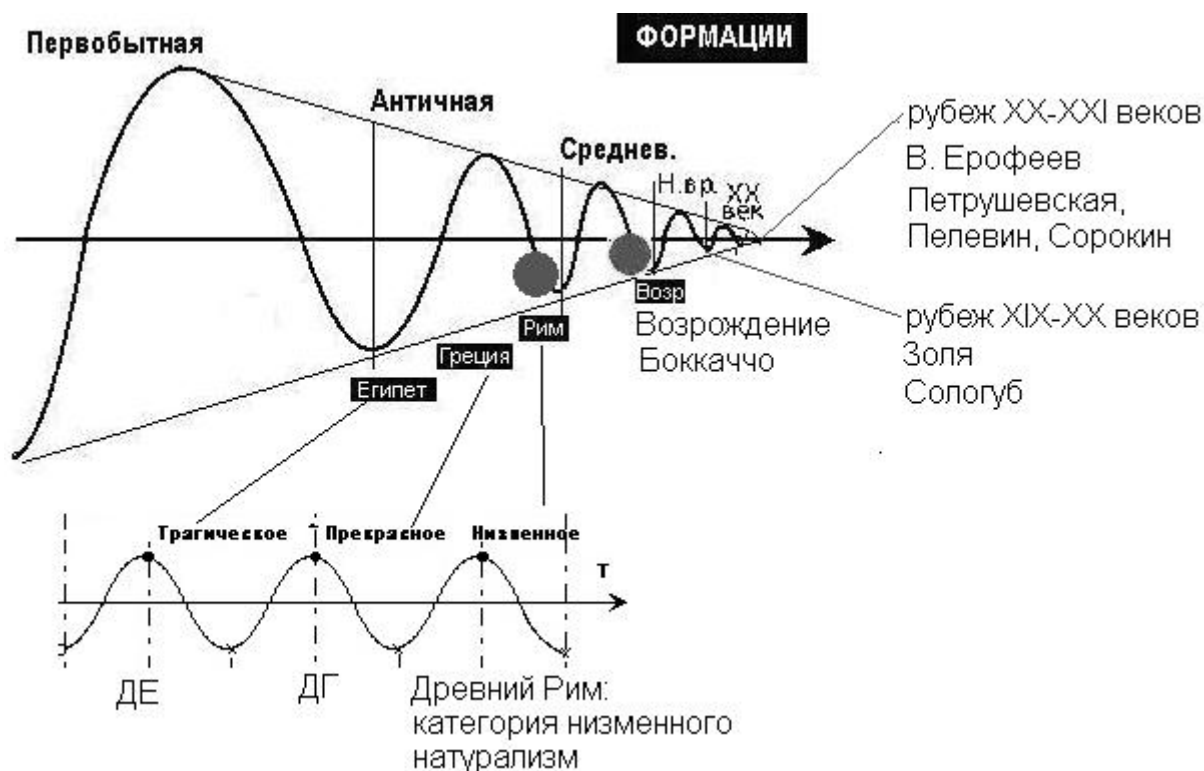


Рис. 26.

Исходя из возможности определения места культуры любого типа в истории на цикле, можно объяснить важнейшую причину обращения Возрождения к римской литературе. И здесь уместно обратить внимание на одно распространённое заблуждение, свойственное в подобных ситуациях не только историкам литературы, но и историкам искусства в целом. Мотивируя выбор творцов эпохи Возрождения, их предпочтение древнеримских произведений, И.М. Тронский констатирует: "... римский вариант более соответствовал художественному вкусу этого времени и его литературным потребностям" [8, с. 264].

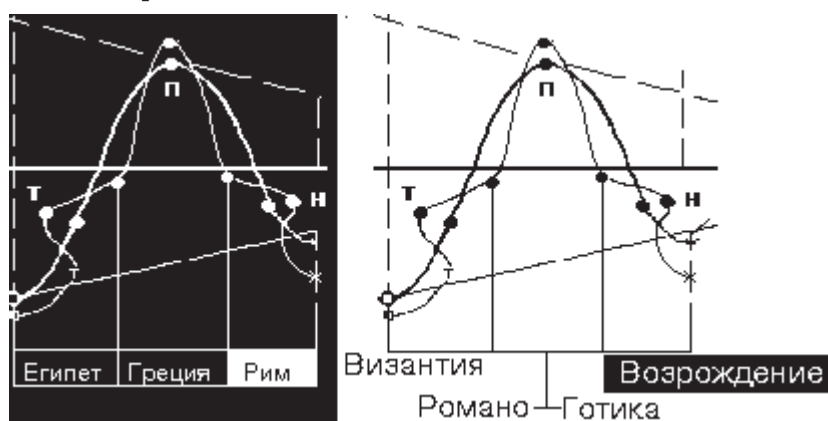


Рис. 27.

Отсутствие представления о ментальной картине мира той или иной эпохи, не говоря уже об инвариантности ментальных проявлений, порождало в истории казусные рассуждения о превосходстве той или иной культуры. Так, Скалигер (1484-1558 гг.), автор трактата "Поэтика",

после детального сопоставления гомеровского эпоса с “Энеидой” Вергилия отдал предпочтение “Энеиде”, не потому, что “рассмотрел” в художественной системе Вергилия узнаваемые черты эпохи, а лишь потому, что сделал вывод о превосходстве римлян, полагаясь на меру своего вкуса (!) как теоретика литературы.

Бесспорно, мыслитель срединного цикла отдал бы предпочтение Древней Греции хотя бы в силу своей ментальной склонности к равновесному, гармоничному самоощущению и предпочтению динамического гомеостаза – состоянию расцвета общества и гармоничного развития в нем личности, когда основные параметры менталитета определены исчерпывающе ёмко: “норма”, а не отклонению от нормы в ту или иную сторону. А мыслитель эпохи классицизма, для которого важен приоритет гражданской позиции (подобно Ломоносову в архаический период прекрасного, возражавшему против содержания поэзии Анакреона и его последователей, творивших на закате классики прекрасного, а также в период эллинизма), будет утверждать идеалы служения народу, общественному благу – и в такой период поэтов будут вдохновлять исключительно героические дела, особенно это близко мироощущению трагического (20-50-е гг. каждого века: Пушкин, Лермонтов, наиболее объективированно это выражено у Маяковского).

И дело здесь вовсе не в “ограниченности вкусами определенной эпохи”, как ошибочно полагает И.М. Тронский [8, с. 265] – тогда ограниченными можно считать и любого художника, не резонирующего ментально вкусам читательской публике и, наоборот, любую читательскую публику по отношению к произведению иной исторической эпохи. Дело – в другом: те специфические качества, отличавшие римскую литературу от греческой и оказавшиеся инвариантными, органично вписались в картину мира Возрождения, иными словами говоря, они не пришлись по вкусу мыслителям новой культуры, а оказались идентичными ментально, т.е. **дело не в личном вкусе, а в совокупности общественных предпочтений в ключевых представлениях, символах, установках, нормах разных уровней в конкретно данную историческую эпоху.**

Наиболее проясняет ситуацию тот факт, что в эпоху Возрождения “большой популярностью пользовались поздние греческие авторы – Плутарх, Лукиан, греческие романисты” [8, с. 265]. Словом “поздние” уже заявлено отнесение автора *к закату* греческой культуры – *к периоду эллинизма*, когда в греческой литературе обнаружили тенденции, которые упрочатся и получат развитие в Древнем Риме.



#### **4. Ментальное доминирование интерпретации в конце любого цикла**

И.М. Тронский отмечает, что Рим устранил пережитки, сохранявшиеся у греков, например в греческой драме, трагедии и комедии было обязательным участие хора, а “в римской драме эта обязанность отпала” [5, с. 266]. Этот пережиток – тоже ментального свойства: период Древней Греции, окрашенный ментально эстетической *категорией прекрасного*, был в силу этого полисным, т.е. отражал коллективные устремления людей, а в имперский период римской литературы “коллегиальность” утратила свое доминирование, потому что в контексте перечисленных свойств, ядром которых является отдельность человека, хор, соответственно, уступил место сольному исполнению, рельефно выделяя индивида.

Завершая наше отступление по поводу ментальной обоснованности, повторим, ибо это очень важно для римской литературы, как и для любого конца конкретно данного культурного цикла, в том числе и наблюдаемой *конечной фазы культуры XX века*, т.е. современной нам жизни: автор “Истории античной литературы” указывает на то, что “римская литература в лучших проявлениях представляет собой творческую переработку всего того, что давала греческая литература разных периодов” [8, с. 266].

Творческая переработка – это и есть направление в культуре, примечательное для *заката цикла*. **Во все века. В любой культуре.** Данное обобщение позволяет сориентироваться при анализе любой эпохи – расклад характеристик культурного творчества на цикле именно таков. По принципу убывания эвристичности к концу: обобщение – собственно творчество – интерпретация. По авторской притязательности – наоборот: анонимность в начале цикла (напомним: появление авторов в Древней Греции связано с тем, что в полисах знали все друг друга) – ярко выраженное стремление автора к подчеркнутой индивидуализации в конце).

#### **5. Римский фольклор**

Среди сохранившихся созданных в 8-м веке до н.э. мифов, гимнов, былин древнейшими считаются культовые гимны.

Основные типы песен в римском фольклоре представляли собой ритмизованную или метрическую речь (*carmen*), в которой слово еще не вполне отделилось от музыки: это – рабочие песни. В зависимости от ритма они делятся на несколько разновидностей: при сборе винограда, при пряденье и тканье, при гребле, на пастбище.

Сохранились сведения о бытовых песнях: застольных (пировых), свадебных, похоронных – нэниях (причитание). Последние заимствованы у этрусков. (Позже, когда обычай приглашать на похороны плакальщиц исчез, так стали обозначать всякую монотонную, скучную песню.)

Стоит особенно отметить *пировые* (застольные) песни. Можно сказать, что они имеют отношение к лиро-эпическому жанру по своей тематике: как правило, пировые песни прославляли героев. Но прямого указания на зачатки эпоса в связи с застольной песней нет в истории: записи этих песен не сохранились – И.М. Тронский ссылается лишь на свидетельство деятеля и писателя II века до н.э. Катона [5, с. 271]. Зато эти песни, по мнению историков, сыграли важную роль в формировании легендарной истории Рима: составляя в определенном количестве и в определенной последовательности эпическую поэму, они могли в вариантах сохранить предание о близнецах-основателях Рима – Ромуле и Реме. Такова позиция знаменитого датского учёного-историка **Бартольда Георга Нибура** (1776-1831 гг.), которую позже воспринял как достоверную русский ученый **Н.М. Благовещенский**. Гипотеза Нибура получит в осмыслении этого ученого дальнейшее развитие.

Одна из важнейших отличительных особенностей римского повествовательного фольклора от греческого касается специфики мифологического сознания римлян, помогает понять их менталитет. Греческое мифотворчество протекало в русле сказаний о героях. Это были особенные для греков люди, потому что, во-первых, они ближе стояли к богам, во-вторых, они часто находились с ними в родственных отношениях. *Поэма как жанр эпоса* вполне соответствовала масштабу героев. Не случайно она была основным жанром: герои были самыми значительными в представлении греков действующими лицами, достойными воплощения в искусстве слова. Но римская религия была уже иной, менее выразительной, масштаб римских сказаний ограничивался историческим (а не мифологическим) прошлым – вот почему основным жанром римского повествовательного фольклора стала **историческая легенда**. Это коренное отличие фольклорной почвы предопределило специфику римской литературы.

На праздниках плодородия исполнялись насмешливые песни, аналогичные греческим *ямбам*, но назывались они *фесценнинскими* – насмешники назывались *фесценниннами*. В традициях римского фольклора было так называемое праздничное поношение – оно входило как обязательный элемент и в фесценнинские песни, и в свадебные, и в триумфальные. В каждом из этих видов фесценнинской песни замышлялось спасение от зависти того, кому посвящали песню. По мнению А.Ф. Лосева, фесценнины доходили даже до выражения социально-политического протеста [5, с. 300]. Именно фесценнинский жанр (название, по одной из версий, произошло от имени города Fescenium в южной Этррурии) дал импульс развитию *народной драмы и сатиры*, хотя “сатура”, давшая жизнь сатире, как сценическое действие дальнейшего развития в Риме не получила. (Этимологически сатира восходит к слову *satura*, оно неясного происхождения, но предполагают, что в древности означало “смесь”, потому

что *сатуры* были задуманы как импровизированные сценки – из шуток, танцев, пения и музыкального аккомпанеента: по сообщению историка Тита Ливия, в 364-м году до н.э. актеры и танцоры из Этрурии (*Fescenium*) создали нечто вроде настоящего театра, с мимическими плясками под аккомпанемент флейты.)

Пользовались признанием у народа и особого рода *фарсы* из города Ателлы, называемые поэтому *ателланами*. *Ателлана* выглядела как грубый деревенский фарс, полный непристойностей.

*Тогата* и близкий к ней жанр фольклорного драматического творчества – *ателлана* – римского происхождения, в отличие от *паллиаты*, комедии с греческим сюжетом; та и другая представляли собой зрелище, предназначенное для народа (для плебса!) и отвечающее его вкусам и запросам. В жанре тогаты особенно проявили себя Титиний, Атта и Афраний. Тематически тогата отображала порчу нравов, крушение семейной морали, и это, как подчеркивает А.Ф. Лосев, “отвечало требованиям времени, так как... рушились нормы традиционной нравственности и семейной морали” [5, с. 328]. Остается добавить, что подобная характеристика времени соответствует менталитету *категории низменного*. Соответствует менталитету категории низменного и форма тогаты: язык ее прост, в нем было много поговорок, пословиц, шуток, народного юмора.

Были популярны и ателланы – импровизации с обязательной “четвёркой” образов – сатирически представленными типами, или масками: это – Макк (дурак и обжора); Букк (дурак и хвастун); Папп (старик в пародийном изображении); Доссен (псевдоученый горбун).

## **6. Художественные приметы завершения любого цикла в истории искусства**

В конце II века до н.э. народная ателлана была подвергнута литературной обработке и превратилась в определенный театральный жанр – ее ставили после трагедии в качестве *заключительной веселой пьески*. Эту литературную обработку провели **Помпоний** и **Новий**. Именно они закрепили за образами, утвердившимися в ателлане (Макк, Букк, Папп, Доссен) ту или иную черту, заслуживающую осмеяния. Это была **комедия масок**, в эпоху Нового времени она найдет свое продолжение **в комедии dell'arte**, с той же группой образов, причем за каждым образом будет закреплена та же доминанта.

Здесь обращают на себя внимания два обстоятельства.

**Первое: четвёрка** как устойчивая, матричная, организация системы образов, утвержденная уже в мифологической системе образов, в античности заложила фундамент системы образов для любого литературного или драматургического произведения как исчерпывающая полнота,

демонстрирующая оптимальное разнообразие типов. В данном случае это разнообразие касается комического спектра, и его можно трактовать как пародию на фундаментальную четверку образов из мифологии: первопродок и трикстер, демиург и культурный герой.

**Второе:** категория низменного, в русле которой сформировалась и развивалась римская литература, утвердила сатиру как эстетический признак, как эстетическое свойство в качестве доминанты **завершающей фазы цикла любой культуры:**

Итак, на срезе этого периода зафиксируем достижения как приметы времени.

Древняя Греция: мимы, эволюция комедии до бытовой, “низкой” (“новой” – Менандр), сатира Лукиана, расцвет эпитагмы “новой ветки”; ямбы, пародии.

Древний Рим: из народного импровизационного театрального действия сатира превратилась в литературное произведение, популярность получили **Плавт и Теренций**, создатели комедий; создание сатиры как литературного жанра, как сатиры в современном смысле слова, в конце II в. до н.э. – заслуга поэта **Люцилия** (180-102 гг. до н.э.), основная направленность его произведений – обличение пороков. Примечательно, что **Люцилий** подчеркивал ненужность для современного ему общества таких жанров, как поэма и трагедия, по сути, они не актуальны для категории низменного. Востребованность на волне времени любимого Луцилием жанра доказана и тем, что он создал 30 книг.

Сравним с аналогичными завершающими фазами в других циклах.

### **Средневековье**

Средневековье *на закате* категории трагического: в середине XI века в Германии была создана анонимная поэма “Руодлиб”, с множеством сказочно-фантастических приключений; она послужила прообразом позднейшего рыцарского романа – настолько в ней было значительно отступление от канонов религиозно ориентированной литературы; распространённым явлением стало обращение к басенным сюжетам и сказкам о животных, произошло смешение жанров басни и сказки.

Средневековье *на закате* категории прекрасного: расцвёл жанр *фаблио* – бытовой рассказ, наиболее популярный жанр городской литературы, преимущественно юмористический; получила развитие городская литература в целом, отличительный черты которой – народные корни и тяготение к смеху и обличению.

Средневековье *на закате* категории низменного (Возрождение плюс век барокко): расцвет жанров анекдота, пародии, комедии.

### **Новое время**

Категория низменного XVII века: расцвет русской демократической сатиры, популярность анекдотического жанра.

Категория низменного XVIII века: расцвет басенного жанра.

Категория низменного XIX века: “Сатиры” Саши Черного. Творчество Бернарда Шоу, резонансное распространение юмористических журналов в мире.

### **Новейшее время**

Категория низменного XX века: расцвет сатирического направления в литературе, в эстрадном творчестве: Жванецкий, Задорнов и другие, возрастающая во времени популярность телепередач с комедийно-сатирическим уклоном (литературная основа), экспансия комического на телеэкране, включая КВН и его ветви на всех телеканалах. В мире наблюдается нарастание *содержательно обеднённого юмора* во всех сферах культуры, причём с целенаправленным утрированием примитивизма, о чём свидетельствуют сами названия кинокомедий: “Тупой, ещё тупее”, “Тупой, ещё тупее-2” и т.д. В искусстве демонстративно обнажилась тенденция агрессивного оглуления масс (“пипл хавает”).

