

СЕРГЕЙ ДЗИКЕВИЧ¹

НАКОПЛЕНИЕ ОСНОВАНИЙ ДЛЯ ФИЛОСОФСКОЙ ДИВЕРСИФИКАЦИИ ПРЕКРАСНОГО В АСПЕКТЫ ВОЗВЫШЕННОГО²

Абстракт

Настоящая статья посвящена процессу кристаллизации содержания протокатегории возвышенного в римском риторическом дискурсе. Подробно анализируются взгляды Псевдо-Лонгина, Сенеки, Квинтилиана, Тацита, создавшие критической основой для формирования категориального содержания возвышенного, прослежены дальнейшие направления развития этой ключевой категории в европейской эстетической рефлексии.

Ключевые слова

Прекрасное как коммуникация, римская риторическая культура, проблемы стиля, идентификация стилей, возвышенное как проблема стиля, Псевдо-Лонгин, Сенека, Квинтилиан, Тацит.

1. К возвышенному: вклад Сенеки

¹ Сергей Дзикевич — Московский государственный университет имени М.В.Ломоносова, философский факультет, кафедра эстетики, доцент, заместитель заведующего по научной работе, доцент, кандидат философских наук, главный редактор АУ, dzikevich.sergey@gmail.com, +7 905 568 00 76.

² Настоящая публикация сделана в рамках работы Школы " «Сохранение мирового культурно-исторического наследия» в МГУ имени М. В. Ломоносова.

Римское общество конца I века до н.э. и I века н.э. существенно отличалось по формам своей жизни от того полисного уклада, с которым когда-то была связана идея калократии как источник всех понятийно-категориальных эстетических поисков. Мы имеем дело с последними десятилетиями Республики, за которыми наступает Империя. Смена республиканской формы правления властью принцепсов происходит не иначе, как в результате внутреннего разложения, истощения первой. Это и ощущают те наиболее способные люди, которых мы называли людьми с повышенной эстетической чувствительностью, заставляющая их распространять в обществе идеи, выражающие *дух времени*.

Подобные выражения чувствования общественных перемен не являются эстетическими потому, что вовлекают в себя прежде всего целостные и незаинтересованные интеллектуально- органические реакции тех людей, которые их генерируют. В переходные эпохи подобные чувства становятся особенно обостренными и то, о чем мы станем далее говорить представляет собой как раз характерную форму обострения эстетической чувствительности в период *осени античности*. Этот период усилиями наиболее чувствительных людей впервые прибавляет всемирному опыту эстетической рефлексии протокатегориальную форму возвышенного, которая последующими временами только логически обрабатывается. Интерес к этой форме в последующие времена будет различным, как правило он будет особенно интенсивен в связи с какими-то кризисными общественными событиями, но раз приобретенная форма обобщенного мышления не исчезает уже никогда, и далее рефлексия будет опираться уже на нее.

Поэтому дальнейшие теоретики возвышенного будут ссылаться на *Лонгина*, потом он станет в уточнении *Псевдо-Лонгином*, а наша задача состоит в том, чтобы установить это начальное теоретическое содержание, которое далее уточняется и обогащается последующей историей.

Для этого нам и следует встать на уточненные временные позиции создания трактата «О возвышенном» — I в. н.э. — и даже, для того, чтобы не упустить исторических деталей, *отступить несколько далее вглубь времени.*

Мы совершенно вынуждены это сделать потому, что в протокатегориальном эстетическом дискурсе, породившем текст «О возвышенном» мы видим не столько устремленность в *будущее* через *теоретически устанавливаемую сверхцель* — идеал Государства в свете идеи Блага — сколько *ностальгию по осуществленному в прошлом, установленному предками порядку.* Этот порядок, давший «Золотой век», утраченный вследствие небрежения, происходящего из-за *нравственного упадка*, и следует *вернуть.*

Философская рефлексия становится узконаправленной: ей не нужна больше всеобщая мудрость, но не нужна и мудрость стяжательно-материальная, ей нужна *эмоциональная технология нравственного оздоровления* конкретного индивида через крепление в психике реально бывшего, но утраченного образца. Философия с такими задачами не забывает уроки философии абстрактной, но приспосабливает их к своим целям, через имманентно порожденный ими особый стиль *нравственного послания* — иногда текста, иногда устного диалога — имеющий особое название «*диатриба*».

Диатриба первоначально предполагала именно устный диалог. Что представляла собой диатриба в этом чистом виде можно узнать, познакомившись с беседами освобожденного раба *Эпиктета* (ок. 50 — ок. 135 н.э.), записанных его верным учеником и последователем Флавием Аррианом в то время, когда у Эпиктета уже были и своя слава, и своя *школа.* Эпиктет остался, по основательному мнению многих неграмотным — то ли по обстоятельствам, то ли сознательно, не видя в умении читать и писать необходимости. Еще будучи рабом, во времена Нерона, он слушал в Риме беседы выдающегося в методическом плане оратора *Мусония Руфа*, пора-

жившие его, как видно по тому, что они изменили его жизнь.

Нам кажется, что влияние этой устной коммуникации именно поэтому и казалась вполне достаточной: именно *влияние* в наибольшей степени соответствует задачам такой философии. Заметим, к тому же, что запись не в состоянии передать всей силы такого влияния, поскольку оно передавалось не только словами, но и энергичной широкоамплитудной жестикуляцией, выразительной мимикой, искусным владением голосовыми модуляциями.

Эпиктету не было нужды делать диатрибу другой коммуникацией кроме предполагавшейся в узкой и чистой форме, но она была в обществе в целом, и, прежде всего, в обществе образованном, привыкшем к долговременным носителям информации, каким является *письменный текст*. Поэтому очень скоро диатриба становится *общей формой философской коммуникации*, что совершенно очевидно в начале Империи. С.С.Аверинцев, подробно исследовавший особенности поздней античности в различных своих работах, говорит о распространении формы диатрибы так: «Пересекая жанровые перегородки, по всей литературе эпохи ранней империи проходит влияние... диатрибы. Форма диатрибы... ставшая к этому времени универсальной формой популярного моралистического философствования, оказывается надолго важнейшим ферментом *всего литературного развития* в целом: ареал усвоения примесей диатрибы распространяется *от римской сатиры до раннехристианской проповеди*».

Для нас очень важно видеть, что *формой культурного обращения* идей, из которых появляется протокатегориальное содержание возвышенного, является *литературная диатриба*. Эта форма и определила то *содержание* из которого затем выросло возвышенное как протокатегория. С.С.Аверинцев следующим образом характеризует особенности диатрибы как формы: «Родовые черты диатрибы — установка на критическое отношение к миру, стремление

к острой постановке радикальных этических вопросов и к бескомпромиссному их решению, ... напряженная и суховатая, но в то же время живая и раскованная интонация, обыгрывание живого „присутствия“ оппонирующего автору слушателя (читателя) — все это в совокупности определяет лицо целой историко-литературной эпохи».

Жанр литературной диатрибы был в совершенстве освоен *Луцием Аннеем Сенекой Младшим* (ок. 4 г. до н.э. — 65 г. н.э.) и выражен им наиболее характерно в таком его сочинении как «*Нравственные письма к Луцилию*». Исследователи отмечают то обстоятельство, что за этими *письмами* стоит «большая литературная традиция, и Сенека, обращаясь к другу, в то же время вполне осознанно создавал литературное произведение».

