

ЛІТЕРАТУРНИЙ ЕСТЕЗИС ПОВСЯКДЕННОСТІ В АНТИЧНОСТІ

Проблема місця повсякденності в античній культурі може бути поставленою щодо різних тематичних вимірів: як галузь суспільно-історичного існування, яка обіймає інобуттєве, неофіційне відносно до загальноживаного стандарту суспільного мислення та поведінку, як універсалью філософського мислення, що імпліцитно працювала протягом історико-філософської традиції та втілювалася у вигляді категорії хаосу, нарешті, як реальність буденну в різноманітних тлумаченнях цього терміну, аж до низового, у його художньому засвоєнні. Нарешті, в контексті категорійного апарату естетики, як зовнішню для естетичного засвоєння дійсність, як матеріал, що підлягає трансформації в процесі його приведення до стану творіння.

Наукове визначення місця повсякденності в умовах функціонування цивілізаційно-ментальній ідентичності є необхідною складовою осмислення фундаментальних засад людського культурного, естетичного, ціннісного буття. Класичний шлях дослідження культури для європейської наукової традиції пролягав на рівні офіційної, високої інтелектуально-художньої культурної спадщини. При цьому нехтувались процеси обміну, внутрішньої динаміки культури, взаємозв'язок її “високих”, “шляхетних” та “низових”, “неофіційних” рівнів. Для філософії культури, естетики та історії ХХ–ХХІ століть повсякденність отримує значущість інобуття офіційних культурних витворів і, одночасно, джерела їх інтелектуальної та прагматичної наповненості – та сфери їх забуття на шляху впадіння у повну амбівалентність і глухоту до будь-якої предметної істотності.

Антична культура як предмет наукового осмислення справедливо може вважатись за одну з найпопулярніших тематичних просторів. Вона підлягала досконалому розгляду на різноманітних магістральних шляхах свого існування: суспільно-політична історія, історія наукового, зокрема філософського, мислення, естетичний процес тощо. Головні результати пошуків у таких сферах представлені у працях з історії античної культури таких класичних авторів, як Ф.Ніцше, І.Дройзен, О.Ф.Лосєв, Ф.Кессіді, Н.Д. Рожанський, А.Боннар, А.А. Тахо-Годі, Ю.Габермас. Ідеї та висновки, що роблять ці автори, набагато в чому безпосередньо стосуються форм існування повсякденності в античному світоставленні. Але винесення універсалії повсякденності в якості центральної мети пошуків, осмислення шляхів трансформації буденної реальності в буття культури, специфіка шляхів цієї трансформації, притаманних античній культурі, слід визначити як новий напрям пошуків, що не був ніколи раніше представленим.

Дослідження у галузі ціннісної проблематики античності звертались до площини повсякденного здорового глузду та вимог людини. Наприклад, Е.Целер у своєму дослідженні “Філософія греків у її історичному розвитку” вказував, що етична рефлексія у Давній Греції виходила з практичних вимог, а не з прагнення до виділення й обґрунтування самостійної цінності наукового осмислення предмету [15, 172]. Цю проблематику підіймають праці Г.В. Драча [7].

Новизну даного дослідження становить аналіз класичних літературних текстів античності щодо трансляції в них форм повсякденного життя, а також процесу виокремлення в античній естетичній свідомості повсякденності як специфічного символічного, ціннісного, естетичного простору. Розкриття завдання відбувається відносно двох тематичних рівнів. Перший становить, власне, розкриття

[Введіть текст]

можливих інтерпретацій змістовного заповнення універсалії “повсякденність” в античній естетиці на різних кроках її історії. Другий представляє аналіз шляхів трансформації повсякденності як інобуттєвого для естетики середовища, які інкорпорує її в якості генетичного, змісто- та формоутворюючого елементу в художньому цілому.

Розглядання інтерпретації повсякденності в античній літературі обмежується в статті трьома аспектами: гомерівським епосом, давньогрецькою драмою та особливим напрямом пізньої римської поезії, що була найбільш міцно пов'язана із зображенням повсякденності. Цій напрям лірики, що відображав кризові процеси античного суспільства і світогляду, найбільш яскраво представлений іменами Марциала й Авсонія.

Поєми Гомера із самого початку не вкладаються у межі дуалістичної схеми, яка формально розділяла би дійсність за якимось одним апріорним принципом: війна / мирна праця, громадське / душевно-інтимне, процесуально-протяжне історичне буття / подія. Г.В. Драч відзначає: “Певною мірою однобічним є припущення, що Гомер хоче описати бойові дії за допомогою мирних картин. Та й сам мирний побут у Гомера легко та просто перетворюється на військовий. Порівняння, які він приводить, не віддають перевагу мирному побуту над військовим або навпаки” [7, 51].