### **7. Сатурнов стих как величайший масштаб формотворчества**

Для древней римской поэзии характерен особый стихотворный размер – его называли сатурновым, по имени бога Сатурна, мифического владыки древнейшей Италии. Он состоит из двух полустиший, по 3-4 повышения в каждом. Его метрическую природу установить исследователям не удалось, а важен он потому, что им пользовались до введения стиховых форм греческого образца – во-первых, что его предпочитали даже после его исчезновения из литературы, если нужно было составить культовый текст и надгробные надписи, – во-вторых. Если представить ритм сатурнового стиха, как предлагают исследователи античной литературы, и примерное членение на две части, внутри которых – три или четыре ударения, в аналогичном варианте русском, то магия, напевность и величие стиха покажутся чрезвычайно убедительными. Такой размер, действительно, поражает воображение и к выражению случайного (незначущего) содержания не подходит – требуется масштаб: “Молодой Вольга Святославович со своей дружинешкой хороброю...” [2, с. 158].

Поэзия сохраняла до III века устный характер, но ведь в Риме примерно с VII века до н.э. существовала письменность!? Во всяком случае общеизвестен факт писаного законодательства в Риме (середина V века до н.э.) – “закон двенадцати глиняных таблиц”! Значит ли это, что для прагматичного Рима поэзия отступала на второй план?..



## 8. Архаика низменного

Долгое время литература в Риме была занятием для приезжих греков и представителей эллинистических государств.

Римская литература отражала потребности и устройство римского общества. Центральной фигурой империи был политик-воин, но, в отличие от греческих ораторов, целью которых было выражение интересов полиса в целом, римские ораторы, во-первых, выражали интересы своих партий, во-вторых, занимались безудержным самовосхвалением (реклама родилась в Риме!). После перевода Андроником гомеровской поэмы “Илиады” появились первые опыты римского эпоса (“Пуническая война” Гнея Невия). Латинский язык впервые был осознан в литературном плане.

Первые римские поэты – **Ливий Андроник, Гней Невий, Квинт Энний** – в основном переделывали греческие литературные произведения. Характерно, что “Одиссея” была переведена Андроником на латинский язык сатурновым стихом, как и “Пуническая война”, написанная Невием.

**Невий** – создатель национальной трагедии – претексты. *Претекстой* называлась в то время торжественная одежда римских магистратов. Герои претексты одеты в римскую одежду. Как и костюмы, содержание претексты, было римским: сюжеты основывались на материалах римской истории.

**Квинт Энний** – “второй Гомер” (239 г. до н.э. – 169 г. до н.э.)

Важную роль в развитии римской литературы сыграл Квинт Энний, названный Горацием за созданный эпос “вторым Гомером” (другой мотив такого титулования кроется в тексте “Анналов”: в своем прологе Энний рассказал о том, что ему было видение Гомера, передавшего душу ему для эпоса, чтобы тот стал вторым Гомером, – это можно расценить как благословение самого Гомера на эпическую преемственность: душа его вселилась в Энния). Творчество Энния было многогранным. Он писал по греческому образцу трагедии и комедии, а его эпическое произведение “Анналы” было спроецировано на гомеровский колорит и стиль. Историческим эпосом “Анналы” названы потому, что они охватывали всю историю Рима от бегства Энея из Трои до современной поэту эпохи. По жанру это *летопись*, представлявшая национальный эпос римлян до появления “Энеиды” Вергилия (600 стихов).

**Очевиден факт формального характера “гомеризма” – достаточно вспомнить, что Энний творил в русле *низменного*, для которого характерно формотворчество как ментальная доминанта, а Гомер воплотил в своем эпосе прежде всего содержательное ядро, хотя он как родоначальник античной литературы был творцом синкретичным (единство содержание и формы, весь спектр возможного, с точки зрения эстетического). Самая яркая примета, противопоставляющая Гомера Эннию по менталитету, –**

преобладание содержательного при всей полноте его творчества. И наоборот: у Энния в эпосе мы обнаруживаем абсолют формотворчества плюс все доминанты низменного при отсутствии полноты, присущей первым в принципе.



Рис. 28.

Настаивая на абсолютности формотворчества, укажем для большей убедительности на то, что Энний создал **латинский гексаметр** – именно он станет формой римского эпоса. Энний творил с опорой на греческие образцы, но содержательно они не были актуальны для Рима, поэтому достижения творцов в этот период были исключительно формальными, без рефлексивного анализа (то же мы будем наблюдать в России Петровской эпохи, начиная от культуры быта и кончая культурой мысли, столь вдохновенно внедряемой Петром Великим; в середине XVIII века теоретически осмыслит жанровую систему классицизма и вбросит ее в почву русского творчества А.П. Сумароков, но это будет тоже формальным освоением, без шедевров, способных войти в созвездие мировых литературных достижений, и причина – та же: отсутствие ментальной потребности общества в рефлексивном освоении мирового наследия; возникнет же эта ментальная потребность лишь в эпоху Пушкина – на волне трагического XIX века). Квинт Энний потому и много значил для римской литературы, что он взялся за освоение греческих образцов в драме и эпосе, т.е. претендуя на некую полноту. Однако замечание исследователя А.Ф. Лосева по поводу эстетического уровня его опытов: “Комедия едва ли в полной мере давалась Эннию” [5, с. 305] – дает нам ответ на вопрос: насколько формальным было стремление Энния обогатить римскую литературу греческими жанрами?

В Риме появятся шедевры, как только будет ментально отрефлектирована доминанта низменного – поэтическая, субъективная, чувственная, интимная, касающаяся внутреннего мира человека, его переживаний. В резонансе с востребованностью формы поиск творцов увенчается созданием многожанровой лирики, которой суждено будет

пережить века, и лучшие имена ее создателей также войдут в историю мировой литературы: **Гораций, Овидий, Вергилий, Катулл**.

Что касается успеха трагедий Энния, то, во-первых, примечательно, что выбор в подражании греческим образцам пал именно на Еврипида, существенно изменившего классическую трагедию (менталитет *декаданса прекрасного* был мостиком к *категории низменного*), во-вторых, трагедии Энния приоткрывают завесу в неведомое для классических греческих авторов. А.Ф. Лосев назвал трагедию “Александр” (по Еврипиду, о Кассандре) “талантливой и психологически углубленной” [5, с. 305]. Что же было неведомым для Еврипида, даже отступившим в свое время от греческих канонов трагического жанра? С одной стороны, он и впрямь обытовил классическую трагедию; с другой стороны, этим обытовлением, как и интересом к конкретному герою, к подробностям его поведения и характера, он лишь наметил траекторию новой доминанты в период *заката прекрасного* – смещения акцента в сторону индивида, мира его страстей (переход от внешнего рока к внутреннему). Большого в ту пору и не нужно было. Расцвет индивидуальности, а следовательно, и мотив для “психологической углубленности” наступит в менталитете *низменного* – в период творчества Энния. Стало быть, дело здесь не в резонирующем времени жанре, ведь комедия более органична для эстетики *низменного*, но эпический склад ума Энния расположил его к неактуальной для эпохи трагедии. А суть успеха заключается в той палитре, какая оказалась доступна автору: филигранно оттачивать индивидуальный образ в комедии не столь увлекательное занятие для творца с эпическими задатками, тем более что и без того обытовленная Менандром комедия захватывала в орбиту изображения жизни все самое низкое.

Таким образом, успех Энния как автора, способного раскрыть психологические пружины поведения героев и героинь, например Кассандры и Андромахи, объясняется **ментальной актуализацией индивидуализма**. К слову сказать, превалирование женских образов отличает эстетику *низменного* – известна и **претекста** Энния “Похищение сабинянок”, а начинается эта тенденция в *декадансе прекрасного*, прокладывающего мостик к новым приоритетам в менталитете (Медея, Антигона – героини трагедий Еврипида). В этом плане интересен тот факт, что в греческом театре все роли, женские и мужские, играли исключительно мужчины. Но с V-го века среди актеров появились женщины, в эпоху эллинизма это уже не вызывало удивления, для римского театра это не составляло проблемы вообще.

На графеме, изображающей 1000-летний цикл существования античности, можно более отчетливо обнаружить и чистый классический период (**динамический гомеостаз**), и оба вектора, один из которых направлен вверх, к вершине ментального расцвета классики прекрасного,

другой – вниз, свидетельствуя наглядно о скате (упадке) прекрасного к декадансу прекрасного – эллинизму:

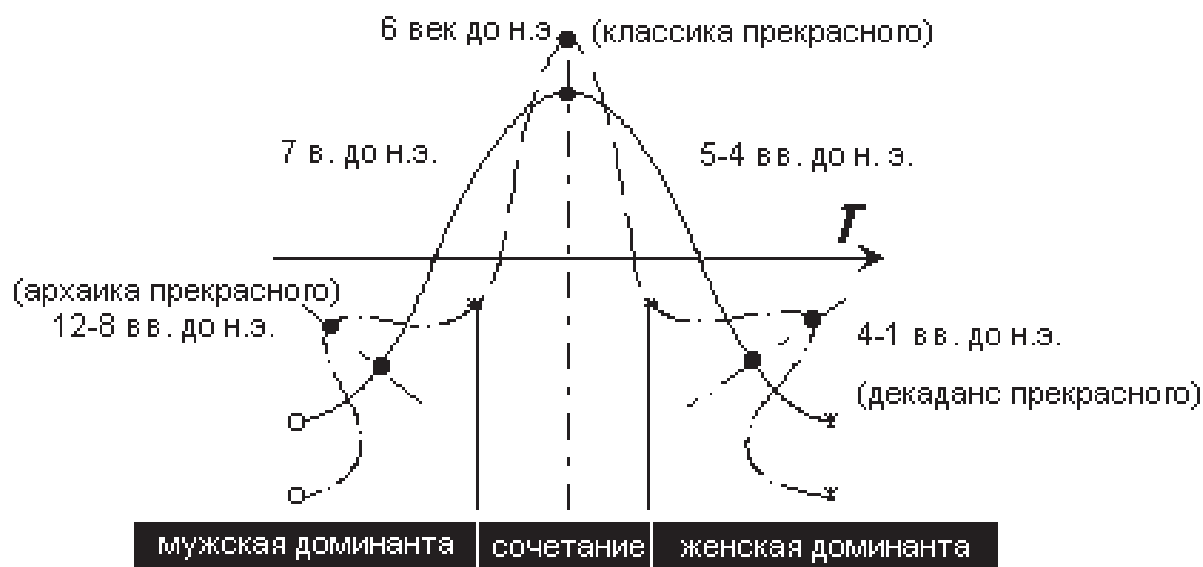


Рис. 29.

Стремление к жанровой полноте сказалось и на философских опытах Энния, и на склонности к эпиграммам как краткому жанру, характерному для *низменного*. Эпigramмы, созданные по греческому образцу: в элегических дистихах, – “явились новостью в римской литературе” [5, с. 306].

Не менее интересно, что Энний писал *сатуры*. Авторские *сатуры* были оригинальны для римской литературы того времени: это – собрание разного рода занятных рассказов, басен и историй, тоже заимствованных из греческой литературы жанров, отличающихся краткостью и в силу этого получивших популярность в эллинистический период. “Сатуры” как “смесь” весьма примечательное явление для эстетики *низменного*, потому что ее природу характеризует **эклектика – смешение разножанрового, разностилевого, разноуровневого**. Еще лучше позволяет представить эту “смесь” как примету времени дальнейший обзор творчества Энния: помимо исторического эпоса была написана эпическая поэма “Сципион”, были переведены не только “Священные записи” Евгемера, но и... “Гедифагетика” – кулинарное и гастрономическое сочинение Архестрата из Гелы (IV в. до н.э.).

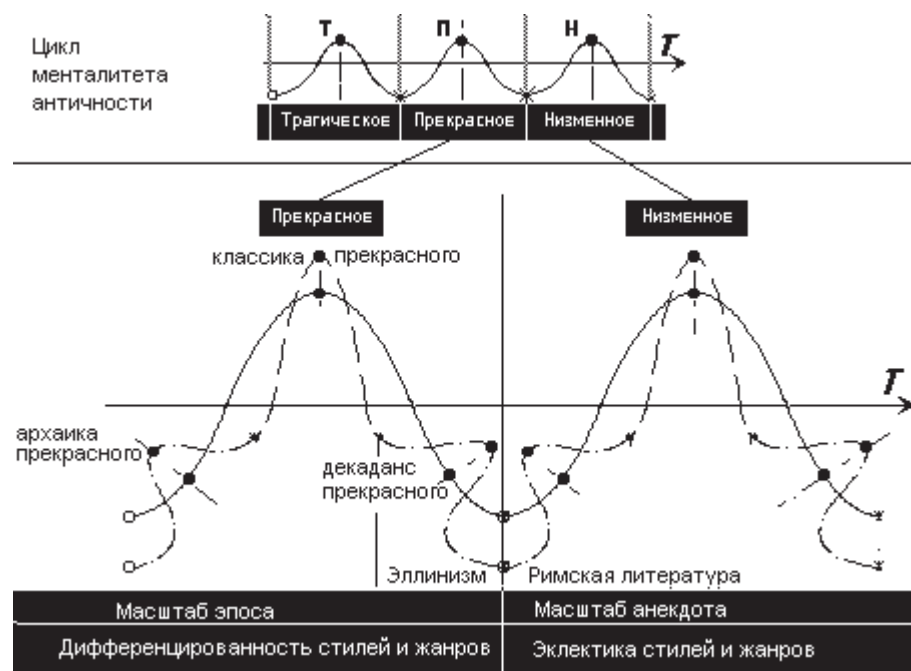


Рис. 30.

Творчество Энния сыграло значительную роль в эллинизации Рима, стало образцом для поэзии эпохи Августа.

### Римская комедия

Повторим, комедию в Риме представляли два жанра: *паллиата* и *тогата*.

**Паллиата** – комедия с греческим сюжетом, ее герои носят греческую одежду и имеют греческие имена. Свое название паллиата получила от латинского слова *pallium*, означающего “греческий плащ”. Именно с паллиаты началась жизнь римской комедии. Ее авторами стали **Плавт** и **Теренций**.

**Тогата** – комедия с местным итальянским сюжетом, ее действующие лица – ремесленники: ткачи, сапожники, мельники и др. Бесспорна демократическая тенденция, примечательная для эстетики *низменного*. Тога – верхняя римская одежда, а поскольку в Риме наблюдалась традиция называть драматургические произведения через костюмы (*претексты*, *паллиаты*), то комедия с римской тематикой получила соответствующее название: *тогата*. *Тогата* не сохранилась – до нашего времени дошли лишь фрагменты ее, а *паллиата* позволяет определить ее особенности как жанра и роль в истории развития литературного процесса.

Драматургическое наследие Плавта (*комедии-паллиаты*), отличавшееся разнообразием форм и стилей, как этого и следовало бы ожидать в эпоху *низменного*, демонстрирует актуальность выбранного направления.



### **Плавт (250-184 гг. до н.э.): комедии**

По образу *новой аттической комедии* Плавт создал комедию, именуемую “паллиата”, в которой он творчески соединял две пьесы в одну (контаминация). Благодаря песням его пьесы приобретали опереточный характер. Плавт создал много комедий (по одним источникам – 120 [2], по другим источникам – 130 [5; 7], подлинными римский античный ученый Варрон признал 21, но и это количество производит сильное впечатление. Его пьесы насыщены интригами, путаницами, характерными и сентиментальными сюжетами, в которых действуют дерзкие, остроумные и хитрые рабы, гетеры, хвастуны и другие персонажи, выведенные по образцу масок греческих оригиналов. И все же, несмотря на эллинистическую канву сюжетов, в пьесах прослеживается связь с жизнью римского общества и современной Плавту политической ситуацией, отражается действительность Рима. Образы рабов Плавта лично часто превосходят во многом господ, хотя Плавту была чужда мысль о социальной критике.

Произведения Плавта очень часто оживали в другие времена, находя переосмысление в творчестве Шекспира, Мольера, Клейста, Гольдони, Бомарше точно так же, как сам Плавт обращался за сюжетами к Менандру и другим авторам *новой аттической комедии*, опрощая их в духе своего времени: в его произведениях звучит простонародная римская речь с характерными для нее выражениями и поговорками, ориентированная на зрителя и законодателя вкуса новой эпохи – широкие слои римского плебса.

Проследим траекторию движения сюжетов и образов, идущих от Плавта, называя существовавший до Рима их источник: “Амфитрион” – мифологическая пародия, Мольер, Клейст и другие; “Ослы”, “Золотой горшок” – “Скупой” Мольера, “Близнецы”, комедия путаниц – “Комедия ошибок” Шекспира, “Хвастун” – образ хвастливого воина послужил образцом для шекспировского Фальстафа, более того: этот образ неоднократно воспроизводился европейскими писателями, в частности проекция его просматривается в образе Панурга, созданном Рабле. Тема “Шкатулки” – “тема найденного и подброшенного ребенка” не раз повторялась в литературе Нового времени, в России ее интерпретировал А.Н. Островский (“Без вины виноватые”).

Благодаря самобытному народному юмору, комичности ситуаций и игре слов комедии Плавта были очень популярны. Введение римских черт не просто приблизило *новые аттические комедии*, переработанные Плавтом, к привычным представлениям зрителей – оно было средством сатирического изображения самой римской действительности, более актуального, чем комического на рубеже IV-III веков.