Сенека с большим вниманием изучал риторическую традицию, накопившую к его времени значительный опыт изучения инструментов *вербально-эмоционального влияния* источника послания на его аудиторию. Более того, эта форма нравственного поучения позволяла ему примирить противоречие между обязанностями, предписанными *старым римским долгом* (*officium*), и *досугом* (*otium*), к которому, как предполагалось, относятся все занятия недеятельного характера. Сенека всегда тяготел к этим последним, в том числе и потому, что физически всегда был слаб, поскольку страдал хроническим заболеванием (вероятно, бронхиальной астмой), от которого в течение долгого времени был лечиться в Египте.

Отец автора «Писем», Луций Анней Сенека Старший, *римский всадник*, воспитал сыновей, из которых *соименный* ему был младшим, в строгом уважении к приоритету долга. Сам он только на закате лет позволил себе обратиться к собственно интеллектуальным занятиям, записав для детей воспоминания о декламациях видных ораторов, слышанных им во времена его молодости в Риме (Сенека родился в городе, который теперь называется Кордова, Испания). Старший брат Сенеки, Анней Новат, прошел всю

лестницу римской службы и закончил ее в ранге консула. Средний из сыновей, Анней Мула, остался частным лицом, так что младший должен был, несмотря на свое нездоровье и с юности проявленный интерес к интеллектуальным занятиям, должен был укрепить в глазах римских граждан представление об образцово-римском характере своей семьи и встать на путь *служения* Риму.

В силу индивидуальных особенностей, частью названных нами, это служение стало для него *постоянным преодолением внутренних противоречий*, эмоциональным решением которых и стали его сочинения, в том числе и «Письма к Луцилию». Сенека Младший не был столь цельной личностью, какой, видимо, был его отец. Он, по многим свидетельствам, был вообще, по своим моральным качествам, далек от совершенства, что точно выражено в его биографии фактом длительного наставничества будущему императору Нерону.

Тем не менее, мы не должны преувеличивать это обстоятельство, заявляя, как некоторые авторы, что Сенека неискренен и декларативен в своих сочинениях. Мы полагаем, он обращается в своих диатрибах как литературных произведениях Сенека как *автор* и как *образ автора* не тождественны. Образ автора идеален в моральном отношении, он — *alter ego* биографического автора, назначение которого есть *бытование истинного долга* в душе биографического Сенеки. Через этот художественный образ автора нравственных посланий *обращается ко всем*, в том числе и не в последнюю очередь — *к себе самому*. Таким образом, мы полагаем, что литературная диатриба как жанр есть моральная рефлексия, направленная, в первую очередь, на *самовозвышение* автора к истинному долгу, а во вторую очередь, на *возвышающее влияние* этого примера, производимое его *эмоциональной экспозицией* в душе внешнего реципиента.

Технологически ключевые тексты Сенеки, преследующие эти эмоциональные цели и известные как «Нрав-

ственные письма к Луцилию» построены так, чтобы добиться *перемены* к возвышению как в собственной душе, так и в душе читателя. Сенека при этом опирается на весь теоретический опыт поэтики и литературной риторики, накопленный к его времени.

Так, цикл его писем, несмотря на то, что каждое из них представляет отдельный фрагмент, образует некоторую *целостную историю* отношений адресата и адресанта, что подчеркивается неизменной формой обращения первого ко второму «*Сенека приветствует Луцилия!*» в начале каждого письма и неизменным же прощанием «*Будь здоров*» в конце. Это позволяет рассматривать все, что находится в промежутке как принадлежащее к *единому разомкнутому действию*.

Внешняя сторона этого действия представляет собой апологию первенства *физического здоровья* перед всеми другими целями, переходящая затем в разворачивание картины необходимости *нравственного здоровья*, поскольку выясняется, что благополучное *человеческое существование* может быть только единством первого и второго.

Внутренняя сторона этого действия предполагает особые приемы, выработанные не столько традициями доказывающего, сколько *убеждающего* послания. Этот вид особой, *симбулевтической* прозы предполагал особый набор средств, определявшийся тем, в чем именно должен быть убежден собеседник оратора. В принципе, это восходит к Аристотелевой «Поэтике», которая, как мы видели, содержала в себе требование критически определять в каждом послании тщательно отобранный и адекватный средств, подобно искусственному лекарю, определяющими набор средств лечения болезни. Последующее развитие и поэтики, и риторики выработали весьма точный инструментарий подобных коммуникативных средств.

Сенека проявляет себя в своих письмах как искусственный знаток подобных инструментов убеждающего влия-

ния на реципиента послания. Он избирает из всех возможных риторических средств антитезу и метаболу.

Антитеза делает возможными в письмах Сенеки выразительные противопоставления различных сторон существования человека, создание контрастности тех явлений, с которыми праксис сталкивает человека. Прежде всего, это позволяет реципиенту живо чувствовать противоречие между случающимися обстоятельствами жизни и требованиями долга.

Создав такой эмоциональный фон, Сенека меняет тональность своей речи, прибегая к *метаболе*. Этот прием позволяет перейти от описания к непосредственному *возвышающему воздействию*. Возвышение достигается действительным *нарастанием энергичности* текста: автор переходит от бесстрастной фиксации фактов к декламации с ударениями на ключевых в моральном отношении лексемах.

При этом ироническая отстраненность от вынужденных поверхностных условностей жизни сменяется негодованием от перспективы полной вовлеченности внутрь этих условностей, заставляющим чуткую душу автоматически *отпрянуть* от окружающих недружественных разуму обстоятельств. Поскольку же эти обстоятельства, как ранее было сообщено антитетически, находятся повсюду вокруг и даже под ногами, и имеют тенденцию засасывать человека в свою толщу, *отпрянуть душа может только вверх*.

Реципиент, как внутренний (сам автор, как мы помним), так и внешний должен ужаснуться всеми разумными силами своей души перспективой слиться с косными обстоятельствами, будучи засосанным в их глубь, стать *одним из этих обстоятельств*. Ужас этого становится тем более непереносимым, чем в большей степени Сенека делает ударение на том, что подобная потеря индивидуальности, являющейся необходимым следствием разумности души, *противоестественна* для человека как сущности и потому равнозначна для него *смерти*.

Особой степени, степени *точечной концентрации*, вызывающей непосредственный неизбежный возвышающий отклик, метабола достигает тогда, когда Сенека концентрирует внимание на том обстоятельстве, что смерть разумной души до физической смерти более ужасна, чем просто физическое исчезновение и собственно она *только и является противоестественной смертью человека*. Усиление чувства ужаса и омерзения от этой весьма вероятной возможности *до степени нестерпимой кульминации и самосохраняющее отстранение от нее в единственном возможном направлении от нее, ведущем душу внутреннего и внешнего реципиента вверх* и есть финальное коммуникативное намерение Сенеки. Только реализовав его содержательно, он может формально завершить свой текст, намеренно составленный из динамизирующих, *усиливающих действие послания как импульса*, коротких — «рубленных» — фраз последней из них, выражающей специфическое пожелание — «*Будь здоров*».