При першому погляді на поеми Гомера можна помітити, що тут є багато прикладів безпосередньо її описання. Члени царських родин не ганьбують займатись фізичною працею та, судячи з цього, така робота цілком природно входила до їх буднів. Царська донька Навсікая приходить на морський берег разом із служницями, щоб прати одяг братам і царю Алкіною [5, 59–60], та це буденне заняття було причиною її зустрічі з Одисеєм. Старий Лаерт, батько Одисея, працює у полі [5, 243]. Одисей власноруч виготовляє своє шлюбне ліжко з пня маслини, яка росла на місці збудування палацу [5, 236]. Фізична праця була знайомою представникам грецької аристократії гомерівської доби і не була для них виходом поза межі буденної діяльності. Царі у загальній соціальній тканині античного архаїчного суспільства були скоріш ватажками у справах, котрі вимагали на організацію масових зусиль, вони виступали у цих справах як перші серед рівних. Виходячи з цього, визначати зображення такої праці та її саму як антипод війни чи царюванню буде формалістичним і неправильним.

По-друге, вся Іліада у цьому аспекті була ретельним описом військових подій, бійок, бенкетів, взагалі багатьма деталями того, як поводитись військо ахейців під час походу на Трою. Наприклад, Пісня X Іліади [6, 188–205] являє собою унікальний опис військової розвідки та контррозвідки того часу; вона дає можливість робити висновки навіть щодо оснащення та характеру винагород. Важко було б суперечити тому, що все це становить повсякденність військової аристократії для даної доби. Однак поспішним був би і висновок, що для Гомера і його тогочасних слухачів все це є повсякденність. Естетизм давнього та середньовічного героїчного епосу орієнтований на презентацію цих картин як неповсякденності. Це не був побутовий контекст, який виконував би функцію тла для подій. Це було, як найменш, одним із головних змістовних і виразних аспектів, та сучасник сприймав їх як самоцінний предмет естетичного відтворення.

По-третє, самий тезаурус гомерівської метафорики належав до повсякденного життя Аттики. Описи просякнуті паралелями, порівняннями, та ці порівняння запозичуються з трудового селянського життя. “Це світ орача, ремісника, моряка-купця, що живе на рівнині коло моря, біля великих гір, та боїться хижих звірів більше, ніж війни [9, 124]. Війна та заняття військової аристократії, тобто те, що описується в поемах, не є чимось безпосередньо-повсякденним. Вони не є само собою зрозумілим, та їх художнього відтворення Гомер досягає ціною застосування пластичних і звукових подібностей з мирної праці. “Не мирне та працелюбне життя порівнюється у Гомера з війською та пояснюється через неї, але війна та бойові дії порівнюються з мирним побутом та пояснюються через нього. Побут, що реально оточує Гомера, до того ж найбільш для нього природний та приязний – це зовсім не міфологія та навіть не героїзм, а звичне мирне та трудове життя зі своїми власними радостями та бідами – спочатку (в “Іліаді”) в

[Введіть текст]

дуже великій залежності від стихійних сил природи та хижих звірів, а потім (в “Одісеї”) вже в більш спокійних умовах мирного існування” [9, 128]. Тобто повсякденність присутня у Гомера не лише як дійсність для описання, а й у більш глибокому, істотному сенсі, як органічна складова художнього процесу. На думку Г.В. Драча, залучання картин повсякденного життя в поетичній метафоричній Гомера не має характеру принципової переваги мирної праці над війною. “Головне в епосі – те, що в природі людина починає бачити себе, як у дзеркалі. Та чим ширше порівняння військового побуту з мирним, який надає більш розгорнуту картину природи, тим глибше проникнення у психологію героя, тим повніше уявлення про його подвиги” [7, 51]. Таким чином, повсякденність як естетичний засіб розгортає картину подій до масштабу космосу в його античному розумінні як гармонійної динамічної системи, яка включає до себе будь-який частковий рух, будь-яку індивідуальну пристрасть, та лишається перманентним процесом діалектики самототожного перебування та мінливості.

Поєми Гомера мають розглядатись у конкретності їх соціокультурної та естетичної належності, і лише за цих умов їх аналіз може претендувати на будь-які серйозні результати. Поєми Гомера є епос, і епос родової соціально-економічної формації. Такий епос як окрема цілісність свідомості та виразності не припускає виділення душевно-духовної дійсності в окрему сферу, що протистоїть зовнішньому, тому, що відбувається наочно. “Будь-яке особисте життя в епосі одержує свій сенс та свій закономірний розвиток тільки від того колективу, до якого вона належить” [9, 144]. В епосі відсутня рефлексія свідомості, ціннісного, психічного світу його героїв. У цьому і полягає ключ до художнього створення монументальності, величчя епосу. Епос, його події, його герої сприймаються величними (безвідносно до їх позитивної чи негативної оцінки) тому, що в епосі, власне, не може йтися про будь-який проміжок того, що відчувається чи мислиться героєм, і того, які дії він вчиняє. У творчості Гомера є місця, де наводяться наміри героя, котрі він приховує чи відтягує у часі. Але думки в усіх таких випадках дані без своєї психологічної природи. Вони цілісні й адиференційні. Відсутність їх здійснення не є наслідком їх внутрішньої складності. Їх передумовою, основою їх раціональності виступає не необхідність їх становлення, а придатність до здійснення. Думку та почуття ми визнаємо тільки по їх констатації автором та по діям, які герой чинить заради них. Та існують вони у своїй безумовній даності в готовому вигляді, без усілякої підозри, що вони здатні колись виникати, змінювати свою інтенсивність, зникати, та що всі ці акти презентують власну внутрішню динаміку, що не стає у безпосередній, функціонально-каузальній залежності з тим, що відбувається ззовні [9, 148].