Рассматривая достижения Плавта как комедиографа в более позднее

по сравнению с *классикой и декадансом прекрасного* время, подчеркнем его доминанту – **формотворчество**, – проявившуюся в новом художественном качестве. Комедия Плавта, несмотря на все заимствования и содержательную зависимость его от Менандра, получила свое **отличие: Плавт нашел новый способ введения диалога. Именно буффонный характер диалога** дает нам представление о новизне менталитета в римский период. Диалог Плавта полон острот, каламбуров, гипербол, шутки его грубы, в духе плебса. Диалогу присуща **бароккальность** – формальная избыточность: мастерство словесной игры, словотворчество буффонного – *шутовского* – свойства, всевозможные звуковые фигуры – словесный комизм занимает ведущее место в комедийном представлении. Все это – формальные изыски: здесь нет нового содержания, но слово в различных столкновениях, в различных комбинациях и трюках остроумия порождает эффект смыслового мерцания, всякий раз утверждаясь в **комической** ипостаси.



Рис. 31.

В отличие от Менандра, стремившегося воспроизвести обыденную “речь, как она есть” – в непринужденности и естественности, – Плавт черпал языковой материал отовсюду, “начиная от архаически торжественных сакральных и правовых формул и языка высокой поэзии и кончая профессиональными говорами и словарем улицы” [8, с. 291]. Именно это подчеркивает в художественном поиске приоритет формы. Всю палитру накопленного языкового богатства он привлекает ради высечения комических речевых эффектов – здесь наблюдается та самая эклектика, дающая сознательное смешение стилей ради новой формы. Для большей убедительности процитируем С. Ошерова, исследователя художественного мастерства Плавта, подчеркивающего ту же доминанту: “...увлекательная, брызжущая весельем, *динамическая игра, виртуозная, искрящаяся стихотворная форма* (курсив мой – Т.З.) – это и было то “плавтовское”, то оригинальное и неповторимое, что внес в аттическую традицию римский поэт, создав свой глубоко народный комический театр”

(Ошеров С. Комический театр Плавта // в кн.: Тит Макций Плавт. Избранные комедии. – М., 1967. С. 37).

В целом же, обобщая особенности развития литературы данного периода в направлении комическом, можно сказать, что сочетание “новой” комедии с народным шутовским театром составляет своеобразие не только Плавта, но и всей римской комедии в принципе. Обоснование этому – ментальное.

### **Теренций (190-159 гг. до н.э.): комедии**

Комедии Теренция тоже имели в качестве источника сюжетов и образов в основном произведения Менандра и принадлежали жанру римской *паллиаты*. Они во многом уступали комедиям Плавта. Однако **Теренций значительно превзошел своего учителя Менандра в мастерстве строить прологи: постигая сущность литературного мастерства, Теренций прочувствовал самоценность интриги как квинтэссенции искусства, которой лишены были комедии Менандра, и свои прологи составлял иначе: не раскрывал в них заранее содержание пьес и потому держал зрителей в напряжении в течение всего театрального представления.**

Известны всего 6 комедий Теренция, но они существенно повлияли на последующее развитие литературы. Теренций был одним из самых популярных античных авторов для средних веков и Возрождения. Технику построения его комедий, изящную латынь использовали в своих церковных драмах средневековые драматурги. Высоко ценили Теренция в XVIII веке теоретики так называемой “слезливой комедии”. Они считали его зачинателем этого жанра. Нам же в данном случае интересно в этом факте *циклическое совпадение тенденций во все аналогичные периоды последующей истории*. Лессинг перевел его комедию “Братья”, назвав ее образцом для современных драматургов, посвятил творчеству Теренция ряд статей.

### **Проза. Катон**

Подлинным основателем латинской прозы является **Марк Порций Катон (234-149 гг. до н.э.)**, получивший прозвище Старший. Ментальный вектор, направленный к *низменному*, определил содержание прозы Катона: идеологическая программа его была направлена на борьбу за римскую самобытность против греческого влияния – **национализм**. Доминирование формального начала как черта этого времени обнаруживается в том, что литературное творчество Катона было представлено различными жанрами: это и история отечества под названием “Начала”, и большое количество речей, писем, и энциклопедия по земледелию, риторике и медицине (“К сыну”), лечебник и руководство по военному делу (Катон прославился и как полководец, и как политический деятель), трактат “О земледелии”.

Катон стал первым римским историком, который вышел за пределы сухой анналистики. Во-первых, свой исторический труд он создавал в прямой зависимости от целевой установки – описать и прославить обычаи предков, не отклоняясь от этого ни на какие второстепенные события и явления, в отличие от практики анналистов давать полный перечень всего происходящего. Во-вторых, он не ограничился историей создания Рима – он рассказал о происхождении и развитии различных италийских общин. В-третьих, он не упоминал собственных имен военачальников и гражданских деятелей, заменив обозначением их должности (“консул”, “трибун”, “полководец”): его явно интересуют не имена, а **инварианты – обобщенный образ как примета актуальной для римлян архаики**. В-четвертых, и это – наиболее типичное проявление последней фазы, он ввел свои собственные речи, т.е. авторское начало как примета индивидуализации здесь очень четко ментально проявилось. Но и в других жанрах он добился такого же обновленного содержания, созвучного категории низменного, в ее архаическом варианте.

Первый век до н.э. отмечен расцветом красноречия, историографии, мемуарной и эпистолярной литературы, расцвет публицистики тоже приходится на данный период. Это объясняется влиянием *архаики низменного*, актуализирующей на небольшой срок *социальную* доминанту.

### **Популярность ораторского искусства (братья Гракхи, Цицерон)**

Развитию красноречия в Риме способствовали образцы греческого ораторского искусства, которое со II в. до н.э. стало предметом тщательного изучения в специальных школах. Наиболее известными стали реформаторы братья Гракхи, особенно Гай Гракх – оратор исключительной силы.

В красноречии сложились два направления: азианское и аттическое. *Азианский стиль* – это цветистый язык, афоризмы, метрическое построение концов периода и его частей. Представлял этот стиль Гортенский Гортал, старший современник Цицерона, консул 69 г. до н.э. *Аттический стиль* – это лаконичный, простой язык. Его предпочитали оратор Лисий и историк Фукидид. В Риме ему следовал Юлий Цезарь.

Цицерон выбрал *средний стиль*: в нем сочетались особенности азианского и аттического направлений. Смещение – характерный признак *низменного*. Цицерон допускал смещение не только в стилистическом плане – как мыслитель, он тоже не придерживался определенной философской системы, правда, более всего проявились в его произведениях взгляды, близкие стоицизму. Ему принадлежат колоссальные по значимости трактаты “О государстве”, “О законе”, несколько трактатов этического плана. Не отвергая и не утверждая существования богов, Цицерон признавал необходимость государственной религии, но решительно отвергал все чудеса в трактате “О гадании”.

Наибольшего успеха Цицерон добился защитными речами на процессах, эти процессы он выиграл и добился популярности в народе. Примечательно, что он выступал против беззакония, насилия, против несправедливых нападок и обвинений. Речи свои он излагал азианским стилем. Средним стал писать в Афинах, познакомившись с ритором Аполлоном Молоном.

Блестящее образование, ораторский дар, удачное начало адвокатской деятельности привели Цицерона к государственным должностям. Его философские опыты в жанре трактата показали, насколько он был римлянином: философия имела для Цицерона исключительно прикладную ценность и рассматривалась им в зависимости от практического значения ее в области этики и политики. Свою первую государственную должность он получил в 76 г. до н.э.

В 63-м году Цицерон был избран консулом. Известны его четыре речи против Катилины, предводителя демократии, соперника Цицерона по выборам в консулы. Для своей победы Катилина, действительно, готов был на любой шаг: он составил заговор, целью которого было вооруженное восстание и убийство Цицерона. Планы заговорщиков Цицерон узнал благодаря организованному шпионажу. Вожди радикального движения были схвачены и после незаконного суда над ними по приказу Цицерона были задушены в тюрьме. Реакционная часть сената действия Цицерона одобрила, подарив ему титул “царя отечества”. Но в 58 г. до н.э. противники потребовали отправить Цицерона в изгнание. В 57-м году Цицерон вернулся в Рим и, не имея уже должного политического влияния, занялся исключительно литературной работой. Однако после убийства Цезаря он вернулся в ряды активных деятелей, выступая на стороне сенатской партии, поддерживая Октавиана против Антония. Он написал 14 речей, направленных против Антония и назвал их “Филиппиками” – в подражание Демосфену. За это он был внесен в проскрипционный список и в 43-м году был убит.

Его трактаты “Об ораторе” (55 г.) “Оратор”, “Брут” (46 г.), популяризация греческой философии в области практической морали, как и все написанные им речи “pro” at “contra”, являются не только образцовыми литературными памятниками данного периода, но и яркими документами эпохи, позволяющими ясно представить время “золотого века” как *классики низменного, основными чертами которой являются прагматизм, бурная эпоха борьбы за власть, практическое использование философии и эклектика.*

Особого внимания заслуживает именно адвокатская деятельность Цицерона, отраженная в его речах, – на грани с литературой как видом искусства. Здесь мы имеем дело с ментально органичной для *категории низменного* сферой. Черты низменного проступают во всем: смешение стилей (узнаваемая эклектика); пренебрежение истиной во имя ложной цели оправдания виновного и как следствие – композиционно выстроенный



рассказ, имеющий свою сверхзадачу: отвлечь внимание слушателей яркими драматическими эпизодами, образами, придающими **эффектную** художественную **форму** рассказу. Именно *в низменном* – в речах Цицерона – наметились две разновидности композиционной организации содержания: одна – вяло текущая, полная длинных периодов, восклицаний и риторических вопросов, порождающая смысловой вакуум, другая – энергичная, краткая, простая по составу, с неожиданно быстрой концовкой. Как похожи эти две разновидности на сегодняшние: бесконечные *низкопробные сериалы*, ставшие популярными на границе XX-XXI веков и занявшие прочное место на всех телеканалах за 12 лет нового века, и в это же время признанные всей публикой (читательской, зрительской и т.д.) *анекдоты!*

Но вернемся к актуальному для *низменного* – к суду, позволившему Цицерону проявить свой ораторский дар. В чем его ментальная органичность, с позиции заката цикла?

**Суд формален, он имеет дело с формой. Право бессодержательно. Объектом права является единица – гражданин, чаще всего с его низменными сферами интересов: имущество, наследство. В праве человек единичен и проявляется наиболее низменно. Не случайно в Риме, вписавшемся в историю культуры своей прагматичной доминантой, право играло такую заметную роль. Право – это вырожденная форма этики: этика имеет основания в менталитете наряду с тем, что высказано, она существует как неявные установки, которые всеми понимаются. Описанное право – это рационализированная и сменяемая система норм. Она навязывается людям какой-то группой, исходящей из своих интересов. В силу своей формальности писаное право очень быстро приходит к спекулятивным формам – вот почему адвокатура явно идет вопреки даже очевидному, чтобы только формально выиграть. И здесь начинают заявлять о себе приемы, во-первых, из области софистики, во-вторых, из искусства. В истории Рима можно наблюдать, как право все больше и больше становится манипулятивным и постепенно превращается в свою противоположность. С некоторого момента оно начинает даже противостоять ментальной морали, т.е. налицо разрыв этического и правового. Наконец, последнее: в сфере правосудия большую роль играют деньги и слабость конкретных людей, исполняющих правосудие (коррупция).**

Возвращаясь к обобщению и оценке наследия Цицерона, обратим внимание, что в ряде своих трудов он настаивает на отождествлении красоты и целесообразности, причем не идеально, а чисто физически: фронтон здания для него произведение искусства, которое служит для стока дождевой воды! Все тот же римский практицизм, утилитаризм, который может показаться просто нелепым, комичным человеку, сформированному иным ментальным влиянием...

## **Римская поэзия: НЕОТЕРИКИ**

### **Катулл (ок. 80-54 гг. до н.э.)**

Развитие римской литературы середины I века до н.э. отмечено появлением в ней новой литературной школы. Поэты этой школы были иронически названы Цицероном (любителем старой русской поэзии) “неотериками”, т.е. новаторами.

Для данного направления характерно увлечение модными течениями эллинизма, в частности александрийской поэзией; А.Ф. Лосев подчеркивает, художественное мировоззрение неотериков определяли неприятие окружающего мира, официального общества города-государства и интерес к человеку в мире его личных чувств и ощущений, “поднятых тем не менее до высот истинно гражданской жизни” [5, 352].

И.М. Тронский указывает на особенность исторического момента для развития творчества неотериков: “Поэзия эта получает специфическую окраску в силу того обстоятельства, что для Рима это – период, когда субъективное “я” впервые становится поэтической темой. Рим не имел еще поэзии субъективных чувств... Выступая впервые наружу... в обстановке напряженнейшего политического и идеологического кризиса, ...субъективная тема подается с небывалой еще в античной литературе остротой, но по своему внутреннему содержанию личность оказывается чрезвычайно суженной, почти опустошенной [8, 338].

Однако “тягой к индивидуальному миру, к узколичной тематике” [2,176], как пишут исследователи Г.Г. Анпеткова-Шарова и Е.И. Чекалова, неотерики не ограничивают себя в эпоху кризиса и распада Римской республики. А.Ф. Лосев заостряет наше внимание на одном существенном отличии поэзии неотериков от всего предшествующего в литературе эллинизма и греческой лирики раннеклассической поры – той питательной основы, на которой выросли неотерики: оно – в “гражданственности личных переживаний” [5, с. 352].

Проследим траекторию развития важнейшего ментального параметра – свободы индивида и свободы общества – в литературе Древней Греции.



Рис. 32.

В литературе Греции архаического периода преобладал эпос, доминировало мироощущение массовости, единства народа. В ранней классике (VII-VI вв. до н.э.) – в поэзии Алкея и Сапфо, живущих на периферии Греции, т.е. на территории, не подпадающей под влияние **пассионарной энергии, развивающей менталитет в гармонии общества и личности**, – возобладало лирическое “я”, но, если вчитаться в эти произведения, обнаружится доминирующее воздействие коллективистского образа мышления: за исключением ярких стихов Сапфо о любви, преобладают так называемые обрядовые песни, по большей части застольные или свадебные, а они выражают прежде всего не индивидуальное проявление, а групповое, массовое. Ментально актуализировалась поэзия, в которой воплощено “Я”, лишь *в декадансе прекрасного*, т.е. в том периоде истории Греции, который Лосев называет послеклассическим. В любом случае мы говорим о времени утраты доминирования параметров прекрасного (в гармоническом сочетании интересов общества и индивида), в котором расцвела александрийская поэзия.

Однако возникновение школы неотериков в Риме приходится на иной менталитет – менталитет *категории низменного*. В классическом варианте. И всё же новое качество этой поэзии свидетельствует о том, что, хоть и в редуцированном виде, римская литература все же прошла этап архаики низменного, для которого весьма характерно *социально заостренное самовыражение индивида: та самая “гражданственность личных переживаний”*, на которую указывает А.Ф. Лосев, и есть **яркая доминанта менталитета низменного на начальном этапе**. Продлится эта пора недолго, и это объясняется тем, что в римской литературе она заявила о себе в сплаве с классикой – вне временных рамок, обычно отчетливо разграничивающих фазы архаики и классики. В остальном же дифференцированность растущего самомознания индивида, отдельного “я”, проявится закономерно, как бы иллюстрируя литературными образцами Рима *менталитет низменного в его самодвижении*:



Рис. 33.

Оглядываясь на литературный опыт Каллимаха, предпочитавшего на закате прекрасного короткие жанры, неотерики отказались от больших форм и разработали малые жанровые формы, а также стихотворный размер. **Эпиллий** (небольшая эпическая поэма на мифологический сюжет), **эпиграмма-инвектива** (другая разновидность классической эпиграммы как надгробного жанра), **элегия** (жанр, позволяющий передать личные человеческие чувства), **эпиталама** (свадебная песня), **посвятительная надпись, послание** (дружеское или любовное), **стихотворение на случай** – таков формальный спектр, выбранный неотериками для изображения внутренней жизни своего нового героя. Освоение новых для римской литературы жанров привело к разработке новой стиховой и стилистической системы, принципиально неотерической. Греческая метрика была введена в римский стих, и это значительно обогатило римскую поэзию. Формальная отделка занимала очень много времени у поэтов – вполне понятный приоритет в эпоху востребованного формотворчества! “Ученость” александрийцев, импонирующая неотерикам, заставляла строго относиться авторов к выбору сюжета из мифологии – это должен быть очень редкий миф, во всяком случае – малоизвестный вариант, к тому же свое произведение автор наполнял темными намеками, скрытыми цитатами и откровенными заимствованиями из других авторов. Здесь мы обнаруживаем **очень колоритную приметку постмодерна – рефлексию, утонченную, интеллектуально и чувственно направленную на проживание уже известного сюжета через модернизацию формы.** Уже тогда, в античности, возникла острая эстетическая потребность “ученой” переключки творцов на почве созданных произведений, когда цитирование любимых авторов в своем произведении расценивалось читателями вместе с авторами как величайший комплимент цитируемому писателю, однако важно было – и это тоже узнаваемая сегодня черта постмодерна – знать обе литературы: греческую и римскую, чтобы оценить столь изощренную творческую игру интеллекта, воображения, устроения и вкусовых предпочтений творцов.

Закономерно проступало доминирование *низменного* в способе изображения жизни героя: предпочитались патетика и даже патология любовной страсти. Языковые средства выбирались таким образом, чтобы адекватно или преувеличенно донести аффектацию как основное настроение, например превосходные степени прилагательных и наречий, уменьшительная или увеличительная суффиксация, находящая опору в народной латыни, подбор эпитетов с крайними оттенками значений – все это говорит о том, что **культ формы** сказался и здесь. О том же говорят и поэтические приемы и средства: изобилие стилистических фигур, гипербол, кольцо эпанафоры, параллелизм.

