

Губанов Сергей Александрович

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СВОЕОБРАЗИЕ АНТИНОМИЙ БЫТИЯ В ТВОРЧЕСКОМ СОЗНАНИИ (НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА Б. Л. ПАСТЕРНАКА "ДОКТОР ЖИВАГО")

В статье рассматривается проблема художественного воплощения и переосмысления структурной организации антиномической диалектики творчества в феноменологическом сознании личности в пространственно-временной плоскости романа Б. Л. Пастернака "Доктор Живаго". Ключевым моментом в статье становится экстраполяция особенностей онтологических механизмов антиномий как средств формирования теургического мировоззрения главного героя - Юрия Живаго, его экзистенциальной позиции в рассмотрении имплицитной и эксплицитной динамики окружающих феноменов Бытия.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2011/1/17.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2011. № 1 (7). С. 82-86. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2011/1/

© Издательство "Грамота"

Информацию о том, как опубликовать статью в журнале, можно получить на Интернет сайте издательства: www.gramota.net
Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: voprosy_hist@gramota.net

УДК 008:8

В статье рассматривается проблема художественного воплощения и переосмысления структурной организации антиномической диалектики творчества в феноменологическом сознании личности в пространственно-временной плоскости романа Б. Л. Пастернака «Доктор Живаго». Ключевым моментом в статье становится экстраполяция особенностей онтологических механизмов антиномий как средств формирования теургического мировоззрения главного героя – Юрия Живаго, его экзистенциальной позиции в рассмотрении имплицитной и эксплицитной динамики окружающих феноменов Бытия.

Ключевые слова и фразы: художественный образ; онтология; антиномия; диалектика; теургия; феномен; личность; Юрий Живаго; экзистенциальность.

Сергей Александрович Губанов

Кафедра теории и истории культур

Костромской государственной университет им. Н. А. Некрасова

marker6186@list.ru

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СВОЕОБРАЗИЕ АНТИНОМИЙ БЫТИЯ В ТВОРЧЕСКОМ СОЗНАНИИ (НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА Б. Л. ПАСТЕРНАКА «ДОКТОР ЖИВАГО»)©

В структурной организации повествовательной модели романа Б. Л. Пастернака «Доктор Живаго» образ Юрия Живаго становится одной из ключевых доминант в выстраивании типологической парадигмы образов, мотивов, тем, аллюзий и реминисценций в имплицитной динамике художественного целого. Художественное движение, перемещение и трансформация данного образа сосредотачивает в идейном отношении самостоятельную, логически продуманную квинтэссенцию экзистенциально-онтологической концепции Бытия в мировоззрении писателя. Действительно, определяясь в качестве универсальной модели познания сущностных процессов окружающей действительности, Пастернак наделяет модусы восприятия этой личности сверхчувственными способностями, то есть детерминирует сознание главного героя как предельно концентрированную антиномию субъектно-объективного видения свойств, преломлений и особенностей онтологических состояний реальности: «Акт представления, магическая точка сцепления нужны для того, чтобы рождалось то, чего нельзя получить заранее. Здесь мысль или состояние понимания есть нечто, во что все время как бы надо впадать заново» [2, с. 96].

Пастернак вполне детально изображает в жизненном процессе Юрия Живаго каким образом формируется интенция нечто большего, в разы превосходящего имманентную организацию трансцендентного естества, в котором содержится модус духовного перерождения и обновления модальности устоявшихся принципов постижения объекта. Писатель создает вполне конкретную аллюзию на то, что жизненный процесс – это есть созидательное соотнесение и претворение сверхчувственного начала в чувственном сознании, где последнее признается неопровержимой инстанцией для преодоления личностью актов профанаций онтологического выражения Бытия, состоящих в тривиальной методологии познания явления. Только по преимуществу чувственное восприятие объектов действительности, основанное на сверхчувственном преломлении, способно осуществить построение перехода творческой стихии человека в плоскость явленной метафизической гармонии, где спонтанность и непоследовательность мысленных операций приобретает символическую упорядоченность и более глубокую идейную насыщенность. Таким образом, в романе специфицируется первая творческая интерпретация антиномического дискурса в сознании молодого Юрия Живаго: «Ночью Юру разбудил стук в окно. Темная келья была сверхъестественно озарена белым порхающим светом. Юра в одной рубашке подбежал к окну и прижался лицом к холодному стеклу» [4, с. 10].