Так само, як є вірним припущення про постійну присутність повсякденності в поемах Гомера, вірним є також протилежне положення: у Гомера взагалі немає повсякденності. Царі працюють; але це не шляхетне дозвілля, що прийняте як виразна, показова опозиція до політичного життя. Але це й не індивідуально-інтимний простір відокремлення героя від суспільної цілі його існування – війни та бійок. Тут не йдеться про внутрішнє, інтимне життя в його протиставленні суспільному. Епос зображає, звісно, не лише громадське, а й одинично-людське. Але він зображає і розуміє все це як невідокремлені моменти об'єктивного, упорядкованого космосу. При зіставленні того, що у Гомера постає повсякденним, і того, що таким не є, йдеться не про різні плани, все це показано єдиним змістовним масштабом. Така безперервність змісто-виразного масштабу є одним з атрибутів епосу.

Місце повсякденності у Гомера слід оцінювати як плід специфічного гомерівського реалізму. Сам цей реалізм зумовлений перехідним характером цього творіння між свідомостями двох епох з їх власними естезисом і вимогами. У космосі Гомера царює безперечне сіяння об'єктивного – це від родового епосу, родо-архіїчної свідомості, її апсихологізму, величній цільності осіб. Водночас, те саме архаїчний об'єктивізм, який відрізняється від усіх пізніших модифікацій об'єктивізму тим, що центризм уваги до об'єктивного одержаний у ньому не шляхом усвідомленого надання переваги над

[Введіть текст]

суб'єктивним, одиничним. У Гомера все залито сонцем, у нього перебуває вічний південь, південь богів і героїв.

Трактат Аристотеля “Поетика” є за його змістом першою в історії спробою перекладу мистецтва літератури на мову теоретизування. У певному сенсі це спроба Аристотеля розібратись у тому, що, власне, література як діяльність має за мету та які вона має засоби для цього. “Аристотель у своєму трактаті порушує питання про суттєвість краси, та в цьому він робить крок уперед порівняно зі своїми попередниками, зокрема, з Платоном і Сократом, у котрих поняття краси збігається з поняттям добра” [2, 189].

Пошук повсякденності в естетичній концепції Аристотеля полягає у питанні: що посідає місце інобуття відносно до естетичного як до чистого, готового результату буття духу, що здійснюється у вигляді цілеспрямованих, розумних людських зусиль? Якщо в трактаті Аристотель і вводить різні модальності а-естетичного, як, наприклад, огидне [3, 714], ми не можемо визначити цим поняттям ту іно-естетичну реальність, яку ми шукаємо. Огидне не може з початку визначатись як вихідна форма предмету наших пошуків. Адже в такому разі повсякденність з початку виступає як певна категорія, яка була б антиподом естетичного, але антиподом упорядкованим, просто упорядкованим проти-естетично, але при цьому внутрішньо-естетично. А ми шукаємо щось таке, що має відношення до естетичного, але само по собі перебуває в до-оформленому стані, якщо виходити з конкретних естетичних вимог.

Категоріями, які мають у трактаті головне змістове напруження, є такі: “наслідування”, “характери”, “ситуації”. В якості вихідного положення, що має аксіоматичний характер, Аристотель вказує на дві причини дії – думка та характер [3, 706]. Поетичне мистецтво наслідує “норовам”, “характерам” та “діям”. Однак у своєму трактаті Аристотель більше за все цікавиться питанням: “як наслідувати?” “Те, чому наслідують”, розгорнуте на площину дій та вдачі обертається, якщо замислитись над цим предметно, у розмірковування над тим, в яку форму має перетворитись поза естетична, поза текстова дійсність, щоб зробитись матеріалом для поезії. “Предметність”, “тематика” літератури, за Аристотелем, опиняється вже від самого початку по цей бік естезису, конститується за його вимогами.