Таким образом, каждое письмо Сенеки должно возвышать внутреннего и внешнего реципиента к определенному аспекту этого целостного благополучия, называемого счастьем. Разомкнутое действие приводится в единство согласием этих аспектов, поскольку в них всякий субъект находит пути разрешения самых важных противоречий между требованиями *долга* и тяготением к *досугу*. Эти противоречия разрешаются разведением *двух государств: должествующего, «вмещающего богов и людей» и случающегося*, к которому «мы приписаны по рождению».

Служить следует первому, и ему можно служить и на досуге, причем на досуге даже и предпочтительнее. При служении должествующему государству долг становится досугом, поскольку предполагаемое под досугом созерцание сущего становится долгом. Высшее государственное, публичное служение, таким образом, есть деятельность, определяемая созерцанием, которое представляет собой более ценную часть этого единства.

Такое совершенное служение есть созерцание величия всего сотворенного богом, гражданская община в своих пределах должна измеряться *ходом солнца*. Этим Сенека в иных обстоятельствах реконструирует старую теоретическую схему Платонова «Государства», где совершенный государственный деятель *по достоинству* этого занятия *не может не быть* философом.

Как мы помним, это означает у Платона то, что только *свет метафизического солнца* — идеи Блага — может иллюминировать государственному деятелю долженствующий общественный порядок как фрагмент всеобщего порядка сущего, и только этому высшему порядку он должен подражать в законодательной и управляющей деятельности. Сенека подразумевает то же самое, имея в виду возвышение исполнения долга к созерцанию, и все же мы должны видеть различие: римская мораль подразумевает прежде всего именно деятельность, а не созерцание.

Платон в образе Сократа, выведенном в «Государстве» выражает умозрение идеала калокагатии как неизменно-го, статичного *бездеятельного совершенства*, к которому следует стремиться. Сенека же в своих письмах в образе их автора выражает *возвышение деятельности* к наивысшему эффекту, сокращающему излишние динамические проявления.

Эстетическим каноном Платона является *идеальное познание* и оно выражается в протокатегориальном содержании, относящемся к *теоретической области*, и здесь оно становится *статическим, завершенным совершенством*, то есть *прекрасным*. Эстетическим каноном Сенеки является *идеальная деятельность* и она выражается в протокатегориальном содержании, относящейся к практической области и здесь оно становится *динамическим, незавершенным совершенством*, то есть *возвышенным*.

Эстетический канон возвышения выражен Сенекой интегрально и полно, с особым вниманием к динамической, разумно-эмоциональной стороне этого явления в *заверша-*

ющем (СХХІХ) послании из цикла «Нравственные письма к Луцилию». Автор направляет здесь, концентрически замыкая видимую доселе разобщенность посланий, и заставляя все идейное содержание посланий *обращаться, циркулировать внутри*, вглубь своей души и в равной мере вглубь души всякого внешнего реципиента *интегральное метаболическое вопрошание*. Риторические вопросы подразумевают ответ, метаболически сформулированный вопрос подразумевает его в движении души вопрошаемого.

Таким образом, самое важное, чего ждет от своих посланий Сенека в себе, как и в любом читателе, заключено в самом существенном из этого неизбежного ответа в душе на финальный риторический вопрос последнего из писем обсуждаемого цикла. Только это самое существенное в психологическом отношении действие всего цикла посланий может составить их интегральный смысл только оно, следовательно, может претендовать и на роль *протокатегориального содержания*, имплицитно закрепляемого Сенекой за одной из множества лексем, которыми он пользуется в разных целях.

Итак, Сенека следующим образом конструирует свой интегральный метаболический вопрос, который должен пронзить болезненно-возвышающим импульсом всякую наделенную разумом и небесчувственную душу: «Так не хочешь ли, оставив все, в чем непременно будешь побежден, потому что тратишь силы не на свое дело, вернуться к собственному благу? *В чем оно?* В том, чтобы *исправить и очистить душу, которая соперничала бы с богами и поднялась выше человеческих пределов, видя все для себя только в себе самой. Ты — разумное существо! Что есть твое благо? Совершенный разум! Призови его к самой высокой цели, чтобы он дорос до нее, насколько может.*».

Мы видим, что Сенека действительно концентрирует внутри души, «в ней самой» отведенные ей разумные силы, чтобы сделать ее способной возвысить человека до достойного его природы блага. Эмоционально-возвышаю-

шая направленность нравственной рефлексии Сенеки очень точно выражала дух его переходной эпохи, о котором мы говорили выше, как и зарождавшаяся в то же время и на той же почве христианская интеллектуальная традиция, в которой *возвышение человека к Богу через исходное необходимое смирение* есть главная тема всех помышлений, часть из которых даст *имплицитную христианскую эстетику* как на Западе, так и на Востоке.

Исследователи не случайно замечают это сходство между Сенекой и христианскими авторами. Для некоторых оно оказалось даже достаточным для того, чтобы считать Сенеку христианским автором доходило даже до того, что указывали на якобы имевшую место переписку между Сенекой и апостолом Павлом. Разумеется, все это порождения не критического ума, критические же авторы говорят об этом как невероятном преувеличении.

Мы заметим от себя, что подобные случаи выдавать желаемое за действительное в силе тематического сходства были нередки. Например, некоторые христианские авторы допускали, что Сократ был спасен вместе с ветхозаветными праведниками Христом, когда он спускался за последними в ад. Истинное же отношение христианства к этому вопросу прекрасно выражено весьма сведущим в теологических вопросах Данте в его «Божественной комедии», где все вызывающие уважение христиан античные авторитеты помещены в первый круг ада.

Следует также добавить к этому, что общеизвестное критическое отношение к философии вообще было одной из отличительных черт раннего христианства и оно было сформулировано именно апостолом Павлом. Поэтому вряд ли возможно, чтобы он вел переписку с человеком, соблазняющим возможную паству Господа рассуждениями, возвышающими человека до состояния соперничества с богами, тогда как свою задачу он видел в том, чтобы они склонили колени перед Богом и так почувствовали свою принадлежность к его возвышенной природе.

Тем не менее, мы должны отметить, что *поиск возвышения* был характерен для обоих этих авторов в настоящей рекомендации превысить в поиске своей нравственной позиции обстоятельства земные, случающиеся. Это были разные тенденции развития интеллектуальной культуры в одно и то же время и на одной и той же территории.

Сенека выражал тенденцию развития *завершающейся культуры*, а апостол Павел — *культуры становящейся*, но обе они как за соломинку хватались за самодостаточные силы души, в возвышении дававшие надежду на продолжение человеческой жизни в противовес витавшему в воздухе ощущению ее конца. Христианская парадигма возвышения через окажется более эффективной, соответствующей вызовам времени. Она сложит вокруг в течение следующей тысячи лет — тысячи лет Средневековья — великий универсум европейской христианской культуры, из которого выйдут все европейские нации и все формы последующей жизни и последующего мышления Нового времени, в рамках которых мы во многом пребываем и ныне.

Мы обязательно рассмотрим далее развитие христианской тенденции диверсификации прекрасного в возвышенное, давшей основание христианской имплицитной эстетики, обратившись к трудам Августина Аврелия. Теперь же нам необходимо закончить наш экскурс в последний период античной эстетической рефлексии, давший сам мыслительный материал о возможном эстетическом каноне возвышенного, сформулированном в тексте Псевдо-Лонгина «О возвышенном».