В этом эпизоде органично сосуществуют два признака: эмоциональное пробуждение внутреннего стремления к чему-то и стагнация его развития, которому препятствует образ холодного окна. Именно они подтверждают пока еще бессознательное чувство, стремительное утверждение главного героя превзойти перманентное состояние реальности и погрузиться в нечто светлое, более значительное и пронизательное, пробудившее в нем импульс какого-то не свойственного предназначения не только внутри собственных усилий, но и в реальности в целом. Прибегая к символике ночи и холодного окна, Пастернак демонстрирует внутреннюю готовность Юрия Живаго прикоснуться к онтологии таинства жизненного процесса, но тут же создает реминисценцию абстрактной преграды, изображенной в форме «холодного окна», ретранслирующего непредсказуемость процессов, происходящих за его границами. Тем самым, писатель старается наполнить мировосприятие главного героя сверхчувственным началом и одновременно сберечь тенденции распространения его импульсов от диффузий исторической действительности. Образ ночи, который станет в последствие в романе одним из лейтмотивных, с художественной точки зрения, указывает на контрастивное цветовое решение, реализующееся в антиномиях дня и ночи. Созидательное начала дня и разрушительное, но, в то же время, таинственное состояние ночи, культивируют в смысловом отношении противостояние теологического и inferнального (таинственного), а отчасти репрезентирует свойства неподготовленного диалога с окружающим миром юного Юрия Живаго.

В философии творчества главного героя, в формировании его концептуальных установок именно эти две метафизические стороны Бытия будут проследиваться, вступая в различные противоречия при распознавании содержательной основы органического всеединства онтологии предмета. Тесно переплетаясь между собой эти антиномии природных состояний действительности, образуют более важную антиномию творчества, которая инициируется сознанием Юрия Живаго как мифопоэтизация обыденности смысла вещи, приращение ему вполне возможных параметров творческого символа, пронесенного сквозь перипетии жизненного процесса – как это, например, происходит с символом свечи. Такие жизнеутверждающие символы как свеча приближаются к таким категориям основы творческого процесса, когда сама сущность явления признается экзистенциальной точкой отсчета, определенного импульса для того, чтобы художник превратил этот сгусток смыслового потока и наделил его возможностью вневременного развития и прогнозирования: «Только как эстетический феномен бытие и мир оправданы в вечности» [3, с. 76].

Самостоятельно образ ночи в романе – это период творческого подъема, активизация таинственных сил в разрешении дневных творческих задач, поставленных перед сознанием Юрия Живаго, но в данном случае Пастернак зашел с еще более интересной стороны. Благодаря введению в повествовательную модель романа антиномии ночи, писатель очень емко и лаконично продемонстрировал органическое взаимодействие, взаимопроникновение нескольких природных стихий, причем указав, что каждое их онтологическое преломление есть инверсия сдвига экзистенциальной точки в тот или иной предел существования в Бытии. Художественный эпицентр сосредоточия энергийного потока этих природных стихий и перманентного застывания данной экзистенциальной точки в пределах временного генезиса становится неосознанное обращение юного доктора Живаго к небесному пространству, стоя на только что сделанном холмике на могиле матери: «Отбарабанил дождь комьев, которыми торопливо в четыре лопаты забросали могилу. На ней вырос холмик. На него взошел десятилетний мальчик. Только в состоянии оцепенения и бесчувственности, обыкновенно наступающих к концу больших похорон, могло показаться, что мальчик хочет сказать слово на материнской могиле. Он поднял голову и окинул с возвышения осенние пустыри и главы монастыря отсутствующим взором. Его курносое лицо исказилось. Шея его вытянулась. Если бы таким движением поднял голову волчонок, было бы ясно, что он сейчас завоет. Закрыв лицо руками, мальчик зарыдал. Летевшее навстречу облако стало хлестать его по рукам и лицу мокрыми плетями холодного ливня» [4, с. 9].