Якщо порівнювати дві згадані категорії, то Стагіріт як більш важливій надає перевагу “характерам” над “ситуаціями”. Безперечно, ситуація посідає важливе місце у тектоніці твору, яка складена фабулою та змістом, та Аристотель вказує, що феноменом людського буття, первинним та естетично-улаштованим до драматичного вживання є норов, характер [3, 713]. Під характером розуміють “те, від чого дійових осіб ми називаємо якими-небудь” [3, 706], тобто вихідною позицією є особистісна визначеність. Особа – дана, дана визначено, вписаною у досить конкретні межі, та в цьому плані дана – особистісно-статично. Аристотель перелічує вимоги, які надаються характерові: він має бути “шляхетним”, “правдоподібним”, “послідовним” [3, 716]. Ситуація, що виступає предметом твору, за змістом не несе іншого змістовного і функціонального наголосу, ніж слугувати засобом, що поступово здійснює динаміку характеру, та поступово розгортає сюжетно-фабульний простір для “націленості волі” характеру, ставить його в естетично-бажаному ракурсі. Трагедія, котра сама по собі має зображати страшне, не повинна демонструвати, як людина гідна переходить із стану щастя до стану нещастя, адже це огидно, а також як людина погана переходить від нещастя до щастя, оскільки це не викликає ніякого змістовного ефекту, що за Стагірітом взагалі неестетично, та як людина “досить негідна” переходить від щастя до нещастя, адже це викликало б “людинолюбство”, а не “співчуття”. Останнє відноситься до трагедії саме завдяки шляхетності свого змісту, співчувають – піднесеному, тоді як людинолюбство як демократичний за напрямом емоційний стан, не пов'язаний з естетикою.

Трактат присвячений різним шляхам створення художнього світу, шляхам художнього дистанціювання від дійсності. Ця трансцендентна естетичному акту [Введіть текст]

дійсність і посідає в “Поетиці” Аристотеля місце повсякденності. Мистецтво – наслідує, але наслідує характерам, тобто людської дійсності, зведеної до завершених форм. Те, що відбувається в реальному житті, не є самоцінним предметом зображення. Трагедія наслідує дії, але кореневим критерієм цієї дії є завершеність з боку її оцінки, її початку та кінця, її естетичної завершеності. Приведення поетики до колізій, перевертнів, впізнавань за змістом є націлюванням естезису на певний чистий результат поєднання подій та людського духу. Грецьку трагедію турбують, якщо дивитись на неї крізь призму буття людини, гранично взяті зміни стану людини та людських відносин. Рухи людського духу, насамперед, його граничні рухи, в буденному житті максимально усунені з поля зору. Мистецтво подає їх у чистому вигляді. З точки зору класичного античного космосу людина дана, але динаміка її духовного буття, що розуміється як граничні стани духу, до котрих її, людину, час від часу підштовхує космос, задана. У згорнутому вигляді вона мені надана як характер, вдача. Саме так можливо визначити античний зміст категорії норів – як згорнуту динаміку граничних станів духу. За Аристотелем, мистецтво поетики є сукупністю чітко визначених засобів розкручування цього клубку згорнутої динаміки.

Драма відтворює серединні моральні характеристики, далекі від повної чесноти і повного пороку, й співчування носіям цих характеристик. “Отже, лишається людина, що стоїть посеред них. Те той, хто не відрізняється особливою чеснотою і справедливістю, та впадає у нещастя ні через свою негідність, ні через будь-яку помилку” [3, 713]. Таким чином, повсякденність у Аристотеля одержує значення справжнього джерела чуттєвого ефекту й емоційного змісту драми. Начало естезису повсякденності міститься в Аристотеля не в копіюванні життя, але як виведення на рівень чуттєвого споглядання повсякденного стану людської вдачі, а саме – слабкості та беззахисності чесноти пересічної доброї людини. Це останнє і виступає носієм реального життєвого драматизму позасценічної дійсності буденних міжлюдських стосунків та має транслюватись у драму. Це виток споконвічного діалогу, що веде антична драматургія з глядачем, її потрібність глядачеві та невмирущість відгуку на неї. Екзистенційний характер цього джерела стає у тому, що принаймні всі люди зазвичай упевнені в існуванні в них певних чеснот, та, водночас, однією з найхарактерніших рис їх само відношення, яка при цьому має чуттєвий характер, одним із екзистенціалів присутності у світі є сумніви в повноті та силі цих чеснот.

Трактат Аристотеля відкриває змістовні та виразні аспекти, що становлять античний літературний естезис, принаймні естезис драматичний. Його аналіз цінний не лише як пам'ятка художньої самосвідомості доби, а й як рефлексія начал театральної художності, яка виходить поза межі античної культури. Щодо цього до трактату “Поетика” можна застосовувати вимоги концептуального джерела і, таким чином, від аналізу місця повсякденності в естетиці Аристотеля є вірним кроком назад у часі – до самої давньогрецької драматургії та до місця повсякденності в її змісті.