Мы видели те истоки, которые могли подготовить идеи этого текста в мировоззрении Сенеки. Посмотрим теперь, есть ли они и каковы они в других двух сегментах предполагаемого круга идей, из которого вышел этот текст — у Квинтилиана и Тацита.

Прежде, чем мы исполним заявленное намерение, мы должны еще раз прояснить те основания, на которых

мы можем, оставаясь на позициях критического мышления, сравнивать столь разных по своим тематическим предпочтениям авторов. То, что их объединяет и то, одновременно, что интересует нас, относится исключительно к элементам *рефлексивной формы* их сообщений, а также в содержание и происхождению *собственно рефлексии относительно формы* эффективного, прежде всего словесного, сообщения. В этом смысле, мы относим все, что говорим сейчас о диверсификации прекрасного в возвышенное исключительно к дискуссии внутри римской риторической культуры относительно адекватной формы культурного словесного сообщения. Для периода дезинтеграции Республики и становления Империи риторическая культура — универсальный носитель всех мыслимых достоинств римского гражданина.

Вся система воспитания сосредоточена вокруг нее, ей определяется жизненный путь человека, благодаря ораторским достоинствам сделали карьеру многие выдающиеся фигуры римской истории, в том числе и те которых мы здесь упоминаем. *Высокая* — виртуозная — культура направления речи к желательной цели была тем преферентным, а иногда и исключительным (как это показывает описанный нами случай Сенеки) фактором, действительно *возвысившим* из исторической безвестности их в положение героев римской истории. За высокое искусство речи поэтому и мстят *соразмерно*, требуя за нее высокую цену, часто угрожая самой жизни источнику речей. Так, от самой жизни, которую так высоко ставил Сенека в своих нравственных письмах к Луцилию, отвергая самоубийство в принципе, именно через самоубийство заставил его отказать его «ученик» Нерон.

Поэтому совершенно закономерно, что к временам поздней республики обсуждение всего, что касается достоинства, блага, положения, самих оснований жизни переносится в область дискуссий о *долженствующей и приличествующей форме словесного сообщения*. Эти дискуссии

довольно скоро выдвинули в ряд наиболее необходимых оперативных терминов лексему «*стиль*», которая исходно обозначала *специально подготовленный инструмент для письма*, а в результате стала обозначать *специально продуманный инструментарий словесного сообщения*.

Таким образом, все проблемы виртуально выражаются в дискуссиях о стиле, и то, что говорим мы сейчас о возвышенном, относится, в первую очередь, к *возвышенной разновидности стиля*, и только потом, через *девиртуализацию* в нем можно реконструировать все остальные аспекты содержания. Именно по этой причине мы должны обратиться к тому специфическому значению расширительного значения слова стиль, которое стали связывать с литературной деятельностью Сенеки.

Именно *стилистическая борьба*, как мы полагаем и что постараемся показать, явилась непосредственным фактором, связавшим *последовательным теоретическим формально-рефлексивным влиянием* столь разных авторов, как Сенека, Квинтилиан и Тацит. Только продолжением этой цепи формально-рефлексивного влияния, заключающегося в уточнении видového термина «*возвышенный стиль*» следует, далее, объяснять возможность отнесения идей трактата «О возвышенном», кто бы ни был его автор к *кругу идей Сенеки, Квинтилиана и Тацита*, поскольку других важных идей, *общих для них всех*, кроме теоретико-стилистических, в их текстах не обнаруживается.

Для того, чтобы сделать полным представление об исходном пункте того теоретико-стилистического последующего влияния, о котором мы говорили выше и который мы связываем с литературной деятельностью Сенеки, мы должны вспомнить о том, что он проявил себя не только как автор прозаических диатриб, но и как автор *трагедий*. Трагедии Сенеки, написанные на традиционные темы в полном соответствии с требованиями Аристотелевой «Поэтики» («Медея», «Федра», «Федра», «Эдип» и др.) и представляющие собой как

текст поэтическое произведение, собой *нечто принципиально новое* именно в формально-выразительном отношении. Трагедии Сенеки, время написания отдельных из которых установить в точности невозможно из-за отсутствия достаточных сведений, очень отличаются от Еврипидовых, столь ценимых, как мы помним, Аристотелем.

При тех сходствах сюжетов, которые мы заметили, это различие особенно очевидно, поскольку оно заключено в смене предпочтений, заключающих в себе эмоциональную базу влияния. У Аристотеля эта база заключена в *подражании действию*, у Сенеки — в *декламации* как принципе организации текста.

Сенека не озабочен тем, чтобы представить зрителю *действие целостное и законченное*, он дробит его на ряд сцен с предельным эмоциональным напряжением, оставляя остальное лишь для внешней связи. Эти сцены предпочитаются именно потому, что в них эффект декламации наиболее органичен и может быть организован наилучшим образом.

Здесь мы видим решительный контраст рассудочности персонажей с их тщательно отобранными статическими чертами и имманентных характеристик речи, насыщенной различными риторическими приемами. В таких ключевых сценах торжественные длинные пассажи, сменяются краткими сентенциями; нагнетающие эмоции повторы создают патетический эффект; мрачные описания природных передают гиперболическое выражение внутреннего состояния внешне статичных персонажей.

Сенека, таким образом, главным средством передачи эмоции делает не развитие действия, а развитие речи, используя тот же прием, который мы видели в «Нравственных письмах к Луцилию» (противопоставление, перемена тона). Новшество, внесенное Сенекой в трагедию заключалось в ее *риторической стилизации*, здесь мы находим результат того же тщательного подбора эмоционально-адек-

ватных средств сообщения, что и в нравственных письмах к Луцилию.

В последних, являющихся, как мы показали, литературным произведением, Сенека использовал короткие, «рубленые» фразы предельно концентрируя действие антитезы и метаболы, направленное на возвышение читателя над повседневными обстоятельствами. По этой причине мы могли бы назвать это его сочинение *риторической стилизацией частного письма*, где важнейшим реципиентом является сам автор. В трагедиях мы находим ту же пульсирующую словесную аритмию, выталкивающую из души повседневные переживания и наполняющую ее ужасом и страхом, от которого единственное спасение души заключено в возвышении, поскольку все слова принадлежат образам с жестко заданными характеристиками.

В трагедиях, разумеется, Сенека организует ритм не при помощи «рубленых» фраз, а иначе — поэтическими пассажами разной длины, повторами и т.д., то есть он находит здесь средства риторической стилизации, соответствующие усилению действия именно вербальной части трагедии, тогда, как в письмах риторические приемы должны были усилить действие частного послания. Многие аналитики указывают на то, что трагедии его вряд ли предназначались для сценической постановки, и тогда становится особенно очевидно, что автор рассчитывал именно на тот эффект трагического, который его поэтизированная риторика произведет в душе читателя или слушателя, а мы полагаем также, что в первую очередь — в душе самого Сенеки.

Таким образом, складывается некоторое основание для того, чтобы усмотреть стилистическую аналогию между нравственными письмами Сенеки и его трагедиями. Гай Калигула в насмешку над распадающимися на элементы составляющими писем к Луцилию назвал стиль их «песком без извести». Если иметь в виду ту же риториче-

скую элементизацию трагедий, распадающихся, как мы выше показали, на отдельные декламационно насыщенные поэтические речевые эпизоды, мало связанные промежуточным действием, то мы получим тот же самый «песок без извести».