По физическим трансформациям движений главного героя в пространстве возникает ощущение, практически детально переданное Пастернаком, что он буквально тянется к небу, ищет в нем закономерного ответа на свой внутренний, томительный вопрос, и ответ прорывается к нему антиномией дождя, символизирующего перерождение и обновление личностного начала, стимулирующего его к новым постижениям и свершениям. Как уже отмечалось, природные антиномии будут частотным условием расширения диалектики в функционировании образа Юрия Живаго, который, согласно художественной концепции романа, станет экзистенциальной квинтэссенцией онтологической энергичности антиномий, их апробацией дальнейшего движения, определения места и роли, детерминацией влияния на внутренние перипетии самосознания. В таком случае, практически каждая антиномия, прямо или опосредованно участвующая в структурировании образа доктора Живаго, ретранслируется как неотъемлемая часть раскрытия имплицитной динамики его художественных превращений и содержательных видоизменений, поскольку функциональная направленность каждой из них, предполагает внесение новых оттенков и значений в пространство культивируемого ими образа. Другими словами, антиномия – это максимальная по функциональным и смысловым составляющим минимальная единица отвлеченного художественного образа, воздействующая на раскрытие различных сторон образа Юрия Живаго, предоставляющая в контексте повествования диалектику имплицитного и эксплицитного развития структурной организации становления ценностной, мировоззренческой ориентации в пространстве событийной фабулы жизненного процесса главного героя.

Приобретая семантику локального воздействия на структурную организацию образа доктора Живаго, антиномии не ограничиваются только данным императивом, так как Пастернак пытается на протяжении художественного действия создать условия для развития плоскости их универсальности. Это достигается им при непосредственной помощи природных явлений, которые как бы репрезентируют своеобразное продолжение жизни героя, подготавливают его внутренний мир к чему-то новому, ранее неизведанному, согласуя быстротечный процесс имманентности с трансцендентной бесконечностью, где существует более высокая и организованная онтологическая реальность. Антиномии опосредованного образа в произведении и антиномии природных образов, тем самым, помогают увидеть тот латентный органический переход человеческой духовной реальности в категории сверхчувственного состояния, где нивелируется внутренняя напряженность в качестве умиротворения и спокойствия, обнаруживает новые энергичные источники существования. Следовательно, антиномии природных образов становятся онтологическим продолжением существования художественного образа в пространстве романа, помогают оттенить его динамику метафизического обнаружения и раскрытия в Бытии в дальнейшем – о чем достаточно четко символизирует образ ветра: «Шли и шли и пели «Вечную память», и когда останавливались, казалось, что её по заложенному продолжают петь ноги, лошади, дуновения ветра» [Там же]. Антиномии образов природы призваны в романе Пастернака выполнять и другие вверенные им функции, поскольку спектр воздействия их необычайно разнообразен и широк.

С точки зрения функциональных особенностей антиномий в структурировании образов, Пастернак практически всегда стремится к расширению их онтологического контекста. Особенно ярко это свойство проявляется в специфической организации сознательных процессов не только образа доктора Живаго, но и других

персонажей, например в смысловом наполнении образа дяди главного героя – Николае Николаевиче Веденяпине. Его психология творческого сознания словно прогнозирует черты будущей философской концепции творчества Юрия Живаго, предопределяет основополагающие интенции онтологического постижения Бытия. Причем это достигает максимального эффекта еще и в том, что как будто рассказчиком является не сам Пастернак, а сложившееся представление о мировосприятии дяди в сознании самого главного героя, позволяющее производить ему аналогичные выводы. На примере образа Веденяпина, писатель детально старается продемонстрировать, каким образом особенности участия антиномий природы в жизнедеятельности человека трансформируются в смысловое единство, имеющее под собой чисто антропологический контекст, растворенный в творческом сознании. Этот момент находит отражение в том, что по внутренним духовным убеждениям метафизика творческой мысли в сознании Веденяпина перерастает чувственную область в раскрытии антиномического дискурса явлений действительности. Он стремится обнаружить в уже известном факте момент сверхчувственного начала, намного превосходящего человеческий опыт. Эксплицитное движение мысли Веденяпина регулируется не только попытками явного расширения онтологического прочтения явления, но и найти всеобъемлющее применение этому акту усилия сознания в Бытии, показать насколько чувственен человек по своей природной организации и созерцателен в сверхчувственной духовной экзистенции, имеющей тяготение к границам беспредельного обновления. Подобное понимание творческого процесса закладывает метафизические основы его антиномического обоснования, заключающего в том, что появляется онтологический переход чувственной сферы в сверхчувственную область, от которой исходит понимание личности художника как теургической. Действительно, Пастернак как бы создает своеобразную систему апробаций в лице Веденяпина закономерного существования и развития философии творчества, перспективности его адаптации в сознании Юрия Живаго, поскольку его теургическое основание станет в последствие главенствующим признаком в признании значения поэтического искусства в системе координат антиномий жизненного процесса главного героя. Открытие нового в онтологическом существовании явления – есть уже по своей природе момент ретрансляции проникновения в ее трансцендентные пределы, указывающие не на преодоление имманентных признаков постигаемого феномена действительности, а, наоборот, на достижение модусов его поэтического перерождения, эсхатологической трансформации в Бытии.