Драматичний твір є наслідування колізіям, що відбувається з людиною при її зіткненні із силою, іншою, ніж вона сама, або з власним незнанням щодо істини подій – від цього походять дві головні, за Аристотелем, складові фабули: перипетії та впізнавання. Ці зіткнення виводять душу із стану покою та самототожності, вони породжують певну душевну динаміку. Драму цікавить не всiяка взагалі душевна динаміка та не будь-які шляхи її протікання, а лише такі, що знаходять своє вираження у слові, вербалізуються. Про це пише Томас Манн: “Те, що сьогодні розуміють під словом “дія”, антична драма, як відомо, взагалі відкидала, вона виносила його або поза межі драми, або за сцену, а надавала глядачеві патетичний діалог, ліричне самовисловлення, подію про щось, таким чином – слово. Так само діяли і французи у класичній трагедії. У Расіна, у Корнеля безпосереднє зображення дії майже цілком забрано зі сцени; його винесено поза межі вистави, а на сцені нероздільно панує мотивація, аналіз, високе стилізоване речення, одним словом панує монолог” [11, 406]. Крім того, це слово має драматичний характер,

[Введіть текст]

що складається з необхідної потреби в іншому, тому, до кого воно може бути зверненим, справжньому або самому собі як адресаті монологу. Драматургія отримує себе та дистанціюється від інших, не-вербально-діалогічних шляхів протікання колізії: від чистого мислення як внутрішньо-інтелектуального процесу та від безпосередньо-дії. У принципі, всі великі кроки театрального мистецтва здійснювалися як пряме породження радикальних переоцінок характеру переплавлення дії – у тканину слів, як вихід цього відношення на стадіально інший змістовний і виразний рівень. Нарешті, драматургія – це не будь-яке словесне вираження душевної динаміки, а лише таке, що було трансформоване відносно свого реального, позасценічного, здійснення. Драма з початку розуміла себе як душевна динаміка, гранично концентрована, стисла у своєму просторовому та часовому протіканні. У топологічному сенсі сцени відбуваються у місцях, що більш придатні до статичного, ніж до динамічного. У темпоральному сенсі будь-який драматичний твір є з необхідністю економний до терміну свого розкриття. Це є естезис, що будується на свідомому та художньо відтвореному самообмеженні, відмові від того, що всіляка душевна динаміка простягає лінії своїх причин та наслідків далеко по світу та глибоко у минуле та майбутнє. Насправді вона влітає багато індивідів, та зведення числа учасників демонстрації душевної колізії до чіткого переліку дійових осіб – все це є необхідним аспектом естетичної сконцентрованості драми.

Тут ми підішли до визначення драматургії з точки зору її художньої інтенції: драма – це концентрована вербалізація душевної динаміки. Повсякденність, своєю чергою, виступає відносно естетичного феномену в його ідеальному вигляді як інше, як простір, з котрого драма бере для себе матеріальні та змістовні складові виразності і предметності, але водночас як простір, що містить їх у роздрібненому, хаотичному стані, у котрому ніде вгадати ні цілісність художнього твору, ні місце, що відповідає даному окремому суццюму в контексті цілого. Це інше має виступати як заперечення драматургії, драма має бачити в ньому своє небуття. Таким чином, повсякденністю для драматургії є невербальні форми здійснення душевної динаміки та її дисперсія по просторам, часам, особам. У позатеатральній реальності будь-яка людська драма розкривається не лише у словах, а й через думки та дії. Її причини та наслідки важко локалізуються у місті та часі. Відносно будь-якої точки її протікання досить правомірною є позначка: “А в той самий час...”, відносно будь-якої її миті досить істотним буде зір, кинутий на певне “до...” та на певне “після...”. Драма наслідує не те, як було, а як могло бути, за влучною заявою Аристотеля. А це “могло бути”, що виступає як ентелехія колізії, як її справжня та вища природа, згідно з якою нерівновага та рух душі мають свій адекватний, співрозмірний вихід тільки в слові, а дія та думка просто не досягають цієї ролі та є перекосами, відповідно, екстравертно-виразного та внутрішньо-німого. Душевна динаміка у її справжності є нерозривність змістовного і виразного при неможливості переваги будь-якого з цих начал, і лише слово є виходом для неї. Мистецтво драматургії є дистиляцією душевної колізії з її повсякденності. Водночас, те, що в дійсності будь-яка колізія постає дисперсією по часу, місцям, людям, не є, згідно з метафізикою драми, істинним буттям драми. Справжня душевна динаміка проходить по лезу жорсткого розмежування на своїх та чужих, на учасників драми в її подійній природі та на зайвих їй.

На перший погляд, на фабульному рівні, вся антична драма здається гранично можливим дистанціюванням від реальності, що була повсякденною для громадянина давньогрецького полісу. Події драми розгортаються, як правило, серед героїв та богів, персонажів міфів та епосу. Це ландшафт міфу, як у “Прометейі скутому” або царський палац часів Троянської війни. Колізія, концентрована душевна динаміка, що доходить у трагедії до загибелі головної дійової особи, також не відноситься до площини звичних людських справ. Текстуально антична драма максимально очищена від будь-яких побутових дрібниць. Кількість речей обмежена тими, що безпосередньо необхідні для здійснення сюжету. Сама театральна дія є розгортання душевної динаміки вищою мірою умовне, та за своїми виразними формами воно набагато ближче до ритуалу, ніж до

[Введіть текст]

реальності. Важко вказати традицію естетизму, якій була притаманною більша дистанція від повсякденного людського існування. Однак такий абсолютно неповсякденний характер античного естетизму постає вірним лише на перший погляд.