Неотерики выражали уверенность в том, что их произведения “переживут века”, но такая судьба выпала лишь на долю одного из них.

Его современники признавали самым талантливым представителем неотерической школы. Это – **Гай Валерий Катулл**.

Весь сборник дошедших до нас стихов Катулла представляют 116 стихотворений. Он составлен по жанровому признаку: вначале – мелкие стихотворения, написанные различными лирическими размерами, апробация которых в латинском языке является заслугой поэта; середину занимают более объемные произведения – две эпиграммы, поэма “Аттис”, эпиллий на мифологическую тему “Свадьба Пелия и Фетиды” (гекзаметр) и перевод-переложение греческой поэмы Каллимаха “Локон Береники”; последняя часть сборника состоит в основном из эпиграмм, написанных традиционным элегическим дистихом. Наряду с ним встречаются и другие размеры: ямбы, холиямбы, гекзаметр, сапфический размер и т.д. – все метры греческой лирики упорядоченно вошли в римскую литературу именно с поэзией Катулла. Такие размеры, как *чистый ямбический триметр*, *большой асклепиадов стих*, *галлиямб* (им написан “Аттис”), были, по версии А.Ф. Лосева, в латинском стихе применены впервые.

Следуя тому же жанровому принципу, в наследии Катулла можно различить не только произведения малых форм, лирику, поданную от авторского “я”, но и более объемные произведения лиро-эпического цикла. Начало сборника составлено “полиметрами”: это – стихотворения такой метрической структуры, которая не допускает деления стиха на однотипные стопы или метры; преобладающее место занимает *11-сложник* (“*фалекиев стих*”) – “Будем жить и любить, моя подруга!”.

При всей формальной виртуозности, новизне и свежести чувства Катулл демонстрирует образ субъективной лирики, ставший жертвой полного мировоззренческого разлада. Утратив уважение к идеологическим ценностям прошлого, Катулл не нашел новых ориентиров в жизни. Поэтому его субъективность лишена целостной установки, расплывается на моментальные реакции или уходит в безвольное самосозерцание. Единственной жизненной опорой для него остается дружба. Растеряв иные ценности, он ощущает душевную опустошенность. В его стихах звучит боль утраты – вот почему они в основном пессимистичны по настрою.

В разладе с обществом города-государства человек поэзии Катулла подвергает переоценке этико-эстетические представления, важные для этого общества. Прежде всего отрицательно решается вопрос о долге гражданина перед обществом и государством. Это и есть позиция, ментально обоснованная в *закатной фазе* цикла. Если в *трагическом* вопрос о служении личности обществу даже не подлежит сомнению, в *прекрасном* вопрос не стоит столь остро и решается мирным путем через согласование с интересами личности, то в *низменном* этот вопрос решается так, как решает его герой стихов Катулла: у него нет никакого стремления согласовывать свои поступки с интересами общества, подчинять желания



благу граждан полиса, жертвовать личным ради общественного. Лирический герой Катулла обнажает предельно свою позицию отрешенности от общественных, государственных дел, свою скандальную свободу от них, концентрируя внимание на досуге. Само противопоставление героя обществу, достигнутое в миропонимании Катулла, возможно лишь при условии признания за человеческой личностью особой ценности и права на обособление. В обществе единомышленников герой Катулла находит приложение своим творческим силам, полноту личной и общественной жизни, и круг его деятельности, личной и общественной, определяется словами **“дружба”, “любовь”, “поэзия”, “красота”**.

Рассмотрим эти фундаментальные понятия в творчестве Катулла, потому что они поразительным образом раскрывают нам **ядро менталитета категории низменного**, позволяя постичь **качество перемен**, происшедших в литературе и культуре в целом *на закате* первого – античного – цикла.

**Дружба:** свое общественное служение друзья Катулла осуществляют не среди граждан полиса, а среди граждан своего мира и общества, иллюзорного идеального мира друзей, любовников, поэтов.

**Поэзия:** занятие поэзией в современном Катуллу Риме не признавали формой общественно полезной деятельности. Обособляя своего героя от мира города-государства, Катулл изображает его поэтом, проводящим жизнь в досуге, игре в поэзию. Но это – внешняя сторона жизни героя, как бы оправдывающая и утверждающая ортодоксальные представления римлян. Иное дело – жизнь внутренняя: она возвеличивает поэзию как подвиг, поэтическое творчество в обществе друзей предстает как величайший труд, достойный признания согражданами его идеального мира. Поэзия – путь гражданского самопроявления героя, в котором личное слито с общественным и неотделимо от него.

**Любовь:** в предшествующей римской литературе чувство любви оценивалось как страсть, противостоящая гражданским добродетелям и вредная обществу, или как долг, супружеская привычка. Для героев Катулла любовь означает слияние гражданских устремлений с велением сердца, жизнь для другого человека и в другом. Радость чувственной любви разлита во всей лирике Катулла, однако любовь, к которой стремится герой, – любовь идеальная, совмещающая чувственные радости с близостью духовного общения, верностью и долгом. Утрата такой любви означает крах жизни для поэта. Потеряв любовь, он пережил состояние, которое назвал “раздвоением души”: это – горечь утраты идеала, и тоска от сознания того, что жить без утраченного невозможно, и бессилие изменить что-либо. Стихи Катулла рождают в душе читателя ощущение внутреннего надрыва, иллюзорности, непрочности мира и бытия.

**Красота:** это – особая тема в поэзии Катулла, прежде всего красота женская, она воспринимается поэтом как нечто целостное, представленное

в деталях, объединенных понятиями “утонченность”, “изящество”, впервые зазвучавшими как критерии идеала. Здесь прослеживается эволюция эстетических представлений о женской красоте на протяжении цикла: от архаических квадратичных форм женской красоты (*в трагическом*) через утвержденные округлые формы (*в прекрасном*) – к удлинённым пропорциям, принципиально важным для идеала женской красоты (*в низменном*).

Более крупные произведения отражают александрийский стиль. Обращает внимание композиционная усложненность *эпиллия* “Свадьба Пелея и Фетиды”: он построен как рассказ в рассказе. Рассказ об Ариадне представлен как передача сложного сплетения ее чувств, динамики страстей, перехода ее из одного состояния в другое – здесь дан тонкий и искусный анализ переживаний героини.

Среди крупных произведений Катулла особенно ценен “Аттис” – поэтический рассказ о юноше, покинувшем родной край из-за неудовлетворенности своей жизнью. Он хотел стать жрецом богини Кибелы – в священном неистовстве герой оскотил себя, а потом стал горько сожалеть о содеянном. Однако богиня насылает на него своего льва, который гонит Аттиса в лесную чащу, и там несчастный навек остается служителем богини. Этот образ толковали по-разному. В Аттисе видели прообраз самого поэта, томящегося в любовных сетях. Исследователь А.Ф. Лосев замечает, что в Аттисе “заложены все те же основные принципы строения образа, характерные и для малых его произведений и для произведений лиро-эпического цикла” [5, с. 362]. Герой не приемлет общества, уходит от него, чтобы обрести или создать новый для себя мир. Но мир этот рушится, к прошлому возврата нет, новое не радует. Здесь сказывается специфика мировосприятия Катулла, определяющая художественную логику всего творчества поэта.

Обобщая эстетические достижения поэзии Катулла, А.Ф. Лосев фиксирует “три величайших для римской литературы события”:

1) появление качественно нового героя, сочетающего в себе человека и гражданина (заметьте, что человеческое в этом сочетании доминирует, не случайно у Лосева стоит на первом месте слово “человек” – это мотивировано содержанием поэзии Катулла);

2) познание и исследование частной, личной жизни индивида, его быта, его общественных отношений (направленность вектора к человеческой отдельности с ее атрибутами очевидна, как и отчужденность от мира внешнего);

3) открытие сложного мира человеческих чувств в их противоречии, единении и борьбе (доминирование интереса к теме “Человек”).

Тематическое, композиционное и стилевое воплощение эти открытия обретают в поэтике александризма, традициях римской любовной поэзии и фольклора, в тональности и метрике первых греческих лириков.

Литературные традиции *ателланы, мима, паллиаты* – все переплавлено, как в тигле, в художественном мире Катулла.

Как подчеркивает И.М. Тронский, творчество Катулла и всего неотерического кружка “стоит на пороге между архаической поэзией и “золотым веком” времени Августа” [8, с. 345]. Катулл как основатель римской лирики воплотил мироощущение *архаики низменного* – в этом (наряду с достижениями в формотворчестве) ценность его поэтического наследия.

### **9. Классика низменного (43 г. до н.э. – 14 г. н.э.)**

Развитие литературы в ее раннем классическом варианте приходится на время **Катулла** и **Лукреция** – эпоху поздней республики (накануне превращения ее в империю).

Основатель империи – **Цезарь** – сам оставил прекрасные записки о галльской войне (“галлы” – французы”; южная часть Франции).

Расцвет наступил во время правления Августа – племянника Цезаря и датируется периодом **от смерти Цицерона до смерти Овидия**. Самым характерным представителем переходного периода был **Цицерон**, известный как оратор, крупный римский философ и политический деятель. Но специфика римской литературы заключается в том, что философия и филология играют здесь подчиненную роль по отношению к политике.

Золотым веком римской литературы именуют исследователи классический период развития римской литературы.

**Золотой век римской литературы и есть классика низменного.** Как равновесная, гармонично развивающаяся характерные для данного менталитета тенденции, эта эпоха и не могла длиться долго, но она дорога тем, что дала миру произведения, воплотившие мироощущение, выразительность *низменного* и ставшие образцом для последующих эпох, переживших то же, **инвариантное, состояние завершающей фазы цикла**: это – Возрождение и век барокко (XVI век), рубеж XIX-XX веков, рубеж XX-XXI веков (иначе говоря – время, в котором живём мы!).

Золотой век римской литературы носил дворцовый элитарный характер. Его хронология определяется периодом времени между смертью Цезаря (44 г. до н.э.) и смертью Августа (14 г. н.э.). В политической истории Рима это период становления и укрепления нового государственного строя – принципата (“*princeps*” – “первый”) Октавиана Августа. Принципат был переходной формой власти от республики к империи. На службу принцепсу пришли аристократия и финансово-административное сословие всадников, превратившись в его чиновный аппарат. Благодаря интенсивному развитию римской республики из небольшой гражданской общины выросла огромная мировая держава – необходимость новой политической формы управления не подлежала сомнению, хотя республиканские учреждения во время принципата сохранялись.

Большинство мест в сенате принадлежало сторонникам Октавиана, в списке сенаторов он значился первым, к тому же он носил титул императора, был пожизненным народным трибуном, пожизненным консулом, а позже – Великим понтификом (лат.: “pontifex” – “священнослужитель”)[7, с. 448]. Сенат провозглавил его Августом (Священным). Единоличная власть Августа на время укротила распри, потрясшие республику.

Что касается политики Августа в области культуры, то она носила реставрационный характер, направленный на возрождение старинной религии, нравственности и крепких семейных устоев. С ориентацией на старину была сформирована официальная идеология принципата, а уже в зависимости от нее определялись пути развития искусства, литературы в том числе. Для классической фазы это весьма показательно – попытка вернуть гармонию, порядок и формировать общественные институты, воспитывать общество в соответствии с данными принципами. Но эта попытка была обречена на провал из-за ментального влияния конца цикла: то, что удавалось на ранних стадиях или в зените развития античного цикла, невозможно создать на исходе его, когда повсеместно наблюдаются процессы угасания, деградации.

Под покровительством Августа были сформированы кружки художников, поэтов. Эта мода распространилась и на римскую знать. Наиболее известным был кружок **Мецената**. Самыми выдающимися поэтами в этом кружке, исповедующими официальную идеологию принципата, были **Вергилий, Гораций, Проперций**.

Следует упомянуть другой литературный кружок – **Корвина Мессалы**, куда входили **Овидий, Тибулл** и другие *элегики*. Овидию, как и Вергилию, тоже предстояла мировая слава в веках.

В круг главных писателей эпохи входили историки **Тит Ливий** и **Азиний Поллион** – оратор, драматург, историк, примыкавший к легальной оппозиции.

### **Вергилий (70-19 гг. до н.э.)**

Вергилий оставил творческое наследие, в которое вошли: сборник идиллий “Буколики”, дидактическая поэма “Георгики” (“О земледелии”), неоконченная мифологическая поэма “Энеида”.

*Буколика* (от греч. “bukolos” – “волопас”, “пастух”) – пастушеская поэзия. Как литературный жанр *буколика* появилась лишь у Феокрита, но *буколические* элементы встречаются и у других авторов, например у *Стесихора*, создавшего типичный образ пастуха Дафниса. *Буколика* возникла в эпоху интенсивного заселения городов как выражение сентиментальной тоски по простоте сельской жизни и ее близости к природе. “Идиллия” Феокрита изображала сельскую жизнь в ее



естественной простоте: как правило, местом действия поэт выбирал Сицилию – родину народной пастушеской песни.

В противоположность Феокриту в романе Лонга наблюдается полнейшая идеализация, искусственность в создании образов и пастушеской жизни.

Римская буколика, продолжая традиции позднего эллинизма, достигла расцвета именно в творчестве Вергилия: это – 10 эклог, или **“Буколики”**. “Буколики” написаны гекзаметром по образцу Феокрита, с них началось развитие буколического жанра в римской поэзии. Место действия – страна Аркадия. Название места навсегда утвердило обозначение утопического подобия рая, и по нему можно предположить, насколько усилилась идеализация изображения пастушеского мира. В то же время обращение к пастушеской поэзии было для Вергилия не самоцелью, а лишь фоном, позволяющим выразить (в том числе и символично) свои интересы и интересы его современников. **Четвертая эклога (буколика) заключала в себе знаменитое пророчество о рождении божественного младенца в начале золотого века. Христиане связывали это пророчество с рождением Христа, что способствовало высокой оценке Вергилия в христианском средневековье.**

В 37-м году Вергилий вошел в кружок Мecenата и по его настоянию создал дидактическую поэму **“Георгики”** (“О сельском хозяйстве”) в 4-х книгах. Она написана гекзаметром в традиции Гесиода и Лукреция. Поэзия сельского хозяйства вполне органично вписывалась в творчество Вергилия после его “Буколик”: пропаганда мелкого землевладения, идеализация простой сельской жизни с ее размеренным трудом на земле соответствовали как политике Августа, так и симпатиям поэта. Идейный смысл поэмы настолько прост, что совершенно не требует комментариев: это – все та же идеология уютного мелкого сельского хозяйства, которое поэт искренне любит. Вергилий одухотворял здесь политику Августа: идеализируя сельскую жизнь, он высказывался против войн.

Однако актуализация мелкопоместного земледелия в политике Августа, пожелание Мecenата увидеть написанные талантливым поэтом “Земледельческие стихотворения”, наконец, реализация творческого замысла Горация в “Георгиках” не возникли случайно: весь менталитет *низменного* направлял на это. Пышные описания природы у Горация резонируют именно с менталитетом *низменного, культивирующего естественную растительную жизнь*. В этом нетрудно убедиться, если проследить эволюцию масштаба и эстетическую специфику преломления каждого из вариантов масштаба в культуре античного цикла: огромная территория Египта имела развитую архитектуру, доминировали пирамиды; полис (город-государство в Греции) известен доминированием дворцов, сочетающих природу и геометрию, а вилла, с доминированием природы, стала главной приметой в Риме.



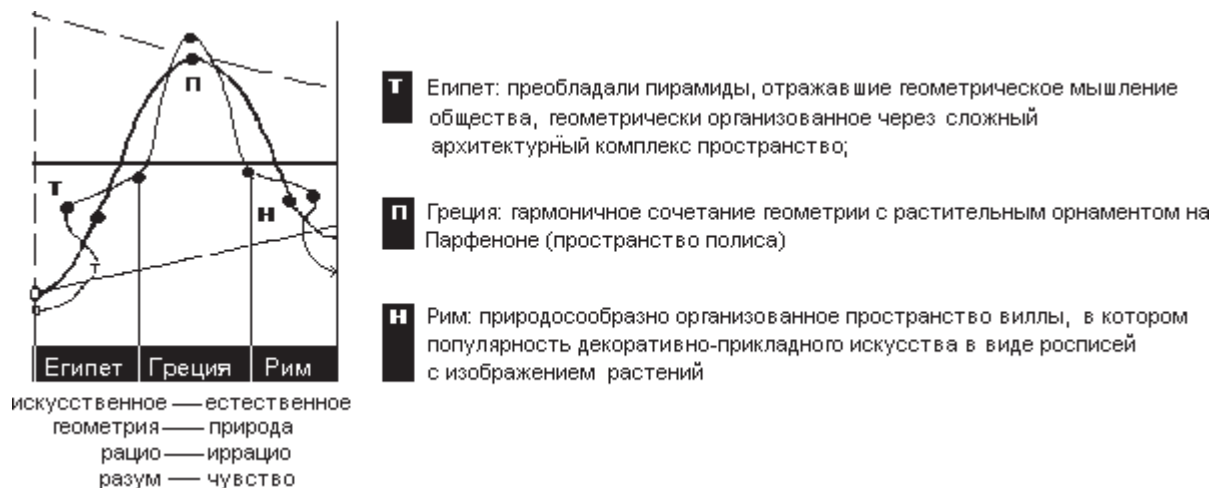


Рис. 34.