Для того чтобы полноценно раскрыть сущностные основания онтологического пребывания антиномий личности в Бытии, Пастернак обращается к историческому процессу, понимающемуся как символическое пересечение и перенесение трансцендентного начала в эмпирический опыт человеческой деятельности, превращающего его самобытное движение в парадигму историософского прочтения в полном смысле это слова. Сохранение данного значения исторического процесса наблюдается в индивидуальном преломлении сознанием личности мотиваций к его стагнации, то есть временному замиранию, позволяющему увидеть архитекtonику явления не в обыденных смысловых сочетаниях, а представить его идейную динамику в разрезе феноменологического ракурса. Феномен замирания в концепции писателя реализует формулу переосмысления идущего хода исторического Бытия, преодоления его безапелляционного онтологического увядания, которое может произойти только в материальном отношении, а не в теургическом. Антиномия теургии становится именно тем метафизическим началом, которое способствует превышению духовных сил и возможностей человека над хронологическим фундаментом временного исчисления реальности, и где источником их поддержания признается живая органическая онтология Евангелия: «А что такое история? Это установление вековых работ по последовательной разгадке смерти и её будущему преодолению. Для этого открывают математическую бесконечность и электромагнитные волны, для этого пишут симфонии. Двигаться вперед в этом направлении нельзя без некоторого подъема. Для этих открытий требуется духовное оборудование. Данные для него содержатся в Евангелии» [Там же, с. 13]. Внутренней силой, источником принятия сложных жизненных решений на протяжении всего жизненного пути Юрия Живаго становится символ именно такого духовного подъема, помогающий рассмотреть онтологические дефиниции встречающегося явления не в качестве имманентной данности Бытия, а как Божественного промысла, направляющего развитие духовного самосознания личности к границам еще большего совершенствования. То есть каждое жизненное обстоятельство – это относительная концентрация духовного опыта, разрешающаяся сознанием личности либо антиномически, либо органически, но возможно присутствие обоих способов. Для Пастернака же превалирующего решения не существует, для него важен в смысловом генезисе образа Юрия Живаго синтез этих способов, хотя, в то же время, локального функционирования они в полной мере также достигают. Здесь, на уровне определения специфики онтологии личности в историческом процессе, писатель определяет новое жанровое истолкование антиномий. Заключается оно в том, что антиномия – это уже не источник метафизического соединения антропологических коннотаций и литургического промысла, а инсталляция преодоления жизненного обстоятельства, рождающего как раз феномен теургии – мотивацию импульса в творческом созерцании Бытия, имманентного реализации еще более концентрированных идейных энергий в поэтическом осмыслении реалий. Программные дефиниции антиномий в их теургическом аспекте в дальнейшем будут спроецированы на религиозное мироощущение доктора Живаго, пробуждающее в его внутреннем душевном состоянии чувство христианского единства истории, Бога и человечества в целом. Благодаря этому, диалектика антиномий подпитывается религиозными модальностями, располагающимися в коммуникации живого духовного опыта человека и нераздельно сосуществующего с основой его первоначала – онтологией действительности. Под живым духовным опытом Пастернак подразумевает неиссякаемую любовь человеческого сердца, в котором каждый синхронный реальности такт бытия требует

полноценного выхода и рассредоточия накопившейся духовной энергии в иную индивидуальность духовного мировосприятия. В этом перетекании духовной энергии из одного человеческого потенциала в пределы другого отчетливо проступают значения христианского общечеловеческого гуманизма, носящего Евангельский контекст, и помогающего определить личность человека как свободную от фарисейства и обозначить жизнь – как целомудренную жертвенность: «Это, во-первых, любовь к ближнему, этот высший вид живой энергии, переполняющей сердце человека и требующей выхода и расточения, и затем это главные составные части современного человека, без которых он немислим, а именно идея свободной личности и идея жизни как жертвы» [Там же].