К этому нам остается добавить только то, что именно подобное конструирование текста из *отдельно рассчитанных риторических элементов* и составляет то литературное новшество, за которым укрепилось название «новый стиль» Сенеки. Стиль этот, как мы видим, не воспринимался однозначно, но именно благодаря его новизне и необычной силе эмоциональной емкости он стал чрезвычайно популярен.

Все терминологические приобретения, связанные с обсуждением текстов Сенеки касаются именно достоинств и недостатков его «нового стиля». Поскольку Сенека главным интегральным эффектом своих текстов полагал нравственной возвышение души, эта дискуссия о стиле с необходимостью вылилась в обсуждение *природы возвышающего действия текста* и, по существу *проблемы*, отчасти и возвышенного вообще.

Именно таково происхождение эстетической протокатегории возвышенного: прекрасный, т.е. направленно действующий текст, помышленный в конкретном направлении своего действия морального возвышения, *общественно актуального в эпоху разложения римской Республики и становления Империи*. Этот теоретический опыт, как и всякий другой остается, *запечатленный в своей логической форме*, с человечеством навсегда.

Диверсификация прекрасного, выраженная в протокатегории возвышенного в тексте Псевдо-Лонгина, укрепится затем в статусе эстетической категории в Новое время, в совершенно иных условиях. Это произойдет *внешне* в результате перевода текста «О возвышенном», сделанном Буало, но *внутренне* — в результате того, что этот отдельный теоретический инструмент снова стал социально востребован.

Все эстетические категории явились закономерными результатами развития социально-детерминированного эстетического опыта, они имеют *генетическую связь*, восходя к исходной протокатегории прекрасного. Однако, появившись однажды под действием определенных обстоятельств жизни, они стали фактами *логического опыта* и стали вызываться из этого опыта *совершенно отдельно* как от своего общего генетического источника, так и друг от друга.

Процесс диверсификации прекрасного в возвышенное был первым историческим процессом этого рода, поэтому далее мы уделим ему столь пристальное внимание. Нам необходимо точно выяснить, *как именно* отдельный исторически локальный логический процесс может выливаться в универсальную логическую форму эстетической категории.

Для этого мы должны рассмотреть распространение дискуссии о стиле Сенеки, которое, собственно и привело к появлению трактата «О возвышенном». Как выяснится именно роль распространителей и *расширителей содержания этой дискуссии* сыграли Квинтилиан и Тацит.

2. К возвышенному: вклад Квинтилиана

Самой заметной фигурой в борьбе против «нового стиля» Сенеки стал *Марк Фабий Квинтилиан* (30 (по некоторым источникам 35) — 96 (по некоторым данным около 100) г.г. н.э.) родился, как и Сенека на территории Испании, но, в отличие от него не в семье любителя риторики, а в семье профессионального ритора, каким он стал и сам. Риторическая деятельность Квинтилиана проходила в Риме, где при императоре Веспасиане была впервые учреждена публичная (существовавшая за счет государства) школа греческого и латинского красноречия.

Способности, познания и педагогические воззрения Квинтилиана были столь серьезны и стали столь широко

известны, что он возглавил кафедру латинской риторики, а впоследствии император Домициан пригласил его быть воспитателем своих внучатых племянников. Нам следует отметить это обстоятельство, так как Квинтилиан, всегда ставивший целью своих помышлений, как и Сенека, именно влияние на человека, стал известен во многом именно как теоретик педагогики, а как практик в этой области вступил с Сенекой в историческое соперничество.

Однако эта сторона его соперничества была, как мы понимаем в свете сказанного о значении риторики, производной от соперничества теоретического. В начале своей деятельности Квинтилиан, возможно в русле общей популярности, сочувственно относился к «новому стилю» Сенеки. Однако по мере дальнейшего развития он все более стал находить «песок без извести» искусственной и ненужной конструкцией и призывать к естественному и строгому красноречию, без рубленных фраз и патетически-насыщенной декламации.

Полемике против коммуникативных ненужных и отвлекающих от главных целей риторического искусства приобретений «нового стиля» Квинтилиан посвятил отдельное сочинение «О причинах порчи красноречия», не сохранившийся до нашего времени. Однако главное сочинение, зрелое и последовательное сочинение Квинтилиана, являющееся результатом его длительной теоретической работы и обобщением его обширной преподавательско-педагогической практики вполне нам доступно под названием «Обучение оратора» (*Institutio oratoria*) и составляет 12 книг.

В своем главном труде Квинтилиан так же предостерегает от увлечения сомнительными приобретениями «нового стиля», предостерегая, впрочем и от архаических крайностей. По мнению Квинтилиана, следует ориентироваться на идеал образованного оратора, который, как и для всякого римлянина, для него не отвлечен, а вполне конкретен и находится в римском прошлом. Таким осу-

ществленным идеалом ораторского вкуса оказывается Цицерон, который «должен быть поставленным перед нами образцом». Задача образования оратора, а, следовательно, и вообще всякого улучшающего влияния, заключается в возвышении к этому вневременному образцу из любых изменчивых кондиций, даже тех, к которым он уже совершенно не подходит. Возвышение оратора заключено в мастерском стремлении к этому образцу, что предполагает обретение и всех других достоинств, *мыслимых неотчуждаемыми от него*.

Высокое искусство оратора заключено в чувстве баланса между старым стилем как высоким и эмоционально доминирующим и новым стилем как непосредственной средой общения. Именно в этом эмоциональном восхождении, перспектива которого открывается ученику, заключено его возможное возвышение во всех возможных значениях, но прежде всего, в стиле. Квинтилиан, таким образом, отходит от «абсолютной критики» «нового стиля» Сенеки: «песок без извести» становится в его понимании той необходимой коммуникативной почвой, с которой начинается возвышение, поэтому и сам он не без охоты и со знанием дела использует некоторые из приемов Сенеки.

Труд Квинтилиана о обучении ораторов вообще отличается отличной методической систематизацией, можно даже сказать, что он представляет собой гигантскую и подробную *методическую схему риторики*, особенно если вспомнить исходное греческое значение этого слова (*skhema*), которому соответствует русское «образец». Исторический фрагмент этой схемы (главным образом, первая глава десятой книги) учитывает и экспонирует весь опыт предшествующей автору античной риторики.

Этот опыт, по мысли Квинтилиана, должен усвоить оратор в своем мастерском росте и из него он должен черпать материал для надлежащей конструкции всякого своего выступления как важнейшей из своих практических це-

лей. Мы со своей стороны добавим, что изложение этим великим римским методистом в сжатом, но весьма точном и доходчивом виде большого количества важных сведений о различных персоналиях и идеях античной культуры окажет неоценимую помощь всякому современному исследователю или студенту в освоении важнейших проблем становления классического гуманитарного знания.

Что же касается важнейшей практической цели оратора, как ее мыслил Квинтилиан, то ей должно соответствовать всесторонне его обучение с самых ранних лет, включающее в себя не только теоретические знания, но и риторические упражнения, приобретение навыков разделения речи, ее логического конструирования, надлежащего оснащения ее тропами и другими формальными элементами речевой культуры. Высокий стиль речи должен быть абсолютно естественным, поэтому обучению риторическим средствам должно соответствовать воспитание соответствующих моральных качеств будущего оратора. Только в случае, если оратор приобретет подобное единство, стиль его станет действительно высоким и естественным.