Розвиток театру в самостійну галузь культури історично здійснювався як рух від чистої культової форми, що відтворювала сакральні теогонічні події – до зображення світу людей. “Драма має під собою більш значну самостійність людської особи та зіткнення людей між собою, так само і зіткнення людей з природою та суспільством” [2, 96]. Це залучання сакрального вже мало проміжний характер між містерією та власне драматичним сюжетом. У порівнянні із сакральним як предметом умовно-ритуалізованого відтворення, що передував виникненню античної драми, предмет стає глибоко й істотно повсякденним – це людська душевна колізія, це людські почуття, страх, властолюбство, покаяння, доведені до граничної гостроти свого проживання. Найбільш ранні твори драматичного мистецтва представляли залучання сакрального у вирішення людської, суспільно-актуальної, полісної життєво-практичної проблематики. Таку центрованість навколо суспільних ціннісних питань мали драми Фрніха, які не дошли до нас, про що свідчать самі їх назви: “Взяття Мілету”, “Фінікіянки”. Таким чином, вже самий предмет з початку виступав як поєднання повсякденного і неповсякденного, оскільки зіткнення воль і цінностей, як предмет драми, все ж лишається за своїм змістом неповсякденністю. З таким поєднанням і були пов'язані з перших кроків естетичний ефект та цікавість глядачів античної драми, що втілювалися в її центральному місці у суспільній реальності класичного грецького полісу.

Корінь античного драматизму полягає у тому, що в макромасштабі, з позиції існування полісного суспільства чи космосу, рок як справжня головна дійова особа драми із початку глибоко та незмінно правий. Його неможливо звести до лихого волі, до застарілої системи суспільних чи релігійних відношень. Креонт не уособлює бездушну систему влади, та лихо, котрому протистоїть тендітна та чутлива Антігона. Насправді ж Креонт оберігає самі основи сталості та життєздатності полісу. А така сталість необхідно має під собою стійку ієрархію цінностей та світоглядних перспектив, до котрих входить, зокрема, необхідність розділення людей на своїх та чужих, на героїв та зрадників, не звертаючись до родинних зв'язків або ідеї милосердя. Сумнів в абсолютності такої системи цінностей, поступлення у напрямку хоча б одного випадку, що закликав би до іншої ієрархії цінностей, мав привести до катастрофічних наслідків для полісної громадськості та для життя громадян. Позаду тендітної постаті Алкести, яка вирішила віддати свої життя за чоловіка, виступає фронт Фатуму, що не дає можливості нічого змінити та втілюється у мешканцях Фер та в самих батьках Адмета, із загальною для них усіх природною людською тягою жити. Та слова, які говорить Ферет, батько Адмета, розкривають суб'єкту правду цієї позиції.

Але ж повсякденністю і виступає проста і природна життєва установа, що приймає примусовий характер завдяки безумовності свого прийняття, нетематизованості свого існування у свідомості та практики, об'єктивована від своїх одиничних суб'єктивних коренів. Повсякденною є та скріплена сталими предметними, ціннісними, ідейними зв'язками тканина подій, у котру внаджується, прагнучи її розірвати, чиясь душевна динаміка. Таким чином, повсякденність проступає в античній драмі на рівні справжнього динамічного началу драматизму. У цілому для античного світогляду рок є універсальною дійсністю, яка визначає єдність динамічності та сталості всесвіту. “Безсила вмілість перед Неминучістю” – говорить Прометей [8, 48]. Рок – це те, на що перетворюється повсякденність, коли вона буває вимушеною виступити фронтом, що протистоїть душевній динаміці когось. Загальною темою давньогрецької драми виступає захисна реакція повсякденності, її вдар на відповідь.

У літературі пізньої античності повсякденність із прихованого лейтмотиву, що виконує окремі функції в бутті художнього процесу, переходить у безпосередньо предмет відтворення. Для розуміння змістовної та виразної перспективи пізнього Риму [Введіть текст]

адекватною є характеристика її як особливого образу естезису – каталогізаторського. Даній моделі естезису притаманна особлива змістовиразна націленість. Метою художнього акту є не художньо-виразна інтерпретація міфу та не пошук певної нової теми, що могла б виходити з нагальної соціально-історичної проблематики, навіть в апологетичній її розробці. Установою, що не обмежується площиною естетиці, але поширюється до охоплення специфіки життєвідчуття пізньої античності є така: все, що підлягає культурній трансляції в різноманітних предметних площинах – вже є наявним, цього замало – воно розташовано прямо перед очима і чітко окреслено. Естезис чи весь процес формування картини світу, притаманний пізній античності, звернений на вічну сучасність, до того ж на сучасність, реалізовану та уречовлену. Він прагне дати перелік речей, які становлять тканину цього вічного “зараз”. Для давньогрецької культури одним з найбільш ранніх симптомів з'явлення такої каталогізаторської картини світу було формування синтетичних філософських вчень у II–I століттях до н.е. Філософська система за своїм змістом перетворювалася на хрестоматію, метатекст, що охоплює собою найбільш плідні й оцінені сучасниками конструкції: світ ідей Платона, структуру наукового знання Аристотеля, фізику й етику стоїків.