Получается, что внутреннее смысловое состояние образа параллельно содержит латентные аллюзии и реминисценции прогнозирования возможной будущей ситуационной событийной действительности в жизненном процессе героев. Поэтому антиномии одного образа, вступающего в тесную художественную коммуникацию с антиномиями коррелирующего образа, образуют антиномическую смысловую синергию выражения их состояний в форме символа, который может сохранять традиционное определение или же, преломлять внутренние процессы самостоятельного развития так, чтобы их действенная сторона оказалась и приобрела новые дефиниции – прогностические. Символ, обладающий прогностическими возможностями хотя бы даже на локальном уровне функционирования антиномий образа, соответственно расширяет их онтологическую перспективу генезиса в системе чуткого контроля над смысловыми приращениями его современного состояния, то есть каждая малейшая символическая деталь может послужить прочной основой для формирования намерения заложить мировоззрением Пастернака прогностический контекст ее существования: «Наставленное на действительность, смещаемое чувством, искусство есть запись этого смещения. Оно его списывает с натуры» [5, с. 390]. В таком случае, антиномия – это есть синергийный потенциал символа в романе, которая, в отличие от уже онтологически раскрывающихся свойств локальности, приобретает вполне ярко выраженные черты прогностического характера. О такой трансакции символа от свойств локальности антиномий к прогностическим состояниям свидетельствует символ платья Тони Громеко, вызывающий у окружающих ее людей ассоциации с подвенечной фатой, которые в дальнейшем станут выражением настоящей действительности: «Юра и Тоня зашли за гардину в глубокую оконную нишу посмотреть, какая погода. Когда они вышли из ниши, оба полотнища тюлевой занавеси пристали к необоюшенной материи их новых платьев. Легкая льнувшая ткань несколько шагов проволокалась за Тонею, как подвенечная фата за невестой. Все рассмеялись, так одновременно без слов всем в спальне бросилось в глаза это сходство» [4, с. 46]. Таким образом, специфика локальности антиномий в структурировании образа Юрия Живаго и вступающих с ним в органическую смысловую взаимосвязь других образов, приобретает качественно новое условие выражения в онтологической организации – прогностической энергии, развивающей в сознании и восприятии главного героя мотивы теургического очертания в принятии поэтического дара творчества как такового: «<...> вообще нет и быть не может генезиса слова, слово не может возникнуть в процессе. Оно может быть или не быть, наличествовать или не наличествовать в сознании...<...>... Объяснить происхождение слова есть вообще ложная задача, недоразумение, недомыслие. Слово необъяснимо, оно существует в чудесной первозданности своей» [1, с. 13-14].

Детально показателен в подтверждении данных особенностей художественно введенный в повествовательную ткань романа образ свечи, в котором сосредоточена идея христианского единства человеческого духовного существования и Божественного промысла, дарующего степень максимального чувства этой онтологической синергии. Находясь на достаточно значительном расстоянии от проезжающего мимо Юрия Живаго, образ свечи пробуждает в его поэтическом самосознании идею непрекращающегося движения жизни, пробуждения и постоянного преобразования органического состояния мира в духовном дискурсе человека, именуемом творчеством. Вдохновение буквально охватывает и пронизывает практически все стороны пытающегося рассмотреть чудесность источника света этой свечи поэтического мирозерцания доктора Живаго. Однако Пастернак при изображении антиномической корреляции этих двух образов прибегает к максимальному сближению точки онтологического расположения свечи и главного героя. Квинтэссенцией этой точки выступает невербальная магичность гармонического пламени, растопляющего заиндевевшее окно и основа вербального имплицитного голоса сознания персонажа, говорящего или даже проговаривающего как поэтическое заклинание, получаемое от концентрирующего жизненную духовную синергию колыхания освещающего темное помещение пламени свечи.