Ораторское искусство заключено не в убеждении оппонентов с целью обосновать свою точку зрения и в передаче влияния, за которым следует практический результат, а в создании высокого произведения ораторского искусства. Цели стяжательные *долженствующим образом* предполагаются подчиненными самодостаточной цели искусства оратора, заключающейся в произнесении прекрасной — высокой по своему стилю — речи. Например, если оратор, произнес прекрасную речь в суде, но процесс проигран, оратор все равно достиг своей практической цели.

Таким образом, цель обучения и воспитания есть *возвышение души ученика* к способности создавать высокие по своим стилистическим достоинствам произведения ораторского искусства, независимо от того, как, сообразно

практическим целям, они подразделяются на виды. Последних Квинтилиан насчитывает три: демонстрирующие (превозносящие или ниспровергающие); рассуждающие (анализ оснований суждения); судящие (речи в судеговорении).

Главным средством, создающим эстетические достоинства произведения ораторского искусства в любом из этих видов ораторского искусства Квинтилиан полагает собственно *способ ее произнесения*. Именно в связи с этим он обсуждает проблему соответствия интонационных приемов, внутреннему настроению оратора, чтобы речь производила впечатление естественного выражения собственного отношения источника речи к происходящему.

Все это достигается, в первую очередь, совершенствованием техники речи, вернее — осознанием истинного коммуникативного значения этой техники. Квинтилиан рассматривает процесс устной речи физически — как выталкивание определенных порций воздуха с определенными промежутками времени. Это дает отчетливое знание того, чем именно должно управлять оратору: описанный процесс есть *спонтанный ритм речи*, именно его следует ввести в смысловое соответствие с главной целью речи.

Для этого оратор должен контролировать свое дыхание, поскольку задача состоит в том, чтобы там повышать или понижать голос, где это необходимо с точки зрения смысла, там делать паузы, где они оправданы с точки зрения смысла, а вовсе не там, где он от изнеможения не может больше издать ни звука. Оратор обязан для достижения цели своего искусства ускорять или замедлять, или поддерживать однообразный темп речи для эмоциональной поддержки риторических фигур, он также должен создавать интонационную направленность восклицаний, вопросов, констатаций модуляциями своего голоса. К технике произнесения речи относится также соответствие голосовой работе тщательно отобранных для данного послания мимических выражений, жестов и общего положения корпуса оратора.

Оратор должен возвыситься до понимания того, что единство его моральных и телесных характеристик, сообщенной в строго выверенной партии составленного послания есть единственной возможное средство, достижения сокровенной цели оратора — вторгнуться в психику реципиента, направить в определенном направлении его чувства и мысли, и, если это возможно, изнутри повлиять на его дальнейшее поведение.

В связи с необходимостью достоверной передачи соответствующих эмоций, Квинтилиан поднимает традиционный вопрос о подражании в искусстве. В связи с этим следует заметить, что его совершенно не волнует обсуждение онтологической стороны вопроса, как это было важно, хотя и по-разному, для Платона и Аристотеля.

Онтологическая сторона подражания выведена за скобки в это время. Квинтилиана подражание интересует с точки зрения его ресурсов сделать речь *более эффективной*. В этом — *эстетико-коммуникативном* — смысле он, разумеется, гораздо ближе стоит к «Поэтике» Аристотеля, но от ее общего, *эстетико-онтологического* ее контекста он удален уже культурно-исторической дистанцией. Квинтилиан доказывает совершенную необходимость подражательных приемов, указывая лишь на то, что всегда следует подходить к ним именно как к *сознательно используемым приемам* коммуникации.

Это означает, что оратор должен всегда отдавать себе отчет, какую именно функцию подражание выполняет в данном пассаже речи и, затем, как это работает на интегральную цель, которую мы указали выше. Следовательно, необходимо обсуждать не онтологическую природу и гносеологическую допустимость подражания, а его об его *масштабы* относительно других приемов, его *приличие, аутентичность* его подобия смыслу и *сообразность* его использования в данном месте общего плана послания.

В связи с этим Квинтилиан затрагивает вопрос о надлежащем знании и формировании навыков идентификации

различных риторических стилей. Здесь следует заметить, что он впервые, задолго до полемики Нового времени сравнивает *словесное искусство с изобразительным* — живописью и скульптурой в лице самых значительных античных представителей. Из этого различения средств эстетического сообщения, носящего характер имплицитной эстетико-коммуникативной классификации выводится, как мы полагаем, и *классификация стилей судебного красноречия.* Это очень важно в русле эстетико-риторической рефлексии Квинтилиана, поскольку он полагает, что постоянное произнесение речей в судоговорении — лучшая практика для оратора.

Различение стилей судебной речи как раз и является той *непосредственной тематической областью*, которая при концентрированном ее последующем рассмотрении приведет диверсификации прекрасного в возвышенное. Прекрасная судебная речь должна быть по своему стилю высокой, но этому высокому стилю должно соответствовать равнозначное его формальным признакам содержание, иначе такой стиль даст совершенно противоположный эффект. Квинтилиан выделяет и исследует возможности трех стилей судящих речей: аттический (древний, краткий, чистый, сильный); азианский (напыщенный и пустой); родосский (средний между ними, смешанный).

Аттический стиль тяготеет к традиционным формам литературы, сложившимся в европейских греческих полисах, и, прежде всего в Афинах. Этот стиль в эллинистическом мире практиковали те, кто открыто делал ставку на авторитет учености. Так, «ученые» поэты стараются дать новую жизнь формам, отвергнутым временем, используют приемы древних авторов и их лексику. С аттическим стилем, для которого характерно тяготение к *краткости, простоте и ясности* связано эстетико-идеологическое движение в римской культуре, получившее название *«аттицизм»*. Аттицизм стремится законсервировать и канонизировать жанры и приемы за что он ча-

сто ассоциируется с *римским классицизмом*. Строгость аттического стиля, использование древних языковых форм, разумеется, способно передать величие и высоту, поскольку древние безусловно воспринимали поколения предков как *более высокие*. Тем не менее, критический подход показывает, что подобный стиль способен вызывать комический эффект, когда архаизация чрезмерна или резко контрастирует с повседневными реалиями.

Азианский стиль, или так называемое «азианское красноречие» происходит не из европейских полисов, а из Малой Азии. Оно характеризуется пышными формами, безотносительными к содержанию, обязательными цветистыми оборотами речи, чего бы она ни касалась. Эти формальные приемы повышения уровня эмоционального фона без надлежащей темы справедливо *критиковали за высокопарность, напыщенность, пустоту*. Однако, мы понимаем, что такой эффект может быть не всегда. К азианскому красноречию генетически восходит «новый стиль» Сенеки. Мы видели, что в письмах и в трагедиях этот стиль дает разные эстетические плоды.

Родосский стиль, происхождение названия которого очевидно, по тем же причинам географического характера, *промежуточен, синтетичен, кросс-культурен*. Он характеризуется как средний между двумя первыми, наиболее уравновешенный. Эти характеристики делают возможным сведение к минимуму нежелательного эффекта из-за стилистических погрешностей.