Мировую славу **Вергилию** принесла героическая поэма “**Энеида**”. Она посвящена, что понятно по названию, Энею. В “Илиаде” Эней, сын Анхиса и Венеры (Анхис являлся двоюродным братом троянского царя Приама), выступает много раз в качестве виднейшего троянского вождя, первого после Гектора. Из “Илиады” мы узнаем, как расположены к Энею боги, и о том, что он стал царем. В “Энеиде” Вергилий продолжает описание жизни Энея, изображая его прибытие в Италию после падения Трои для последующего за этим основания римского государства. Основание Рима в “Энеиде” отнесено к будущему – о нем даются только пророчества.

Созданные Вергилием 12 песен поэмы носят следы неполной доработки. А.Ф. Лосев пишет о том, что даже некоторые стихотворные строки остались недоработанными. Целый ряд противоречий по содержанию также свидетельствует о том, что произведение не закончено. По сообщению античного биографа [5, с. 358], Вергилий считал “Энеиду” готовой лишь вчерне и сам себе назначил три года на литературную отделку. Его планы прервала смерть. Он лишь успел оставить в завещании распоряжение, чтобы из его литературного наследия не опубликовывали ничего, что не было издано им самим. Август воспротивился выполнению этой последней воли и поручил друзьям поэта издать “Энеиду”. В соответствии с античной практикой посмертных изданий издатели воздержались от правки – вот почему остались неувязки, затрагивающие даже основные линии ведения сюжета.

В литературной деятельности Вергилия движение к формам классической греческой литературы шло параллельно с повышением социальной значимости содержания. От Феокрита (“Буколики”) линия литературного развития Горация ведет к Гесиоду (“Георгики”), от Гесиода – к Гомеру (“Энеида”). В “Энеиде” идеологический сдвиг, связанный с переходом к империи, получил наиболее яркое художественное выражение. По оценке

исследователей, “Энеида” представляет собой **ярчайший памятник римского классицизма времен Августа**: основания этому субъективный историзм “плюс” имперский стиль. Историей наполнено у Вергилия все: происхождение Рима, его растущая мощь, возникший в конце концов принципат. Но историзм автора – субъективный: глубоко и страстно проживая с героем все картины в поэме, Вергилий очень часто доходит до предельного восторженного состояния, заражая эмоциями своих читателей. Напомним, что субъективизм (в противовес объективизму *трагического*) и историзм как опыт прошлого (в противовес устремленности в будущее *в трагическом*) присущи категории *низменного*, а следовательно, Вергилий проявил себя в творчестве абсолютным выразителем своего времени.

В то же время имперский стиль ощущается в воспитательной интонации, в самой заданности жанра (поэма пронизана моралью идеализированных тенденций, она насквозь дидактична) – каждая деталь идеализированного изображения тесно связана с актуально-политическими задачами в области религии. Поэма замышлялась как проповедь древних аскетических идеалов для реставрации старины в век разврата. Морализм Вергилия преисполнен самого искреннего осуждения войны и любви к простой и мирной уединенной сельской жизни. Патетика высоких чувств – основной тон “Энеиды”. Вся система стилистических средств направлена на то, чтобы потрясти читателя, вызвав у него предельную степень восхищения авторским мастерством. Вергилий стремится держать его в эмоциональном напряжении: поэт создает психологически достоверную картину переживаний своих героев, вызывая у читателей эстетический эффект страха, гнева, сострадания, гордости. Так, эпическая поэма как древний жанр трансформируется у Вергилия под воздействием ментальных доминант *низменного*, обретая лирико-драматический характер.

“Энеида” чрезвычайно ясна по композиции. Проблему обновления большого эпоса Вергилий разрешил таким образом, что построил свою поэму эпизодами, каждый из которых является отдельным эпиллием и одновременно входит как часть в общее композиционное построение.

Картина древности в “Энеиде” пропитана идеями Августа – это и есть *классика низменного*: с одной стороны, обращение к глубокой древности, мифологическим истокам истории, с другой – современность срединной фазы (архаика – обращенность к отдаленному прошлому “плюс” будущее, например в виде мыслей об империи в Риме, *классика* – сочетание древности с современностью, в то время как *декаданс* – абсолют древности).

### **Гораций (65-8 гг. до н.э.)**

Гораций принял сторону Августа после поражения республиканцев, т.е. ему пришлось изменить свою политическую ориентацию, и он стал, по выражению А.С. Пушкина, “Августовским певцом”.

Наследие Горация представляют: “Эподы”, два сборника сатир, четыре книги од, юбилейный гимн и две книги “Посланий”.

“Эподы” были изданы в 30-31 гг. до н.э. Это – греческий жанр, который был частью лирического стихотворения; двустишие, в котором второй стих короче первого; чаще всего эпод не был самостоятельным, а представлял заключение песни или припев. Подобно Архилоху, греческому поэту VII века до н.э., Гораций писал *ямбами*. Сборник эподов состоял из 17 стихотворений и, что важно в плане ментального соответствия, был написан на темы современной ему действительности.

В сатирах поэт обратился к морально-философской тематике (всего им написано 18 сатир). Но, порицая пороки и недостатки отдельных лиц, он не поднимается до критики социального звучания, не создает положительного идеала, хоть и показывает, как не надо жить. Высказывая свои жизненные принципы, Гораций останавливается на главном из них – “довольства малым”, основанном на эпикурейской философии. Проповедь сельской жизни на лоне природы, вдали от волнений городской суеты, лишь подчеркивает ментально заостренную доминанту в жизни римского общества времен Августа.

Наибольшую славу Горацию принесли его “Оды” (“Песни”) – сборник лирических стихотворений, состоящий из четырех книг. Античный термин “ода” не включал в качестве обязательного элемента торжественный пафос, как это наблюдалось в одическом жанре Нового времени. Ода у Горация прежде всего лирическое произведение в стиховых формах песни, от “высокого стиля” весьма далекое. Как чистый классицист, опирающийся на образцы древнегреческой лирики, он видел главным источником опыта *мелику эолийцев* (Алкей, Анакреонт, Сапфо). То, что Гораций “первый свел эолийскую песнь на италийские лады”, давало поэту право, по его мнению, на литературное бессмертие – об этом мы узнаем из его “Памятника”. Воспринимая лучшие традиции Алкея, Сапфо, Анакреонта, адаптируя их стихотворные размеры, используя также достижения римской поэзии, поэт демонстрирует образцы, достойные быть в ряду шедевров римской лирики. Тематика его од разнообразна: философские размышления, гимны богам, любовь. Обращает внимание гражданская тема прославления Августа и его политики, в духе официальной идеологии Гораций воспевает древнюю римскую доблесть в цикле римских од, но особенно торжественно, как и полагается этому жанру, звучит “Вековая песнь” – юбилейный гимн, написанный к всенародному торжеству, которое должно было знаменовать наступление “золотого века” благодаря правлению Августа.

Несколько созвучно воспеванию августовской политики выглядят философские мотивы Горация: они проходят через весь сборник лирических стихов и посвящены восхвалению наслаждения радостями жизни: любовью, пирушками, благами и красотами природы. “Лови день!” – этот призыв сочетается с проповедью “довольства малым” и жизненным принципом держаться “золотой середины”.

Гораций говорит и о своем поэтическом призвании – это уже упомянутая ода, получившая название “Памятник”. Она начинается словами “Ehægi monumentum...” (“Я памятник воздвиг...”) – в ней поэт подводит итог своему творчеству, считая его достойным бессмертной славы. Размышление о поэтическом призвании станет традицией (линия Ломоносова, Пушкина, Есенина, Маяковского, Цветаевой) в русской поэзии.

Наконец, две книги “Посланий”, написанные гексаметром, представляют самый широкий тематический круг. Смысловую направленность первого сборника можно сформулировать как стремление поделиться с читателем “искусством жить” (держаться “золотой середины”, ничему не удивляться, уметь довольствоваться доступными радостями жизни). Второй сборник посвящен вопросам литературной теории – и это похоже на подведение итогов, ментально присущее *последней фазе* цикла. Наиболее полное изъяснение теоретических взглядов Горация на литературу и тех принципов, которым он следовал в своей поэтической практике, находится в “Послании к Писонам”, третьем письме, получившем еще в античные времена наименование “Наука поэзии” (“Ars poetica”). Это не глубокое теоретическое исследование, построенное на философских основах, каким в свое время являлась “Поэтика” Аристотеля, – произведение Горация скорее нормативного типа: оно содержит “предписания” с позиций определенного литературного направления. Именно нормативность востребована в *классике*: *классика низменного* вырабатывала свои образцы и нуждалась в теоретическом закреплении. В качестве теоретического источника Гораций использовал трактат Неоптолема из Париона (александрийская поэзия – III в. до н.э.). И расположение материала, и основные эстетические представления, и ход изложения (поэзия вообще, поэтическое произведение, поэт) – все это было Горацием заимствовано. Но римский поэт не случайно избрал свободную форму для изложения своих взглядов на литературу, определив для себя наиболее актуальные с точки зрения борьбы литературных направлений в Риме. **Его “Наука поэзии” стала своеобразным теоретическим манифестом римского классицизма времен Августа.**

Гораций требует философского образования для поэта – это позволяет дать людям “образчик жизни и нравов”. Он соглашается с требованиями неотериков длительной и тщательной отделки поэтического произведения (древняя римская литература никогда не обращала внимания на форму!).

Идеал – “мешать полезное с приятным”. Поэтому Гораций выбирает для себя в качестве авторитета Неоптолема, признававшего за поэзией как учительное, так и развлекательное значение и считал техническую выучку столь же необходимой для поэта, как и талант. Непрестанная учеба у классиков греческой литературы должна, по мнению Горация, стать нормой для творцов Рима: “с греческими образцами не расставайтесь ни днем, ни ночью”. При этом Гораций объявляет себя противником простого подражания. Из отдельных поэтических жанров Гораций подробно останавливается только на драме. Устанавливаемый **канон** предполагает *трагедию классического типа: пять актов, утвержденных еще эллинистическими теориями, станут нормативными и для европейского классицизма. Важнейшие эстетические принципы классицизма о единстве, простоте и цельности произведения, о содержательности искусства, о средствах воздействия на читателя, о значении поэзии и о роли поэта – все это послужит основой для “Поэтического искусства” Н. Буало, ставшего памятником античной классической эстетики (“Наука поэзии”).*

В книге “**Посланий**” наблюдается усиление индивидуализма, которое остро ощущалось в римском обществе.

Значение Горация в том, что он с повышенным интересом отнесся к человеку, разработал темы, которые не оставят равнодушными будущих творцов, побуждая их к импровизациям с преумножением смыслов (особенно ярко это проявится в русском классицизме) и закрепил литературные традиции, выработанные прошлым.

### **Римская любовная элегия: Галл, Овидий, Тибулл, Проперций**

В оппозиции к официальной идеологии и литературному классицизму, представителями которого были Вергилий и Гораций, стояло другое поэтическое направление: оно во многом смыкалось с традициями неотериков и культивировало любовную элегию. Несмотря на то, что Проперций входил в кружок Мecenата, он был другом Овидия и разделял его литературные интересы и убеждения, как утверждает А.Ф. Лосев [5, 409]. Другие поэты и впрямь представляли оппозицию, хоть и легальную. Это был кружок Марвина Мессалы, не преклонявшегося перед цезаризмом.

*Римская элегия* оформилась и достигла расцвета в тех кругах, которые пострадали от гражданских войн, относились оппозиционно к Августу и избегали активной политической жизни. “Расцвет элегии во времена Августа, – поясняет в своем исследовании И.М. Тронский, – связан в значительной мере с тем обстоятельством, что любовь поэта становится маскировкой для оппозиции против официальной идеологии, обоснованием ухода в частную жизнь” [8, с. 382].



Родоначальником этого жанра признан **Корнелий Галл**. Как указывают авторы учебного пособия 1980 года, был “недавно найден папирус с небольшими фрагментами его стихов” [2, с. 187].

*Римская элегия* – скорбное стихотворение на любовную тему, для данного жанра характерны циклы стихов, объединенные вокруг имени возлюбленной поэта. Ограничение содержания элегии любовной тематикой привело к использованию в этом жанре ряда стандартных ситуаций и мотивов: свиданий, размолвок, болезни возлюбленной, исполнение любовной песни перед дверью своей избранницы. Всё восприятие мира ограничено любовной тоской поэта. Как правило, любовь не оставляет места для других эмоций, особенно для эмоций социального порядка. Влюбленный поэт не может предложить своей даме ничего, кроме верности до гроба и вечной славы в стихах, а она предпочитает богатых поклонников. Примечательно, что образ обреченного жить без взаимного чувства поэта является литературной фикцией, о чем свидетельствуют биографические данные авторов римских элегий. Любовное переживание, если даже имеет биографическую основу, все же изображается в форме, далекой от действительности, с использованием богатого наследия греческой и римской любовной поэзии. На стилизацию чувства указывает и И.М. Тронский: “Поэт становится носителем той идеализованной любви, которая обычно выносилась в сферу мифа, фольклорных “пастухов” или комических масок. В частности, римские поэты широко используют изображение любви в комедии. Образ влюбленного поэта во многом напоминает “комедийного” юношу... мелькают порой и другие комические маски: ненавистный соперник “юноши” – “воин”, злой гений девушки – “сводня” [8, с. 383].

Своеобразие римской элегии в том, что эта специфическая стилизация, подчеркивает далее исследователь, переносится в область личной любовной лирики, что любовь обретает видимость ведущего жизненного принципа – основы мироощущения [5, с. 383-384].

Две книги элегий, хотя ему приписывали больше [2, с. 187] написал **Альбий Тибулл (ок. 50-19 гг. до н.э.)**. Ему принадлежат помимо входящих в эти книги еще одна элегия и одна эпиграмма, как утверждает А.Ф. Лосев [5, с. 407]. По мнению И.М. Тронского, Тибуллом написаны два заключительных стихотворения из третьей книги, содержащей сборный материал разных авторов.

В первом сборнике Тибулла особенно заметен принцип ассоциативных переходов, он посвящен Делии. Эта женщина реально существовала и в жизни называлась Планией, но в образе преобладают традиционные для жанра черты, да и обстановка далека от реально существовавшей. Себя поэт изображает гораздо более бедным и совершенно невоинственным. Всего этого требует *эстетика элегической стилизации*. Тибулл ни разу не упоминает имени Августа – этим он отличается от всех поэтов-современников. Область мечтаний – это все, что открывается в его

элегическом творчестве. Идеал – “бездеятельная” жизнь, довольство малым, безразличие к богатству, славе и почестям. Взор Тибулла обращен в прошлое, к идеализированной простоте нравов и верований – к “золотому веку”. “Благочестие” Тибулла – составная часть того же современного антипортрета, в который входят бедность, отвращение к войне, жажда сельской жизни.

Второй сборник посвящен уже не Делии, а корыстолюбивой Немесиде. Он отличается большей интонированностью, любовь здесь обретает мрачный, пессимистический колорит. Проступает еще одна особенность Тибулла как поэта: он не выставляет напоказ своей “учености”. Нет ничего оригинального в мотивах для античной любовной поэзии, но их переплетение несет печать своеобразной авторской индивидуальности. Тонкая отделка и изящество его стихотворений были общепризнанным местом античной критики.

**Секст Проперций (50 – ок. 15 гг. до н.э.)** написал четыре книги элегий. Героиня его элегий – Кинция, подлинное имя которой, по словам Апулея, было Гостия. Страстный тон его поэзии резко отличался от меланхолической атмосферы стихов Тибулла. К тому же он был воспитан на александрийской поэзии и стремился в своем творчестве проявиться как ученый поэт. Его элегии пронизаны мифологическими образами и сюжетами – Проперций считал своей заслугой появление в Италии стихов эллинистических поэтов – Каллимаха и Филета.

О верности Каллимаху и Филету следует сказать подробнее. Он размышляет о своей приверженности александрийской поэзии в третьем сборнике (около 22 г.). Незадолго до этого Гораций опубликовал свое собрание од, заканчивающихся “Памятником”. Совершенство этого произведения было настолько очевидно, что Проперций не избежал влияния темы: явно повторяя Горация, он утверждает, что первым перенес в Италию поэзию Каллимаха и Филета и что его стихотворения – долговечнее пирамид и храмов, наподобие Каллимаха, он видит себя унесенным на гору Муз, где Аполлон и Каллиопа запрещают ему работу над эпосом, предлагая развивать и дальше тему любовной поэзии. Однако именно здесь, при завершении этого сборника, намечается переход к новым темам. Дело в том, что Проперций входил в кружок Мecenата, осуществлявшего политику Августа и поэтому требовавшего прославления битвы при Акциуме или восхваления Италии. Проперцию Мecenат предложил такой вариант: приносить пользу официальной идеологии, оставаясь в русле элегической поэзии, – следуя примеру своего учителя Каллимаха, дать римскую параллель к “Причинам”, “ученые” элегические стихотворения о праздниках и обрядах римского государственного культа. Проперций не смог отказаться от такого предложения – и его третья книга стихов завершилась резким по форме отказом от Кинфии, т.е. от любовной поэзии.

Однако замысел осуществить не удалось. Не ранее 16 года появился новый сборник – в нем преобладало прославление супружеской любви, вполне отвечавшее политике императора, его установке на строгость семейных нравов.

В отличие от большинства современных ему поэтов, Проперций не стремился к гармонической форме – он был малодоступным автором: несколько громоздкая “ученость”, нарушение традиционного синтаксиса с целью адекватно передать взволнованную патетику, отсутствие логических связей, изобилие образов уступали место изящной поэзии Тибулла. И все-таки выразительности элегий Проперция отдали должное и читатели-современники, и читатели Нового времени.

Последним представителем римской любовной элегии был **Овидий**, начавший свое творчество именно с элегий. Четвертая книга Проперция уже продемонстрировала нарождающиеся тенденции нового менталитета – они выразились в том, что роль общественного диктата заметно ослабла и, как следствие, прекратилось позитивное влияние официальной идеологии, сдерживающей проявления упадка в сфере моральных устоев.