Там, де метою поетичного відтворення виступала трансляція певної суми культурного знання, вірш поставав компактною, стислою формою надання такої інформації, що становила необхідний, базовий рівень для пересічного члена римського суспільства. Вірш перетворювався на щось на вподоби римованої шпаргалки. Це вірш Модестіна “Сплячий Амур”, де перелічуються жінки з античної міфології, жертви кохання, такі, як Федра, Медея, Дідона, Аретуса, та види страт чи смертей, котрими колись загинули вони [1, 480]. Це цикл Авсонія “Про дванадцять Цезарів за Светонієм”, де на вірші перекладаються послідовність, часи правління та причини смерті римських імператорів [12, 105]. Це стислий переказ астрологічних знань у вірші Феона Олександрійського “Про планети” [1, 320].

Каталогізаторський естезис вкорінений у соціально-політичній проблематиці кризи античного суспільства, кризи форм управління та ціннісно-художнього континууму, що був пов'язаний з цими формами управління. Культурна, інтелектуальна діяльність, залишивши свою результативність, здатність виконувати креативні, організаторські, ціннісні функції для даного суспільства, загублює своє призначення та перетворюється на замкнутий процес, що обслуговує самий себе та виражається у вигляді перманентного “перегляду зброї”.

Щодо поетичного мистецтва, то слід говорити про його кризу як роду діяльності, пов'язаного з окремими різновидами соціального престижу та напрямками самосвідомості. Для пізньоримської античності характерна непереборна дилема між перетворенням поета у придворного блюдолиза, цілком залежного від капризів імператора, та відходом поета і всього предметно-тематичного поля його поезії у приватне життя. Марк Валерій Марциал у своїх віршах прагнув поєднати обидві позиції: придворного поета, який насолоджується Римом, який цінує своє положення – та прихильника вільного, благородного сільського свавілля. Він з любов'ю описує “маленький садочок Марциала, / що садів Гесперіди благодатніше”, що належить йому в Римі [1, 470]. “Він – гуляй до кісткового мозку; його епіграми малюють нам картини свавільних прогулянок по всесвітньому місту” – говорить про Марциала Ф.Г. Юнгер [14, 21].

За добу сутінок античності естезис повсякденності здійснювався у напрямку інтерпретації її як універсального й єдиного екзистенційного простору, розімкнутого у напрямку приватного життя. Повсякденність є протікання життя ззовні суспільно-політичної кон'юнктури, свідомо відтворене як антипод “публічній маячні”, що надає можливість звернути увагу та сили до особистісної проблематики, що розуміється як інтелектуально-художнє апрагматичне дозвілля. Один із найбільш показових прикладів розробки цієї теми надає пізньоримський поет Децим Магн Авсоній. У його поетичній [Введіть текст]

спадщині “Повний день”, де кожен вірш описує одну з повсякденних справ, які він робить у маєтку, повернувшись додому від турбот суспільних обов'язків та звернувшись до дозвілля, сповненого літературою: “Пробудження”, “Молитва”, “Вихід”, “Привітання до обіду”, “Розпорядження кухарю”, “Сни”. У римській практиці існував термін *otium*, який означав дозвілля після відмови від політичної діяльності, присвячене заняттям літературою та наукою. Протилежне до нього поняття – *negotium*, тобто активна діяльність, політико-управлінська за своїм змістом. Ця життєво-практична опозиція походить від загальноантичного протиставлення споглядального та діяльнісного способів життя. Однак у римській духовності вона одержує специфічні риси. Для грека адекватним образом споглядального життя було присвячення філософським роздумам; вираження такої позиції мало інтелектуальний характер. Звісно, для грека воно накладало певні риси на життя і зовнішність того, хто обрав таких шлях; це був цілісний напрям давньогрецької естетики, що відобразився у персональному стилі існування таких осіб, як Сократ, Діоген Синопський, Епікур. Але саме для Риму єдність буденного існування та інтелектуальної діяльності набуває такий виразний характер. Повсякденність естетизується, виступає як виразна та демонстративна, оскільки це є повсякденність *високого* духовного дозвілля, що проходить у неспішних та апрагматичних за своїм призначенням заняттях літературою та наукою.