Следует заметить, что Квинтилиан выступает в проведении своего разграничения между стилем как последовательный и добросовестный аналитик. Он не занимает в их отношении идеологически ангажированной позиции, как это часто бывало в полемике представителей «аттицизма» и «азианства». Оратор должен избирать наиболее эффективный стиль. Наиболее эффективным стилем будет тот, который соответствует содержанию суждения и, что

не менее важно, как мы помним, психофизическому складу оратора.

В связи с этим Квинтилиан дает и более глубокую — эстетико-динамическую характеристику возможных стилей, давая им уже не ситуативные, а существенные названия. Аттический стиль в этом рассмотрении дает стиль *точный*, позволяющий точно изложить обстоятельства дела, как их видит оратор, и тем создать впечатление объективности, величественного достоинства. Азианский стиль дает *сильный*, вызывающий в слушателях сильные эмоции против их воли и позволяющий поэтому перебороть даже и невыгодные обстоятельства дела. Родосский стиль дает *цветущий*, соединяющий в себе достоинства точности и чистой красоты риторических приемов.

Совершенство искусства оратора, как мы помним, заключается не в предпочтении одному из стилей, не в аргументации или декламации, и, тем более, не в практическом исходе дела, а в создании *надлежащего эффекта в душе слушателей*. Этот эффект, по интегральному смыслу *всего* содержания наставлений Квинтилиана ораторам заключается в том, чтобы слушатели почувствовали *высоту* речевого произведения, явленного им.

Произведение ораторского искусства, таким образом, должно давать душе слушателя *подъем*, а уж он сделает вероятными желательные действия, связанные с тем, что его вызвало. Таким образом, труд Квинтилиана представляет собой аналитическое исследование стилистических средств стимуляции в слушателе *внутреннего ощущения тотального эмоционально-интеллектуального, органически-индивидуального подъема*. Поскольку под возвышенным трудно подразумевать, что-либо *отличное* от только что описанного внутреннего ощущения, мы имеем основание заключить, что в труде Квинтилиана «Об обучении ораторов» уже были заключены некоторые существенные элементы имплицитной диверсификации прекрасного в возвышенное.

3. К возвышенному: вклад Тацита

Литературная деятельность Публия (некоторые источники говорят — Гая) Корнелия Тацита (55 — 112 (по некоторым данным 120) относится к концу I — началу II века. Так же, как и Сенека, он родился в семье римского всадника и рано обнаружил интерес к ораторскому искусству.

Тацит обладал значительными ораторскими способностями и был одним из самых выдающихся учеников Квинтилиана. Благодаря своим способностям и образованию, Тацит сделал очень хорошую карьеру, закончив ее в на посту проконсула Азии.

Подобно Сенеке, Тацит стремился найти разрешение проблемы уже упомянутого нами противоречия между долгом и досугом в римском значении этих слов, и так же нашел его в создании литературных произведений, заключавших в себе нравственную рефлексию. Однако литературный опыт нравственного поиска Тацита отличается от такового у Сенеки прежде всего тем, что он избирает в качестве его выражения не отвлеченное, а конкретное содержание для своих поучений.

Тацит, не бывший по происхождению аристократом, но он был зятем выдающегося полководца Юлия Агриколы покорителя Британии, и, не исключено, что поэтому очень последовательно держался аристократически-консервативной линии в определении должного и возможного. Мы полагаем, что его главные — исторические — труды, являются по существу *историческими диатрибами*, и в наибольшей степени содержат в себе, по только что указанной причине, признаки *уходящей культуры*.

Содержательно это выражается в том, что идеал отношения к жизни Тацит рассматривает *исключительно ретроспективно*: последним периодом, когда это идеал был представлен в чистом виде, было *время законов Двенадцати таблиц*. Время Империи, о котором приходилось писать Тациту в его главных трудах «Истории» и «Анналы»,

далеко уклонилось от этого идеала, и, тем не менее, он считал необходимым писать о них просто и ясно, чтобы «не замалчивались добродетели и чтобы дурные слова и дела боялись потомства и позора».

Главное внимание Тацит уделял именно мотивации поступков исторических деятелей и полагал, что случай, в том числе и такой, как намерение человека, едва ли не равен в своем влиянии на ход истории влиянию Судьбы и необходимости. Это особенно ясно выражается в предпочтении своим намеренно спокойным (*без гнева и пристрастия (sine ira et studio)*) тоном в равной мере описывать как все обстоятельства деяний, так и их последствия. Все отмечают, что у Тацита на первом плане, при всей почти безупречной достоверности изложения событий, стоит на первом месте не выяснение причин и следствий, а именно *описание событий как опыта*, что дает основание полагать, что *монотонное описание* «всех обстоятельств, похожих одно на другое и наводящих скуку» есть *особый риторический прием*.

Он заключается в том, чтобы именно *без смены тона* обратить читателя к необходимости внутренней работы, которая сможет поднять его над наводящими однообразием кондиций обстоятельствами существования. Отметим, что этот прием не только соответствует стоическим представлениям о благе, к которым, по-видимому, тяготел Тацит, но и созвучны разным источникам риторической культуры, относящимся как к аттической, так и к азианской традиции, баланс между которыми Тацит ищет в полном соответствии с наставлениями своего учителя Квинтилиана.

Исторические тексты Тацита представляют собой вершину его творчества, и мы привели выше краткую их характеристику для того, чтобы дать в нашем тексте через эту вершину представление о литературном опыте Тацита в его *целостности*. Разумеется, риторическая рефлексия, навыки к которой Тацит получил у Квинтилиана, дала ему

возможность блестяще показать в своих исторических работах величие возвышенного духа человека, сохраняющего верность староримскому долгу в самых неблагоприятных для этого обстоятельствах. Однако это — результат эстетико-риторических размышлений, между тем, как целостность литературного опыта Тацита включает в себя и эксплицитную форму *эстетико-риторической рефлексии*.

Написав в 98 г. «Жизнеописание Агриколы», которому мы дали уже краткую содержательно-стилистическую характеристику, Тацит пишет в том же году очерк «Германия», который уже всецело посвящен описанию истории, географии, уклада жизни, нравов и обычаев этой территории. Следует заметить, что и здесь Тацит стремится выразить некоторое поучение.

Дело в том, что он не способен воспринимать как самодостаточную никакую культуру, кроме собственно римской, и анализирует обстоятельства провинциальной жизни глядя на нее глазами римлянина, то есть с позиции надлежащего римского здесь управления и соблюдения римских интересов. Поучение выражается здесь Тацитом не столько явно, сколько интонационно: он так же, как и в «Агриколе», прибегает к использованию достоинств «нового стиля»: антитезам, точечным сентенциям, красочным сравнениям. Различие между обыденной темой и тщательно продуманной формой, свойственной нравственному поучению о соотношении долга и досуга, как раз и сообщает этому трактату желательное действие скрытого, но настоящего государственного высокого государственного мышления.

Ранние тексты Тацита, давшие ему опыт практического использования уроков Квинтилиана, видимо, сделали для него необходимым отчетливое осмысление этого опыта. Выражением этих теоретических размышлений Тацита по поводу стиля стало единственное его специально-риторическое произведение «Диалог об ораторах». Форма диалога, что, как мы полагаем, была избрана Та-

цитом не случайно, она внутренне-рефлексивным истокам этого произведения: в душе автора происходит столкновение, пересечение стилистических идей, которые и выражают речи различных персонажей.