### **Публий Овидий Назон (43 г. до н.э. – 18 г. н.э.)**

И.М. Тронский называет Овидия “завершителем и вместе с тем разрушителем” жанра римской элегии. (Историческая параллель: по тому же эстетическому принципу можно так назвать и русского поэта Г.Р. Державина в отношении классицистической оды – основанием тому служит *менталитет низменного XVIII века*, с той лишь разницей, что данный век находится в середине цикла Нового времени, а Древний Рим – в конце античного цикла. Это означает, что **тенденции разрушения в последней фазе последнего цикла усиливаются**, придают остроту и абсолютно новое качество этому разрушению, а именно: наблюдается окончательная утрата всех ментальных признаков античного цикла, его время прошло, впереди – совершенно иная культура, иной цикл.)

Овидий, как и Тибулл, не принадлежал к официальному направлению. Исследователи Г.Г. Анпеткова-Шарова и Е.И. Чекалова утверждают, что Проперций входил в кружок Мессалы [2, с. 187, 189], но это противоречит логике поведения Проперция, испытавшего в своем творчестве давление Мecenата и одновременно лавировавшего между своими устремлениями, дружбой с Овидием [2, с. 409] и пожеланиями Мecenата, диктовавшего направление поэзии Проперцию [8, с. 389]. К тому же их утверждение не основывается ни на каких источниках, в то время как и Тронский, и Лосев оперируют фактами, почерпнутыми из сведений современников поэтов.

Писать стихи Овидий стал очень рано, он дебютировал любовными элегиями, из которых впоследствии составилось пять книг. Дошедший до нас сборник “Любовных стихотворений” (“Amores”) в трех книгах представляет собой сокращенное издание, подготовленное самим автором (всего в нем 49 элегий). По элегической традиции сборник имеет свою героиню, которую Овидий назвал Коринной, по имени древней беотийской поэтессы (около 500 г.), разрабатывавшей местные сказания на диалекте своей родины. Образ этот, судя по немногим к нему обращениям Овидия, совершенно отвлеченно подан в его поэзии – это не более чем дань традиции. Его любовное чувство отличается непостоянством, излишней откровенностью, а главное (примета времени!) – натурализмом.

Сочинение Овидия “Героини”, или “Послания”, состоит из 15 посланий мифологических героинь к своим возлюбленным (например, Пенелопы к Улиссу, Филлиды к Демофонту, Федры к Ипполиту) и трех посланий героев с ответами на них героинь (Париса к Елене и Елены к Парису и т.д.). Сборник содержит всего 21 послание и очень похож на предыдущее творчество Овидия хотя бы тем, что любовь – главная тема произведений в обоих случаях. Но “Песни любви” – произведение бессодержательное, а “Героини” исполнены глубокого психологизма при всем риторическом схематизме изображения любовного чувства. Намечается стремление автора наделить своих героев живыми человеческими чертами, показать их прежде всего людьми. Тема любви в “Посланиях” раскрывается в изображении разлуки и желания немедленно встретиться с отсутствующим возлюбленным. Для постижения стиля этого сочинения очень важен тот факт, что Овидий выбрал носителями чувств и переживаний мифологических героев и героинь: мифология героинь как отдаленное прошлое, владеющее умами в этот период, играла очень важную роль личностного символа, символической заостренности воспарения над повседневностью **(здесь крайне уместна историческая параллель: символизм Овидия и символизм серебряного века, воплощенный, к примеру, в блоковской Прекрасной Даме)**. Для Овидия был актуальным художественный смысл его творчества: воссоздание мифологических образов древности на волне глубокого чувства, поднимающего над суетой, было эстетической самоцелью. Именно по этой причине Овидий не просто анализирует чувство любви, но и любит этим чувством, делая его предметом эстетического созерцания.

Для эпистолярного жанра Овидия в истории литературы уже были достойные образцы: у Еврипида Федра писала Ипполиту; методом писем пользовались Плавт и Катулл. Но Овидий приписывает изобретение *эпистолярного жанра* себе самому (“Наука любви”), считая его неизвестным для других авторов. Поводом для такого самоутверждения послужил факт синтеза нескольких жанров в его “Посланиях”: здесь совместились эпистолярный жанр, риторика, декламация, углубленная



психология и эстетически разработанная мифология. Причем этот **синтез жанров** можно обнаружить в любом его послании.

Овидию принадлежат еще три произведения, связанные с любовной тематикой: “Медикаменты для женского лица”, “Наука любви” и “Средства от любви”. В первом – доказывается необходимость для женщины следить за тем, как выглядит ее лицо на том основании, что физическая красота, в отличие от душевной, неустойчива и нуждается в поддержке. “Наука любви” тоже является написанным по всем правилам стихотворным трактатом, опирающимся на образцы эллинистического времени, посвященные игре в кости или в мяч, приему гостей, кулинарному искусству и т.д. Первые две книги “Науки любви” дают советы мужчинам, как привлечь женщин, третья книга – женщинам о привлечении мужчин. Они весьма сомнительного нравственного свойства, однако в ментальном контексте изучение этих трактатов – как произведений римской литературы – раскрывает во всей полноте их ценность: Овидий часто демонстрирует глубокое знание жизни; “сам не желая того, он жесточайшим образом разоблачает растущее нравственное падение римского общества, его погружение в беспринципное приключенчество и отсутствие в нем твердых устоев” [2, с. 415]. Следует отметить также и высокую технику стиха в его произведениях. Овидий очень часто романтизирует любовь – такой многогранностью изображения чувства можно объяснить популярность Овидия во все времена и даже в средние века, когда он породил немаловажную подражательную литературу и стал наставником знаменитых провансальских трубадуров.

Тем не менее для периода правления Августа он сыграл роль разрушителя официальной идеологии, открыто говоря о том, что запрещалось. Вводя легкомысленные мотивы и образы в свое творчество, Овидий, несомненно, вступал в противоречие с политикой императора, мечтавшего и стремившегося, несмотря на реалии, возродить древние и суровые римские добродетели. Отрицательное влияние Овидия на римское общество в этом плане было столь велико, что в 8-м г. н.э. Август дал распоряжение о его высылке из Рима в крайнюю северно-восточную местность империи. Для обеспеченного человека, свободного от государственной службы, привыкшего к светскому образу жизни, это был жестокий удар. Около 10 лет он пробыл в ссылке, просил о помиловании, но безуспешно: он умер от тоски в 18-м году вдали от Рима и его блестящей культуры, в окружении, чуждом ему...

Наиболее известным произведением Овидия является его поэма “Метаморфозы”: любовная тематика из доминирующей превратилась в составную часть новой тематики и новой **художественной методологии**.

Овидий ставил задачей добиться наибольшего разнообразия при сохранении постоянной темы. До высшей степени он довел ее решение в “Метаморфозах”. Избрав тему, пронизывающую всю мифологию, –



*превращения* (имеются в виду превращения человека в животных, растения, неодушевленные предметы и даже звезды), он изложил её в форме каталога – перечисления мифов в хронологическом порядке – от сотворения мира до правления Августа. Причем события были взяты им не только из греческой мифологии, но и из всех доступных первоисточников. Овидий создал огромное произведение, содержащее около 250 превращений, расположив их в хронологическом порядке, каждый такой миф представив как изящный *эпиллий*. Произведение это было в порыве отчаяния сожжено Овидием перед отправкой его в ссылку. А сохранились его варианты лишь потому, что многие друзья хранили это произведение в списках у себя. Впоследствии его восстановили как единое целое.

Примечательно, что многие эпизоды являются самостоятельными любовными историями. Повторим: это – тема, которая прославилась Овидия. Во-первых, она была ментально востребована (не разум, а чувства преобладают в категории *низменного*). Во-вторых, проявилось мастерство автора в интерпретации (интерпретация есть своеобразие проявления творчества в *низменном*, его специфическая доминанта).

Таким образом, у Овидия, по сути, одна тема, но развернута она двумя гранями. В элегиях и “Науке любить” изображена любовь – легкая и веселая, а в “Метаморфозах” она связана со страданиями.

Сама идея превращений как сквозной мотив греческой мифологии творчески осмыслена Пифагором (6 век до н.э.), который придерживался теории переселения душ и тяготел к панпсихизму. (Ту же идею панпсихизма подхватит Возрождение, например Д. Бруно.)

## 10. Барокко низменного (серебряный век)

Барокко, или бароккальность, – так мы называем фазу цикла, которая, повторим, отмечена откатом от периода равновесного, гармоничного развития *классической* фазы до нарастания ярко проявленных признаков *декаданса*. Следовательно, в период серебряного века в римской литературе наблюдается усиление формальных тенденций, балансирующих на грани *классики и декаданса*: все признаки указывают на приближение упадка.



Рис. 35.

После *классического* периода литература была представлена писателями, поставившими свое искусство на службу императорскому режиму или же занятыми практической моралью и пропагандой философских идей, главным образом стоических (**Сенека, Персий**). Стремление сблизить художественную прозу с ритмической поэзией свидетельствует об усилении главного признака *низменного* – о формотворчестве, компенсирующем в этот период недостаточность содержания. И действительно: в качестве содержания в послеклассический период авторы предлагают мифологические сюжеты в своем субъективном толковании. Однако, словно иллюстрируя знаменитое изречение: **“С прошлым надо расставаться смеясь,”** – возрастает популярность сатиры-беседы. *Комическое* как эстетическая категория, отражающая сущностный сдвиг в менталитете, не имеет четкой временной фиксации на цикле, но ею дополнительно окрашивается менталитет *низменного*.



Рис. 36.

Период от смерти Августа (14 г.) до конца правления Траяна (117 г.) принято называть “серебряным веком римской литературы”. Средоточием ее остается Рим, культурный центр всей империи, диктующий свои вкусы даже греческому миру. Рим уже освобождается к этому времени от греческих влияний и предпочитает опираться на местную римскую традицию.

Литература империи утратила социальный пафос, политическую тематику, но при этом, как это наблюдается в любой послеклассический период, пытается удержаться на высоте. Стремясь к мощным взлетам, она при этом не обнаруживает, по выражению И.М. Тронского, “скольконибудь нового и значительного содержания” – и это приводит к господству “реторическо-декламационного стиля”, иллюстрирующего собой бароккальность *низменного* в античном цикле. Произведения этого плана далеки от актуальных вопросов и уходят в область фантастики; “они представляются ходульными на наш современный вкус и исполненными ложного пафоса – результат противоречий между возвышенной позой героев и объективной незначительностью их целей” [8, с. 406], этот результат и вызывает эффект *комического*. **Формальная избыточность как примета бароккальности проявляется и в перегруженности патетическими сценами – то же мы наблюдаем в изобразительном искусстве этого периода.**

Абсолютизирован декламационный характер драмы. В театре господствует погоня за внешней пышностью и чувственной выразительностью игры, театральное представление может включать в себя элементы кровавого зрелища амфитеатра, допуская на сцене убийство, распятие, сжигание или раздирание зверями. Главными театральными жанрами становятся: мим, ателлана, пантомим. Драма как сценический жанр отмирает, ведь в природе этого жанра заложена полновесность, полнокровность изображаемой жизни, с социально значимой проблематикой, – как видим, в судьбе каждого жанра скрыта **ментальная причина**.

Растущая бессодержательность общественной жизни естественным образом компенсировалась в литературе интересом к частной жизни и к миру отдельного человека. Человек как единица стал предметом внимания для разъединенного общества – этого не могли не почувствовать творцы, чуткие по природе своей к ментальным сдвигам: бытовые картины, случаи из частной жизни, описания вилл, пиров, зрелищ, литературных состязаний занимают большое место в римской литературе I-II веков.

“...во всей истории античного общества трудно указать период, который был бы столь хорошо известен нам с бытовой стороны, как время Римской империи, в особенности ранней империи I-II вв.,” – читаем мы у И.М. Тронского [8, с. 406-407]. В этом свете становится понятно, почему **сатирическо-обличительная форма достигает в этот период своего наивысшего подъема**.

“...выбрасывается даже лозунг неприкрашенно-правдивого изображения жизни, и литература обнажает с натуралистической откровенностью изнанку римского общества [8, с. 407],” – сказано исчерпывающе ясно.

В Риме расцветает искусство портрета: литературного, скульптурного, живописного – всё с той же узнаваемой **тенденцией натурализма**. С одной стороны, достигается новый качественный уровень развития искусства – взяты новые высоты: ярко проступила индивидуализация характеристики того или иного деятеля, мыслителя или обывателя, имеющего средства увековечить себя в искусстве, заказав портрет; развились способности к самонаблюдению и анализу переживаний, т.е. сделан еще один шаг к попытке понять человека, заглянуть в его внутренний мир. Но очень важно понять: эти достижения происходят на заключительном этапе развития античного цикла, и это означает, что римская литература бытовых зарисовок раскрыла перед нами картину общества *с угасающей пассионарностью*, общества, лишенного будущего, цепко держащегося за материальные блага, более всего ценящего развлечения и, увы, неспособного к созданию новых культурных ценностей. Рим просуществует до V века, а мы говорим о нем как о гнущем уже в его *бароккальный* период (рубеж I-II веков).

Тем не менее следует отметить в качестве положительной черты времени появление большого числа провинциалов в среде литературных деятелей. Испания дала целый ряд значительных писателей: это – **Сенека, Лукан, Квинтилиан, Марциал** и др.

Итак, внутри серебряного века различаем две временные фазы, отмеченные разными *эстетическими стилями* внутри категории *низменного*:

– *бароккальность низменного* – время Юлиев и Клавдиев, период наиболее острой борьбы императоров с сенатской оппозицией, ментально выраженный расцветом декламационно-реторического стиля;

– *декаданс низменного* – правление Флавиев, Нервы и Траяна, ментально выраженное расцветом сатиры.

Модным в эпоху бароккальности стал так называемый **новый стиль**: с разнообразием риторических приемов, патетическим накалом, эффектным подбором слов и выражений, с обилием сентенций. **Формальную избыточность** подчеркивают стилистические фигуры, целенаправленно употребляемые сторонниками нового стиля. Этот стиль получил распространение в середине I века – при Клавдии и Нероне. Этот стиль был создан в противовес стилю Цицерона, который при Клавдии и Нероне казался архаичным из-за длиннот, уравновешенности периодов и склонности к рассуждениям. Лозунги нового направления: “страстность”, “стремительность”, “порывность” – указывали на новые доминанты в эстетическом обиходе.

Литературные традиции “азианизма” нашли благодатную почву в Риме начала I века, с его жаждой блеска, стремлением к позированию и погоней за чувственно-яркими впечатлениями. Ментальную обоснованность новому стилю с опорой на “азианизм” дает и И.М. Тронский: “Неспокойная общественная атмосфера периода от Тиберия до Нерона еще более усиливала эту тягу к аффектации. Декламационный стиль развертывался в коротких точеных фразах с неожиданными ходами мысли (так называемых сентенциях), в нагнетании метафор, не всегда естественных со смысловой стороны, но приятных для слуха словосочетаниях” [8, с. 408]. Здесь нет иронии – содержательная сторона и впрямь могла отсутствовать – “веселая красота речи” и “блеск описаний” затмевали собой и содержание, и смыслы. Требовалась интонация, ведь Цицерон редко в речах воодушевлялся, он произносил монотонные речи, и в своем “Диалоге об ораторах” Тацит упрекнул за это Цицерона.

Лучшим мастером “нового” стиля в середине I века был признан **Луций Анней Сенека** (4 г. до н.э.). Он был воспитателем императора Нерона и какой-то период времени его главным наставником. Впоследствии его обвинили в заговоре против Нерона, по приказу которого он покончил жизнь самоубийством. Он был представителем стоической школы

философии и идеи этой школы вложил в свои трагедии. Все девять пьес написаны на греческие сюжеты – “Октавия”, десятая, приписывается ему, но она не является его произведением, как замечают исследователи [2, с. 195; 7, с. 519; 8, с. 411]. Однако видоизменяется ментальный ракурс – и мироощущение автора подсказывает иную трактовку судеб изображенных героев. Он создает их как игрушку в руках слепого рока. Центральные образы трагедий (Медея, Эдип, Федра) демонстрируют гибельность подчинения человека своим страстям. (Сравним с ментальной подоплекой судеб героев в классике прекрасного: авторы трагедий верили в творческие силы человека, а само слово “творчество” было ключевым.)

Цель трагедии – убедить человека сдерживать напор губительной страсти, будь то любовь или ненависть, стремление к власти или жажда наживы. Все крайности ведут в тупик – такова главная мысль автора, и он говорит о двух способах, помогающих избежать искушения: первый – удаление от роскоши, от власти, славы и приобщение к “простой” трудовой жизни; второй – смерть.