Існує інший цикл Авсонія, де кожен з віршів присвячений і звернений до одного з родичів поета. Ось назви деяких із них (усього їх 30): “Юлій Авсоній, мій батько”, “Емілія Еонія, моя мати”, “Емілій Магн Арборій, брат моєї матері”. Кожний з віршів містить похвали даній особі та згадує деякі обставини його долі. Повсякденний людський контекст, люди, які оточували автора, опиняються зображеними у розповіді, однак феноменологія естезису повсякденності має тут цікаві особливості, що втілювали загальну парадигму ставлення до повсякденності античного духу. Назва циклу в оригіналі – “Паренталії”: це назва свята жертв на честь вмерлих, що проводилось 21 лютого та було засновано, за Овідієм, ще Енеєм. Авсоній звертається у ньому до родичів, що вже мертві. “У цій книжці ні предмет не розважає, ні назва не приваблює: це обряд скорботи, де з любовною тугою пригадую я милих мені померлих” – попереджає автор [12, 24]. Зв'язок античної естетики повсякденності з античною танатологією є однією з найбільш характерних, найбільш трагічно-песимістичних рис античного світорозуміння. Леонід Тарентський створює цикл епітафій, починаючи з авто епітафії, та присвячених різним людям, простим та незначним: моряку Фарсію (з'їдений акулою), селянину Клітагору, ткачисі Платфіді [1, 242]. М.С. Гаспаров писав: “Інший старовинний вид античної епіграми, епітафії, дістав значного поширення, та не лише в літературі, а й у побуті... Вірші, зібрані вченими безпосередньо з могильних плит, нехитрі звіти про просте життя та прості думки, будь-як укладені в рядки невмілою рукою сільського грамотія. Це справжня “низова література” свого часу, що дає можливість через шаблони могильних формул зазирнути в життя селян, ремісників, солдат з їх маленькими марнославствами та пересічною життєвою мудрістю” [4, 49–50]. З цього приводу сам даний акт естезису має генетичну спорідненість з античним архаїчним обрядом згадування мертвих. Це тенденція розкриття теми повсякденності у глибину екзистенційного виміру, обертання повсякденності у суспільно-значущий акт і надання можливості виразити повсякденність через причетність до позачасового Логосу. У цій площині повсякденність естетична, оскільки вона є звертання до тіней родичів або до історичних осіб (в епітафіях Гомеру, Платону та ін.), тобто оскільки вона опиняється розімкненою одночасно на дві боки: у суспільство та у вічність.

Отже, повсякденність у системі координат культурного буття є “негативний” вимір. У її відношенні культурний процес є розгортання “від противного”. Починаючись з обживання повсякденності, з формування суспільно доречних норм поведінки, культура вбачає свій результат і мету саме в дистанціюванні від буденної дійсності. Характер цього дистанціювання може змінюватись від [Введіть текст]

простого відштовхання повсякденності до складної трансформації її як свого-іншого.

Антична естетика у розвинутому стані своєї ідентичності починається з поем Гомера, де дійсність ще не має рис дуалістичного протистояння сфери буденного і високого. Повсякденність динамічно вписана у буття космосу, світу богів і людей, на засадах пластичної, наочно-тілесної наявності. Буденне як нагальне, матеріально-втілене протікання дійсності повинно поступатись ентелехії існуючого, його чистій ідейній структурі, що надається у пластиці колізії дійових осіб. Ця пластика сприймається через динаміку зіткнення почуттів, воль, цінностей, через загострення емоційного настрою, зміну ритміки та темпу їх вираження. Але така пластика, на відміну від пластики Гомера, не є нагально-повсякденною. Повсякденне перебування колізії для античного драматизму є дисперсія суттєвості колізії по простору і часу, по особам і речам, є приховування та загублення ентелехії драматизму. За добу пізньої античності повсякденність інтерпретується як сфера розкриття екзистенційного виміру, який нівелюється в реальності суспільно-політичній. Це єдиний простір, де душевна, інтелектуальна, культурна справжність людини відкрита собі та здійснює себе в процесі культурного, літературного, філософського апрагматичного дозвілля.

ЛІТЕРАТУРА

1. Античная лирика. – М., 1968.
2. Античная литература. – М., 1973.
3. *Аристотель*. Политика. Поэтика. – М., Харьков, 1998.
4. *Гаспаров М.С.* Поэзия риторического века. – М., 1982.
5. *Гомер*. Іліада. – Харків, 2006.
6. *Гомер*. Одиссея. – М., 1986.
7. *Драч Г.В.* Рождение античной философии и начало антропологической проблематики. – М., 2003.
8. *Есхил*. Прометей закутий. – К., 1981.
9. *Лосев А.Ф.* Гомер. – М., 1996.
10. *Лосев А.Ф.* История античной эстетики. Т. 1. Ранняя классика. – М., 2000.
11. *Манн Томас*. Опыт о театре // *Томас Манн*. Собрание сочинений: В 10-ти тт. – М., 1966. – Т. 9.
12. Поздняя латинская поэзия. – М., 1982.
13. *Софокл*. Антигона // Античная драма. – М., 1970.
14. *Юнгер Ф.Г.* Марциал // *Юнгер Ф.Г.* Восток и Запад: эссе. – СПб., 2004.
15. *Zeller E.* Die Philosophie der Griechen in ihrer geschichtlichen Entwicklung. – Leipzig, 1923.