Следует заметить также и то, что в этом сочинении у Тацита намечается переход к предпочтению достоинств краткого и точного аттического стиля, который и позволит ему в исторических произведениях описывать столь различные события «без гнева и пристрастия». Мы также видим это в особенностях избранной Тацитом формы его сочинения: она представляет собой изящное и точное следование диалогам Цицерона, образцового, как мы помним, оратора в понимании Тацитова учителя Квинтилиана. Текст Тацита, таким образом, уже самой его формой предназначен приближению, возвышению его автора к этому признанному идеалу строгого красноречия.

Тема авторитета и учительского влияния составляет и закономерную основу событийного содержания диалога. В нем участвуют другие учителя красноречия, с которыми общался Тацит — Марк Апри и Юлий Секунд, пришедшие в дом Куриация Матерна третьего ритора бывшего *также и автором трагедий*, в чем мы можем увидеть явные признаки литературного опыта Сенеки.

Учителя Тацита пришли к Матерну потому, что тот решил удалиться от практического красноречия и всецело посвятить себя поэтическому творчеству. Тематически разговор персонажей произведения Тацита представляет собой поэтому сравнение достоинств этих двух форм вербальной коммуникации. Развитие этой речевой ситуации происходит у Тацита в двух частях.

В первой части сравниваются достоинства поэзии и красноречия. Апри полагает поэзию занятием бесполезным, между тем, как красноречие способно принести оратору пользу, дав ему почет, славу, высокое положение в обществе. Матерн отвечает ему тем, что польза эта внешняя, между тем, как поэзия способна дать автору внутренне

удовлетворение, гармонию в его душе, а красноречие стяжательное должно быть рассмотрено с этой точки зрения как занятие сомнительного рода. Оно, говорит, Матерн делает корыстных ораторов ни в достаточной степени рабами в глазах повелителей, ни в достаточной степени свободными с точки зрения равных им.

Вторая часть беседы начинается с приходом нового участника — поклонника старины Мессалы. Речевая ситуация диалога меняется, обращаясь в сторону основной проблемы, ради которой и было написано это произведение. Этот переход можно назвать антитетическим, он резко меняет точку зрения на обсуждаемую проблему.

Мессала, приверженец аттического красноречия, утверждает, что проблема оценки форм словесного искусства заключается прежде всего в критерии его совершенства. В красноречии же, современном им, вообще наблюдается упадок, причем Мессала видит этого упадка причину в недостатках риторического обучения, в том, что оно стало недопустимо поверхностным.

Апр противоречит ему, выдвигая в оппозицию этому соображению тезис о том, что наблюдается не упадок, а нечто ему противоположное. Он утверждает, что красноречие изменилось под влиянием изменений жизни и вкусов, ставшие более требовательными к нюансам формы речи. Следовательно, по его мысли, новое красноречие, сумевшее соответствовать этим более сложным требованиям стало более совершенным, чем прежнее с его простотой. Простота, таким образом, может быть истолкована и не как ясность, которую защищают архаисты, а как примитивность и грубость.

Позиция Тацита в отношении этой проблемы выясняется только в заключительной стадии диалога. Прием, каким Тацит переходит к интегральной части рассуждения также можно назвать антитетическим, поскольку он вновь кардинально меняет точку зрения на проблему. Это изменение заключается в том, что задачи словесного искусства

не следует рассматривать как абсолютно самодостаточные. Ни поэзия, ни красноречие не могут быть основательно рассмотрены вне государственного контекста, вне общественного идеала, которым может быть только иконный римский долг.

В этом контексте становится ясно, что старое красноречие ушло вместе с республиканской вольностью, теперь, в условиях империи, каждый может пользоваться «благами своего века». Это означает, что он может впасть в ничтожество, но может и возвышаться до идеала, открытого для себя.

Матерн, как выясняется в этом свете, решив отойти от служебного красноречия в сторону бесцельной чистой поэзии имел все основания так сделать: в поврежденных условиях нет места практическому красноречию, совместимому с моральным идеалом. Поэтому такое соответствие он вправе в словесном творчестве отвлеченном. С другой стороны, это соответствие не может выразиться в *истинно великом* красноречии, если государственные проблемы оставлены совершенно в стороне. Интегральное решение проблемы заключено в том, чтобы найти соответствующий стиль для такого их обсуждения, который оставляет говорящего свободным в отношении его собственного искусства. Такой стиль, как это становится совершенно ясным, должен быть отстраненным, не делающим автора эмоционально зависимым от того, что ему приходится говорить. Этот стиль внешне должен быть ближе аттическому, поскольку он позволяет точно передать суть дела, но излишняя архаизация такой цели может повредить, поскольку переносит величие прошлого на то в текущей жизни, что таким не может являться. Следовательно, истинно великое красноречие, до которого следует возвыситься должно заключаться в приспособлении аттического стиля к речевой практике настоящего времени, которая будет для этого стиля обрабатываемым материалом. В итоге, автор будет отделен от описываемых собы-

тий несказанной, но ясно различимой *речевой дистанцией*, что, в частности, и позволит ему говорить «без гнева и пристрастия» о недавних исторических событиях. Таким образом, Тацит находит в этом диалоге верную стилистическую позицию для себя: он должен речевыми средствами дистанцироваться от событий, обеспечить свою несмешанность с ними и свою моральную автономию от них, сохраняя при этом полную содержательную достоверность событийного ряда.

Единственное средство для этого заключается в возвышении над условностями как аттического, так и «нового» стиля. Тацит должен *возвыситься морально* для того, чтобы иметь возможность независимо, а значит бесстрастно наблюдать происходящее, он должен морально стать *над событиями*; Тацит должен *возвыситься стилистически*, чтобы адекватно передать результаты своих наблюдений с этой высокой позиции.

Возвышенный стиль, таким образом, есть стиль, соответствующий внутреннему чувству морального возвышения, построенный из тех наличных элементов, которые позволяют понятно для других передать это соответствие. Этот стиль Тацит и практикует в своей историографической прозе, позволяющей ей быть актуальной в его время литературной формой, то есть диатрибой, но в тоже время являющейся и прототипом более поздней, научной в современном смысле, историографии.

В историографических текстах Тацит использует достоинства аттического стиля, строго и просто излагая по годам происходившие события, эта аттическая строгость позволяет особенно оттенить элементы трагизма в некоторых событиях. Однако он использует сенекианские приемы, меняя темп речи, и вместе с этим заставляя и историческое время идти то быстрее, то медленнее; «рубя» оттенки некоторых и оставляя многое додумать читателю, и таким образом делая время более или менее эмоционально насыщенным, а значит, более или

менее глубоким по значению — более или менее значительным.

Благодаря диалогу об ораторах Тацит действительно возвысился от восхвалителя жизни своего тестя Юлия Агриколы и бытописателя Британии и Германии до великого исследователя времени в свете прошлого, что позволяет приблизиться к той пространственно-временной аналогии величия, которой в действительности соответствует категория возвышенного. Это было результатом осмысления уроков Сенеки в свете уроков Квинтилиана.

Однако интересно, что именно это содержание было вложено в уста «философу» в анонимном трактате «О возвышенном», впоследствии столь естественно в свете указанных риторических истоков, но столь неосторожно приписанном выдающемуся ритору III в. Кассию Лонгину. Именно посредством подобной трансляции произошла протокатегориальная институционализация того содержания, которое нами только что было описано.