В трагедиях Сенеки нашла свое отражение жестокая эпоха Нерона: Сенека осуждает здесь чрезмерное властолюбие тиранов – выбор жанра был продиктован скорее трагедийным проявлением жизни общества при Нероне (истязания, убийства, злодейства, ужасы – типичные реалии этого времени), а неудача драматургического плана не связана с отсутствием художественного таланта автора. Повторим, **трагедия не была актуальным жанром в эпоху расцвета нового стиля, созданного для декламационного искусства (в это время драма вообще сошла со сцены, по ментальным причинам уступив место комедийным представлениям)**. Сенека воплотил “красоты” созданного нового стиля в трагедиях, т.е. в произведениях, природу которых составляет действие (как и любого другого драматургического жанра). Именно действие в основном отсутствует у Сенеки – все его трагедии статичны, и в них много речей – они были рассчитаны на декламацию, а не на сценическое исполнение. Подчеркнём: декламационное доминирование резонировало запросам публики. В данном случае художественные недостатки этих трагедий тоже являются ментально мотивированными (**не востребованность жанра**). И наоборот: как только Сенека обратился к популярной сатире, его талант реализовался полностью: в произведении “Отыквление”, написанном в духе менипповой сатиры (с чередованием стихов и прозы), Сенека высмеивает в угоду Нерону обожествление убитого императора Клавдия: он изображает превращение Клавдия после смерти не в бога, а в тыкву, символически обозначающую глупость. Интересен **формальный прием постмодерна**, популярный в закатной фазе цикла, когда за “неимением нового содержания” изобретается **коллаж** из накопленного, но благодаря комбинированию уже известного возникают новые оттенки смысла, порождающие содержательную разновидность:



это – остроумное вкрапление в собственный текст цитат из Гомера, Еврипида и Вергилия, усиливающее комический эффект и эстетическое воздействие благодаря неожиданному смысловому сцеплению. С точки зрения того же содержания, картина нравов Рима данного времени становится предельно ясной – общество переживает крайнюю степень разложения, если на уровне искусства (служащего, как правило, зеркалом менталитета) допускается переход за грань запретов-заповедей, этим же обществом сформулированных: так, всем известно мудрое изречение, принадлежащее римлянам: “Ad mortius – et bene, et nihil”, – означающее: “О мёртвых – либо хорошо, либо ничего”.

По утверждению А.Ф. Лосева, Сенека сочинил и *эпиграммы* [5, с. 437, 439].

И все же, осмысляя его драматургическое наследие, нельзя обойти вниманием ту эстетическую силу обличения деспотизма и тирании, которая пройдет испытание временем и окажет воздействие на творцов в период наивысшей востребованности трагедийного жанра, например на драматургов французского классицизма **Корнеля и Расина**, или в период острого кризиса средневекового менталитета, когда самоценность личности расцветет в творчестве **Шекспира**. Заметим, что одноплановость образов Сенеки соответствовала требованиям **классицизма**, изысканность сентенций и патетика Сенеки тоже оказались резонирующими ему.

Наиболее полно воплотился дар Сенеки-мыслителя в ряде философских трактатов и в “Нравственных письмах к Луцилию”. В ряде случаев наблюдается несоответствие между проповедью, образом жизни и действиями Сенеки. (Так, он накопил огромные богатства, а в своих сочинениях осуждал стремление к богатству – непоследовательность свою блестяще оправдал остроумным компромиссом: мудрец не стремится к богатству, не отдает ему своей души, но и не отказывается от богатства и предпочитает его бедности.) Более убедительно противоречия объясняет А.Ф. Лосев – сознательным эклектизмом философии Сенеки (**эклектизм – одна из важнейших примет низменного**). Но значительность и очевидность ментального сдвига в том, что именно в творчестве Сенеки зазвучал **личный** тон, который появился впервые у Горация. Сознательное отношение к душевной жизни, собственной и чужой, поднимается у Сенеки на высокую ступень – это и есть **новое качество менталитета категории низменного**.

#### *Сатирическая доминанта низменного*

На волне *комического* как переходной категории от *прекрасного к низменному* происходит не просто осмеяние идеалов прошлого со стороны приверженцев нового образа жизни, в которой становится “дозволено все”, – наблюдается утверждение иных идеалов, которые представляются

совершенно ничтожными **с высоты менталитета иных эпох**. Постепенно сходят на нет мифологические сюжеты, а если и используются в литературе, то исключительно для пародирования. Досуг – вот что волнует литераторов новой волны! В этом плане становится понятным ментальное заострение внимания на формотворчестве, которое образованным людям доставляет удовольствие внешнего разнообразия, не требующего работы мысли. Передача вкусовых ощущений, переживаний, связанных с отдыхом, развлечениями, наслаждение бытовой стороной жизни, воспевание любви и дружбы как следствие устремленности отдельного человека к удовольствиям (прежде всего – физическим) – это и есть в суммарном виде представленный литературой Рима идеал данного периода: *идеал категории низменного*. Это, так сказать, сатира на самих себя, живописно запотоколированная благодаря эстетическим предпочтениям авторов, как бы не подозревающих о двойственности содержания своих произведений. Есть и другая литература – изначально сатирически ориентированная на изображение реалий упадочного периода жизни римского общества. Ее авторы – ментально более богатые люди, ибо они постигли высоту духовной жизни, ее иные ипостаси, скажем, более одухотворенного свойства. Эти творцы в период низменного просто обречены писать сатиру: обличение становится их оружием в борьбе с нарождающейся бездуховностью, упрощенностью жизни, ведущих общество к нравственному вырождению и прогрессирующей порочности.

**Авл Персий Флакк** (34-62 гг. н.э.) – римский поэт-сатирик. Он был близок к сенатской оппозиции времени Нерона. Создал сборник из шести сатир, следуя традициям **Луцилия и Горация**. *Бароккальность* его творчества иллюстрирует созданный им стиль – настолько *вычурный*, что его произведения оказались малодоступными для понимания читательской публики!

**Гай Петроний** (I в. н.э.) – автор значительнейшего литературного произведения, само название которого является символическим выражением доминанты времени – “Сатирикон”. При дворе Нерона он был известен как знаток светских развлечений, за что получил ироничное прозвище “Арбитр”. “Сатирикон” (переводится как “Книги сатир”) написан в жанре менипповой сатиры (проза в сочетании со стихами). Сатирикон создан как **пародия** на гомеровскую “Одиссею” – в той ее части, где героя преследует гнев Посейдона за ослепление циклопа Полифема, сына Посейдона. Поэтому герои “Сатирикона” – бродяги: это – юноши Энколпий, Аскилт и мальчик-подросток Гитон. (Отметим здесь, что тема бродяжничества и странствия в литературе симптоматична для категории *низменного*, – это подтверждается *на исходе* каждого культурного цикла, например в творчестве Рабле – “Гаргантюа и Пантагрюэль”, Сервантеса – “Хитроумный идальго Дон Кихот...”, Горького – “По Руси”, “Челкаш”, хотя часто встречается **на границе ментальных циклов**, например

*трагического* – в творчестве Свифта, Крузо, Гоголя, Лермонтова, Ильфа и Петрова, причем последний случай играет особую роль, потому что романы об Остапе Бендере тоже написаны как **пародия** на героя; **примечательно, что Джойс, автор романа “Улисс”, на границе двух столетних ментальных циклов, в 1922-м году, тоже создал перемещающегося в пространстве героя, и этот герой – тот же, что и у Петрония: Одиссей!**)

“Сатирикон” свидетельствует также о влиянии Лукиана – позднегреческого сатирика, так называемого “Вольтера античности” (120 г. – ок. 190 г.), разработавшего **жанр романа нравов с комически-бытовым уклоном**, – на Петрония, создавшего свое произведение в том же духе, с теми же жанровыми признаками. Энкольпий проводит свою жизнь в приключениях со своим рабом-любовником Гитоном. Потаённые глубины человеческого существования: вера в чудеса и ведьм, грубая эротика и извращения – все это представлено читателю как реалистические зарисовки нравов эпохи ранней Империи.

Герои исходили всю Италию, причем рассказ ведется от имени Энкольпия, которого преследует гнев бога сладострастия, покровителя разврата, Приапа. **Прием повествования как странствия** позволяет автору очень легко перемещать героев в пространстве, вводя их в разные социальные среды и одновременно развлекая читателей разнообразием ситуаций: мы видим героев то в роскошной атмосфере виллы римских аристократов, то на дне общества – в притонах разврата, то в окружении богатых вольноотпущенников. При таком наборе мест действия обнаруживается постоянство содержания: Петроний показывает римскую империю, образно говоря, “с чёрного хода”.

Самое важное эстетическое свойство “Сатирикона”, делающего эту книгу хрестоматийной в контексте категории *низменного*, – это тот факт, что его **сюжетную основу составляют любовные и плутовские истории героев из низов общества**. Чувства героев и их приключения – это **доминанта любой категории низменного любого культурного цикла**, будь то эпоха Возрождения, замыкающая средневековье (“Декамерон” Боккаччо”) или Новое время – на рубежах XVII-го, XVIII-го (баллада “Людмила” В.А. Жуковского, первые две песни поэмы “Паломничество Чайльда Гарольда” Д. Байрона, сказка “Щелкунчик и Мышиный король” Э.Т.А. Гофмана) , особенно XIX-го (замыкающего 300-летие) веков.

Произведения на рубеже столетий всегда отличают: острота волшебного-авантюрного сюжета, красочность описаний экзотических, как правило, мест и юмор – таковы “Рассказы об удивительном” Нгуена Зы (рубеж XV-XVI вв.), индонезийские повести “Сад золотого павлина”, “Повесть о двух лотосах” (рубеж XVI-XVII вв.), “Чудесное зеркало” Ш. Тихату (конец XVIII в.)

**Но социальное дно – предмет усиленного внимания для менталитета низменного** (сборник рассказов “Трущобные люди” В.А. Гиляровского, рассказ “Макар Чудра”, пьеса “На дне” М. Горького).

Это – явление, обеспечивающее демократизацию литературы *в конце* любого культурного цикла. В XX веке литература, утратив своё доминирование, превратилась в служанку видео и телеканалов, транслирующих в избытке длящиеся годами сериалы, “бессодержательное содержание” которых вроде бы приключения и любовь, но уже как внешняя канва, в принципе исключаящая новизну сюжета, оформленная, казалось бы, изощрённо, на самом деле и форма утонула в штампах, узнаваемых клише, порождая “многоликую безликость”. Социальное дно – единственное, что расцвело, да каким – “махровым” – цветом! (Комическое времён Чаплина, увенчанное гэггами-открытиями, принадлежит, увы, другому циклу – Нового времени, а представленное Чаплиным на волне категории трагического XX века, начиная с 20-х годов, свидетельствует о возрождении **редкого жанра “трагикомедия”**, на этот раз – в киноискусстве, и образно его можно назвать *формулой*: “*смех сквозь слёзы*”. Подчеркнём: появляется этот редкий жанр именно на границе низменного и трагического, и ключевое настроение его гениально выразил сам автор: “Мы смеялись, чтобы не сойти с ума”.)

**Социальное дно** как принципиальный предмет художественного внимания творцов, свидетельствующий о демократизации литературы *в конце* любого культурного цикла, – утверждённое условие действия в античной литературе. Показательны в этом смысле образцы народного языка, данные в романе Петрония “Сатирикон”.

Роман наполнен вставными эпизодами и новеллами, разоблачающими моральный упадок и разврат. Сатира Петрония столь сильна, что в ряде случаев он доводит своих героев до высшей степени карикатурности.

На сатирический вектор развития литературы указывает и расцвет басенного жанра, который отсутствовал в римской литературе и связан с именем **Федра**. Именно в данный период получает популярность басня. Вольноотпущеннику императора Августа принадлежат 5 книг “эзоповых басен” в ямбических стихах (всего 134 басни, по другим сведениям – 135).

**Марк Валерий Марциал** (42-101 или 104 г. н.э.) – автор сборника эпиграмм. Традиции Асклепиада, создавшего иную ветвь эпиграммного творчества, далекого от формы надписей с появившейся насмешливой интонацией, получили в римской эпиграмме свое дальнейшее развитие – сатирически окрашенное творчество Марциала тому пример. В градации “юмор (мим) – насмешка (ателлана) – обличение (сатира)” ощущается самодвижение менталитета, в котором доминанта язвительности разрушает представление о гармонии и красоте как о назначении искусства. Время

повлияло и на краткость формы – эпиграммы по краткости у Марциала предельны, вплоть до двустиший. (Известен рекорд краткости стихотворного жанра в наше время, созвучное по менталитету Древнему Риму: это – одностишия Вишневского, комический – пародийный – эффект которых сопряжён с формой: в ничтожное, мизерное по смыслу произведение он вносит неуместно торжественный ритм античного размера, например “О, раствори мне хоть немного кофе!” или: “О, не ходи так поздно по квартире!”, “Вождём бы стал – харизмы не хватает” и т.д.)

Двустишия Марциала написаны и в качестве рекламы вин и различных блюд праздничного стола – таков менталитет *низменного*: **гастрономическое становится достойным предметом искусства.** (Можно вспомнить телепрограммы, посвященные на всех каналах кулинарной теме, начиная с 90-х, впервые ЭТО появилось благодаря Андрею Макаревичу, поэту и художнику, рок-музыканту, спустившемуся с олимпа служения высокому искусству именно на волне категории низменного!)

Творчество Марциала прекрасно иллюстрирует римский быт эпохи империи. Это и есть планка искусства в контексте эстетики *низменного*. Мифологические темы оставлены в прошлом – только сама жизнь достойна внимания творца. Таким образом, можно констатировать, что поэт, изображая пороки своего времени метко и язвительно, отличался больше чуткостью к выражению своего времени, чем сознательной установкой обличать или воспитывать. Ирония и самоирония – вот, пожалуй, высшие достижения Марциала как художника. Другое дело – формальные художественные находки: мастерски отработанные эпиграммы-двустишия пережили века в качестве образцов этого жанра.

**Децим Юний Ювенал** (ок. 60-140 г. н.э.) – знаменитый римский сатирик. Он создал 16 сатир. Их можно разделить на две группы: на остро обличительные (1-9) и на рефлексивные, представленные размышлениями на моральные темы в духе стоической философии (10-16).

В обличительных сатирах Ювенал резко критикует пороки высшего римского общества. Например, в первой сатире Ювенал даже выражает протест против рецитаций (публичных чтений) на мифологические темы, считая их неуместными на фоне злободневных проблем, связанных с реальной жизнью общества. Тема власти денег – одна из наиболее постоянных, осмысляемых Ювеналом как порок.

В “моральных” сатирах автор стремится сформировать идеал, к которому устремилось бы современное ему общество: знаменитые люди, совершившие героические поступки, становятся здесь предметом его размышлений.



Если эстетически обобщить творческие достижения Ювенала, то можно назвать его истинным сатириком, потому что ни Гораций, ни Персий, никто другой не создал подлинно обличительного жанра, который столь ярко отразил бы специфику сатиры как *предельного выражения комического* в прослеживаемой нами градации от юмора и иронии к открытому осмеянию и сарказму. Чтобы отчетливей понимать роль менталитета в развитии литературы как высшего вида искусства, *в силу оперирования смыслами и создания смыслов*, обратим внимание на время жизни Ювенала: он представляет более поздний период жизни римского общества, относимый к декадансу низменного.

## **11. Декаданс низменного**

(II-V вв. н.э.)

Бурное возрождение греческой литературы, усиление архаических тенденций, интерес к истории, перемежающийся с интересом к быту и нравам императорского Рима, цитирование греческих и римских писателей, отлившееся в популярный жанр *афоризма*, – всё это является выражением менталитета *декаданса низменного*. Но важнейший признак этого периода, оповещающий о конце цикла, – **“оскудение”**, по выражению И.М. Тронского [5, с. 443]. Обратим внимание на характеристику, данную этому периоду римской империи: “...культурные интересы... мельчают. Немногочисленные остатки поэзии II века свидетельствуют о тяге к простому и безыскусственному содержанию, к выражению обыденных чувств и описанию обыденных предметов. Патетического тона, характерного для I века, здесь уже нет, но *наблюдаются искания вычурной формы с усложненными размерами, напоминающими неотериков, и стиховыми кунштштюками* (курсив мой – Т.З.)” [8, с. 444].

В это время – как наиболее ярко выражающее менталитет *низменного (декаданс)* – интенсивно развивается архаизм, любование стариной (обращенность к отдаленному прошлому – доминанта ментального времяощущения). Именно во II веке по ментальной причине архаические вкусы вошли в моду. До этого, в I-м веке, они развивались в Риме, но спорадически.

**Оскудение** литературной жизни в Риме компенсировалось, повторим, активизацией творчества писателей-провинциалов. Провинция Африка, расположенная на стыке с эллинистическим миром, дала самого интересного писателя, наиболее колоритного для *декаданса низменного*, – **Апулея** (род. в 124 г.). Обращает внимание тот факт, что, получив *реторическое* образование в Карфагене и обучившись философии в Афинах, он был увлечен мистическими культами и посвящался в различные таинства. **Мистическая доминанта объясняется приоритетом иррационального в закатной фазе.**

Формальная сторона его вкусовых предпочтений указывает на одно важное обстоятельство: Апулей “прежде всего “софист”, типичный представитель “второй софистики”, цветистый стиль которого переводит на латинскую почву [8, с. 444]. Многожанровость его литературного наследия лишь подтверждает преобладающее свойство менталитета того времени – **формотворчество**. Однако в мировую литературу имя Апулея вошло благодаря созданному им роману **“Метаморфозы” (“Превращения”)** или, как впоследствии стали его называть, **“Золотой Осел”**.

*Роман Апулея “Золотой осёл” как выражение менталитета декаданса низменного*

Сюжет романа заимствован у греческого писателя Лукиана, творчеству которого, напомним, была свойственна сатирическая направленность в рамках менталитета *прекрасного*: не отличалась эта сатира ни социальными параметрами, ни обличительной интонацией – всё в ней усреднено, но, как и положено в эстетике любого *декаданса*, занимательное повествование, неистощимое обилие выразительных средств, остроумие придавали изящество стилю Лукиана, впрочем, при полном отсутствии содержательной глубины. Тем не менее в заслугу Лукиану можно поставить сам факт основания жанра сатирического романа нравов с комически-бытовым уклоном, который расцвел в самый благоприятный для него период, *декадансе низменного*, в творчестве Апулея. (Напомним: **жанр сатирического романа нравов с комически-бытовым уклоном** оказал влияние и на Петрония, создавшего блестящий образец – “Сатирикон”.)

Сюжет “Метаморфоз” основан на фантастическом превращении героя романа Лукия в осла, который, попадая в руки разных владельцев, становится свидетелем грязных людских дел. Люди не стеснялись осла, так как не подозревали, что он обладает человеческим сознанием.

В эпизодах и вставных частях романа – богатый фольклорно-новеллистический материал. Например, сказка об Амуре и Психее.

Сказку рассказывает живущая в среде разбойников старуха: бог любви Амур полюбил земную девушку Психею (в переводе с греческого языка – “Душу”). Стиль, присущий сказке, сохраняется на всем протяжении повествования. Сказочные мотивы наполняют основной сюжет, раскрывающий силу любви и волю к преодолению весьма серьезных препятствий. Заканчивается сказка свадебным пиром, справляемым богами. При выявлении смыслов обнаруживается глубокая контекстуальная связь сказки с романом Апулея. Сходство главного героя Лукия с героиней сказки Психеей – в наказании за сладострастие и любопытство: подобно тому, как Психея из-за любопытства стала жертвой злых сил, долго страдала, скиталась до тех пор, пока по божьей милости не получила

наконец счастливую перемену в судьбе, Лукий за то же наказан и превращен в осла, что повлекло за собой и скитания, и страдания. Идея автора романа раскрывается в речи верховного жреца богини Исиды: “Не впрок пошло тебе ни происхождение, ни положение, ни даже сама образованность... сделавшись по страстности своего возраста рабом сладострастия, ты получил роковое возмездие за несчастное свое любопытство. Но все же слепая судьба, злобно терзая тебя и подвергая самым страшным опасностям, сама того не зная, привела тебя к сегодняшнему блаженству”. Исцеления Лукия связано с его приобщением к высоким таинствам культа Исиды, ведь с ее помощью герой романа вернул себе человеческий образ, после чего и посвятил свою жизнь служению Исиде. Очевиден религиозно-мистический характер авторской идеи. Но бесспорна и художественная ценность романа (впрочем, культурно-историческая – тоже). В романе достаточно много зарисовок жизни различных слоев провинциального общества, подробных описаний религиозных культов, а также наблюдений, касающихся театрального искусства.

### ***Подведем итоги***

Римская литература формировалась как целостная система, и ее сознательно строили по аналогии с греческой. С одной стороны, римляне подражали грекам, когда на их литературной основе стали писать свои произведения. Вергилий создал аналог поэмы Гомера – “Энеиду”. Тит Ливий и Гораций сформировали историографию и лирику.

Римская литература отличалась от литературы греческой, имевшей характер объединительный, полисный.

Римская литература отличалась и от эллинистической литературы, которая тяготела либо к науке, либо к развлечению.

Коренное свойство римской литературы заключалось в том, что она была насквозь искусственной и аристократичной. Во-первых, она использовала наработанную систему жанров греко-эллинистической литературы как готовый образец, наподобие того, как в Риме повсеместно распространялись римские мраморные копии. (Интересна в этом плане параллель: шумеры и аккадцы в том же циклическом инварианте!)

Однако очень быстро от классических устремлений римской литературы осталось одно упоминание, поскольку на поверхность начала выходить действительная ее суть, представляющая, с литературной точки зрения, гораздо больший интерес для нас. Это – перемещение интереса к частной жизни *с характерными признаками римского натурализма*. В отличие от бытописательства эллинистического толка в рамках равновесного цикла (*категория прекрасного*), где быт всего лишь фиксируется, иногда даже с научной достоверностью, римская литература склонна к наиболее

отвратительной части бытовых подробностей, обнажающих предельный натурализм и предельный физиологизм. Поэтому **истинными произведениями римской литературы – составляющими ее суть! – являются “Сатирикон” Петрония и “Золотой Осел” Апулея.**

Таким образом, мы выявили ментальные закономерности на циклах: **ментальная сущность литературы Древней Греции выразилась в срединном цикле ее развития – в классике прекрасного (трагедии Эсхила, Софокла, Еврипида и Афинский театр в целом), а ментальное ядро сущности литературы древнеримской обнаружилось в декадансе низменного.**

С той же мерой определенности можно сказать, что **менталитет трагического ярче всего находит свое выражение в архаике, из чего делаем вывод, что наиболее адекватно можно представить древнюю литературу такой, какой она была в Древнем Египте времён надгробных надписей и “Книги мертвых”.**

Что касается классической римской литературы (времен Августа), то она тоже не полностью копировала греко-эллинистические образцы, она отличалась от них, у неё были свои особенности и предпочтения:

1) ориентация на ту же сферу частной жизни, но в обрамлении греко-эллинистических традиций, например *идиллии* и *буколики* принадлежат традиции эллинизма, где они были изобретены как жанр (Феокрит). **Вергилий** разворачивает их не столько изобразительным образом, сколько **чувственным;**

2) тяготение к импровизациям, чем прославился еще в молодости **Овидий** благодаря способности блестяще сочинять на заданные темы;

3) появление **личного тона автора**, т.е. такая степень индивидуализации творца, которая выдает личность автора в самобытной психологической ипостаси, отражает его стремление к самовыражению и проявлению творческого своеобразия его “Я”.



## **ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

Контекстуальное осмысление цикла **формации древних цивилизаций и античности** позволяет отчётливо увидеть важнейшую закономерность – зеркальное отражение начальной и конечной фазы, абсолютную их противопоставленность по всем трём ментальным координатам: 1) пространство, безмерно великое, меняет свой масштаб до предельно малого; 2) время, беспредельное будущее в фазе становления, модифицируется в срединной фазе как настоящее и в завершающей фазе устремляется к отдалённому прошлому; 3) степень общности, от монолитной сплочённости, массовости, переживает в своём развитии стадию коллективно-личностной гармонии и сходит на нет в фазе деградации, трансформируясь под влиянием доминанты личностной, индивидуальной (атомарность). Эта закономерность действует на протяжении всего эволюционного витка – в любом его цикле. **Дробность как абсолют неизбежна в конце: именно она его провозвестница, признак завершения любой глобальности.** Для примера мы предложили исследование литературного процесса первого цикла: литература Древнего Египта учила бесконечности мира, утверждала его величие. Чем закончился этот мощный импульс человеческой мысли, чем обернулось это “Послание в Вечность”? Напомним: “Золотым ослом” Апулея и “Сатириконом” Петрония, утверждавшими ничтожность и мерзость человеческого бытия в презренном мире...





## **ЛИТЕРАТУРА:**

1. Александров, Н.Н. Эстетика (курс лекций) // “Академия тринитаризма”, – М., Эл № 77-6567, публ. 16518, 16.05.2011.
2. Анпеткова-Шарова, Г.Г., Чекалова, Е.И. Античная литература. Учебное пособие. – Л., 1980.
3. Зырянова, Т.В. Три цикла русской литературы Нового времени // “Академия тринитаризма”, – М., Эл № 77-6567, 19.12.2010.
4. Крюковский, Н.И. Основные эстетические категории. Опыт систематизации. – Минск, 1974.
5. Лосев, А.Ф. Античная литература. Учебник для высшей школы / Под ред. А.А. Тахо-Годи. Изд. 5-е, дораб. – М., 1997.
6. Радциг, С.И. История древнегреческой литературы. Учебник. Изд. 5-е. – М., 1982.
7. Словарь античности. Перевод с нем. – М., 1989.
8. Тронский, И.М. История античной литературы. Изд. 5-е, испр. – М., 1988.

## Работы Т.В. Зыряновой

1. Три века русской литературы Нового времени: методическое пособие. — Тольятти: Изд-во Международной академии бизнеса и банковского дела, 1994. — 40 с.  
Расширенное издание: Т.В. Зырянова, Три цикла русской литературы нового времени // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16233, 19.12.2010.
2. Хронотоп — пространственно-временные отношения, определяющие литературу как особую область художественного (на материале романа Ф.М. Достоевского “Преступление и наказание”) // Системогенетика и учение о цикличности развития / под ред. Н.Н. Александрова и А.И. Субетто. — Тольятти: Изд-во Международной академии бизнеса и банковского дела, 1994. С. 125-149.  
Второе издание: Системогенетика, 94. Раздел 1 // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16703, 31.07.2011
3. Эстетическая концепция преподавания филологических дисциплин в университете и школе: методическое пособие. — Тольятти: Изд-во Международной академии бизнеса и банковского дела, 1994. — 25 с.
4. А.С. Пушкин. “Евгений Онегин”: категория трагического: методическое пособие. — Тольятти: Акцент, 1995. — 76 с.
5. Ф.М. Достоевский. “Преступление и наказание”: романтизм прекрасного: методическое пособие. — Тольятти: Акцент, 1995. — 84 с.
6. А.П. Чехов. Рассказ “Анюта” (1886). Архаика низменного: методическое пособие. — Тольятти: Акцент, 1995. — 40 с.
7. Экспериментальная программа по русской литературе для 10-х классов общеобразовательной школы (с применением методов художественной герменевтики): методическая разработка. — Тольятти: Акцент, 1995. — 28 с.
8. Художественная герменевтика. Систематический подход. Рабочая программа курса // Судьба российского образования — судьба России / под ред. А.И. Субетто. — Санкт-Петербург : Петровская академия наук и искусств, 1995. — С. 317-326.
9. История русской литературы XVII-XIX веков: рабочая программа курса. — Тольятти: Акцент, 1996. — 64 с.
10. Композиционные построения в произведениях художественной литературы. Методы анализа и творческого освоения в средней школе. — Тольятти: Акцент, 1996. — 46 с.
11. Очерк истории герменевтики. — Тольятти: Акцент, 1996. — 76 с.
12. Методы герменевтического анализа литературных произведений. — Тольятти: Изд-во Фонда “Развитие через образование”, 1998. — 100 с.
13. Художественная герменевтика. Монография. — Тольятти: Акцент, 1998. — 330 с.
14. Образовательная цикловая методология в системе непрерывного литературного образования. Тезисы // Материалы секции “Закономерности развития образования и формирование поколений XXI века” III Международной Кондратьевской конференции / под ред. А.И. Субетто, В.В. Чекмарева. — Кострома: Изд-во КГПУ, 1998. — С. 140-145.
15. Акмеологическая основа герменевтического метода преподавания литературы // “Акмеологические проблемы подготовки преподавателей”: сборник научных трудов. Выпуск 1 / Отв. ред.: Кузьмина Н.В. — Москва — Шуя, 1999. — С. 55-61.
16. Акмеологическое измерение художественной герменевтики: научное издание. — Тольятти: Акцент, 1999. — 74 с.
17. Квалиметрические аспекты художественной герменевтики (опыт мониторинга качества литературного образования). Тезисы // Материалы XVIII симпозиума по квалиметрии человека и образования. Часть 1 / под ред. Н.А. Селезневой и А.И. Субетто. — М.: Министерство образования Российской Федерации; ИЦ ПКПСВШ, 1999. — С. 55-61.
18. Синкретизм русского понимания. Тезисы // Материалы XVIII симпозиума по квалиметрии человека и образования. Часть 2 / под ред. Н.А. Селезневой и А.И. Субетто.

- М.: Министерство образования Российской Федерации; ИЦ ПКПСВШ, 1999. — С. 33-38.
19. “Сквозь магический кристалл”. Сборник статей, посвященных творчеству А.С. Пушкина. Научное издание. — Тольятти: Изд-во Фонда “Развитие через образование”, 1999. — 160 с.
20. Если хотите понять русских... // Газета Фонда “Развитие через образование”. — Тольятти: Епифания, июнь — июль, 1999. — 0,3 п.л.
21. Космический странник. — Тольятти: Alma-mater, 1999. — NN 3-4. — С. 66-68.
22. С Лихачевым — в XXI век // Газета Фонда “Развитие через образование”. — Тольятти: Епифания, 2000. — NN 1-2 . — 1. п.л.
23. Три века русской литературы Нового времени. — Самара: “Поволжский социальный вестник”, 2000. — 1,8 п.л. (Электронный журнал).
24. Системогенетическая методология изучения литературы // “Вопросы системогенетики”. Альманах. — СПб.; Кострома: Изд-во Петровской академии наук и искусств; Изд-во КГУ им. Н.А. Некрасова, 2003. — С. 139-185.
25. Специфика управления в духовной сфере // “Законы управленческой деятельности”. — Н. Новгород: ОАЧ, 2004. — С. 156-160.
26. Распредмечивание как деятельность понимания в искусстве // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. Серия “Социальные науки” Выпуск 1 (3). — Нижний Новгород: Изд-во ННГУ, 2004. — С. 421-428.
27. Метабзгляд на социологию культуры // “Социогенетические основания трансформации общества”. Коллективная монография / Под науч. ред. А.И. Субетто. — СПб, 2004. — С. 152-165.
28. Основания культурогенетики // Вестник Нижегородского коммерческого института. Выпуск 7. — Нижний Новгород: Изд-во НКИ, 2004. — С. 94-104.
29. Системогенетические основания культурологии. Статья // Вестник Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова. Серия “Философские науки”. Периодический научный журнал “Вопросы системогенетики”, 2005. — № ... (январь — июнь). — СПб — Кострома: Изд-во КГУ, 2005. — С. 41-57.
30. Герменевтический аспект повышения качества обучения (опыт применения техники наращивания смысла на уроке литературы) // Квалитология образования. Теория и практика. — С-Пб. — Кострома: Изд-во Костромского университета им. Н.А. Некрасова, 2005. — С 45-59.
31. Менталитет и миф (на примере малых групп). Статья // “Вестник Нижегородского коммерческого института”. Выпуск 8. — Н. Новгород: Изд-во НКИ, 2005. — С. 84-88.
32. Формирование понимания как объединительная основа. Статья // “Устойчивое развитие города: проблемы и решения”. Материалы научно-практической конференции от 10 декабря 2005 года. Научное издание / Редколл.: Л.А. Сапожников, А.М. Пищик, Н.Н. Александров и др. — Нижний Новгород: Изд-во ВВАГС, 2006. — С. 182-185.
33. О методологии изучения курса “Мировая художественная культура” (герменевтический аспект) // Вестник Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова. Серия “Философские науки”: периодический научный журнал “Вопросы системогенетики”, 2006. № ... (январь — июнь). — СПб — Кострома: Изд-во КГУ, 2005. — С...
34. Культурология А.А. Богданова. Статья // Вестник Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова. Серия “Философские науки”: Периодический научный журнал “Вопросы системогенетики”, 2007. № 4 (январь — июнь). — СПб — Кострома: Изд-во КГУ, 2007. — С...
35. Герменевтические аспекты антропологии // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. Серия “Социальные науки”. Выпуск ... — Нижний Новгород: Изд-во ННГУ, 2007. — С...

## СОДЕРЖАНИЕ :

<b>ПРЕДИСЛОВИЕ</b> .....	<b>4</b>
<b>Глава 1 МЕТОДОЛОГИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ</b> .....	<b>9</b>
1. Культурологический ракурс темы .....	9
2. Мировая художественная литература .....	12
3. Менталитет и цикл: внутренняя троичная периодизация .....	13
4. Циклическая инвариантность исторического процесса: внутренняя троичная периодизация формаций. Подходы к культуре на цикле .....	14
5. Античность в контексте литературного развития (место цикла первых цивилизаций и античности в мегавитке эволюции культуры) .....	17
6. Способ чередования циклов на мегавитке истории .....	25
7. Хронотоп как ключ к открытию смыслов художественного литературного произведения .....	26
8. Эстетические категории, фокусирующие ключевую выразительность ментальных эпох (восприятие художественного текста через выразительную доминанту конкретно данной эпохи) .....	29
9. Постигание выразительности литературного произведения через эстетическую категорию и стиль как более градуированное её понимание ...	31
<b>Глава 2. ЛИТЕРАТУРА ДРЕВНЕЙ ГРЕЦИИ (категория прекрасного)</b> .....	<b>32</b>
1. Миф как универсальная основа любой культуры .....	32
2. Периодизация древнегреческой литературы .....	33
3. Основные траектории развития древнегреческой литературы .....	34
4. Начальный цикл древнегреческой литературы (архаика прекрасного) .....	42
5. Срединный цикл древнегреческой литературы (классика прекрасного) .....	45
6. Эллинизм — последний цикл древнегреческой литературы (декаданс прекрасного) .....	48
7. Литературная проза .....	48
8. Александрийская поэзия .....	49
9. Бароккальность прекрасного: приметы постмодерна как феномена, присущего концу ментального цикла классики прекрасного .....	50
10. Характерные тенденции для заката срединного цикла (декаданс прекрасного) .	52
<b>Глава 3. ЛИТЕРАТУРА ДРЕВНЕГО РИМА (категория низменного)</b> .....	<b>63</b>
1. Причины, объясняющие отсутствие архаического периода менталитета в литературе Древнего Рима .....	63
2. Ментальное доминирование Древнего Рима .....	65
3. Причина обращения Возрождения к римской литературе .....	69
4. Ментальное доминирование интерпретации в конце любого цикла .....	72
5. Римский фольклор .....	62
6. Художественные приметы завершения любого цикла в истории искусства ...	74
7. Сатурнов стих как величайший масштаб формотворчества .....	76
8. Архаика низменного .....	77
9. Классика низменного (43 г. до н.э. — 14 г. н.э.) .....	94
10. Барокко низменного (серебряный век) .....	107
11. Декаданс низменного .....	116
<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ</b> .....	<b>121</b>
<b>ЛИТЕРАТУРА:</b> .....	<b>122</b>
<b>Работы Т.В. Зыряновой</b> .....	<b>123</b>

**Зырянова Т.В.** Три цикла античной литературы. Системогенетический анализ. — Москва: Изд-во Академии Тринитаризма, 2012. — 126 с.