Таким образом, антиномический дискурс творческого начала личности вполне конкретной манере помогает репрезентировать Пастернаку важнейший историософский аргумент форм внутренней диалектики антропологического начала в действительности как критерия нескончаемого потока движения, перемещения трансакций модусов имманентного и трансцендентного выражения Истины. Деятельность настоящего художника не может придерживаться определенных норм и правил, выдержанных в стилевых особенностях эпохи или самосознания творческой личности, она всегда представляется поэтикой провиденциального дискурса: «Ведь слово – столь же внутри нас, сколь и вовне, и если мы правы, почитая слово событием нашей сокровенной жизни, то должно нам не забывать, что оно есть нечто уже переставшее быть в нашей власти и находящееся в природе оторвано от нашей воли. <...> Слово выступает как посредник между миром внутренним и миром внешним» [6, с. 230].

Список литературы

1. Булгаков С. Н. Первообраз и образ: соч.: в 2 т. М., 1999. Т. 2. Философия имени.
2. Мамардашвили М. К. Эстетика мышления. М.: Моск. школа полит. исследований, 2001.
3. Ницше Ф. Сочинения: в 2 т. М.: Мысль, 1997. Т. 1.
4. Пастернак Б. Л. Доктор Живаго // Избранные произведения: в 2 т. СПб., 1998.
5. Пастернак Б. Л. Я понял жизни цель: повести, стихи, переводы. М.: ЭКСМО-Пресс, 2001.
6. Флоренский П. А. Имена: сочинения. М.: ЭКСМО, 2006.

**ARTISTIC ORIGINALITY OF EXISTENCE ANTINOMIES IN CREATIVE CONSCIOUSNESS
(BY THE MATERIALS OF B. L. PASTERNAK'S NOVEL "DOCTOR ZHIVAGO")**

Sergey Aleksandrovich Gubanov
Department of Theory and History of Cultures
Kostroma State University
marker6186@list.ru

In the article the problem of the artistic realization and reconsideration of the structural organization of the antinomic dialectics of creativity in a person's phenomenological consciousness is considered in the spatial-temporal plane of B. L. Pasternak's novel "Doctor Zhivago". The key moment of the article is the extrapolation of the peculiarities of the ontological mechanisms of the antinomies as the means of the formation of the theurgical world-view of the main character – Yuriy Zhivago – and of his existential position while considering implicit and explicit dynamics of surrounding phenomena of Existence.

Key words and phrases: artistic image; ontology; antinomy; dialectics; theurgy; phenomenon; personality; Yuriy Zhivago; existentialism.

УДК 94(37).09

В статье рассматривается проблема идеализации Аммианом Марцеллином ряда народов Востока. Акцент сделан на причинах идеализации Аммианом некоторых восточных этносов в контексте античной исторической традиции идеализации варваров. Автор приходит к выводу, что в данном отношении Аммиан Марцеллин является продолжателем древней греко-римской литературной традиции.

Ключевые слова и фразы: Аммиан Марцеллин; варвары; идеализация; античная историческая традиция.

Владимир Алексеевич Дмитриев, к.и.н., доцент
Кафедра всеобщей истории и регионоведения
Псковский государственный педагогический университет им. С. М. Кирова
demetrius@rambler.ru

**К ВОПРОСУ ОБ ИДЕАЛИЗАЦИИ ВАРВАРОВ В АНТИЧНОЙ ИСТОРИОГРАФИИ
(ПО ДАННЫМ АММИАНА МАРЦЕЛЛИНА)[©]**

Внимание к миру варваров всегда было присуще античным писателям-историкам. Более четко «варварская» тема в сочинениях античных авторов звучала в периоды активизации взаимоотношений греко-римского мира с соседними народами: таковы, например, эпохи греко-персидских войн, походов Александра Македонского, римско-парфянских войн. С усилением активности варварских народов на границах Римской империи в IV–V вв. н.э. образ варваров и связанные с ним сюжеты вновь становятся одним из заметных явлений в римской историографии. В данном отношении не является исключением и последний крупный римский историк – Аммиан Марцеллин (ок. 330 – ок. 400), автор эпохального труда под названием «Деяния», сохранившиеся книги которого охватывают период с 353 по 378 гг. [11].

Важной чертой, характеризующей восприятие Аммианом Марцеллином варварского (т.е. неримского) мира, является идеализация им некоторых народов азиатского Востока. В этом отношении Аммиан, безусловно, является продолжателем древней античной традиции, существовавшей со времен Геродота [4, с. 98] и Ктесия [13, с. 47], в сочинении которых уже есть элементы идеализации ряда варварских племен (например, египтян и ливийцев у Геродота, дирбеев – у Ктесия), а может быть, и более ранних авторов (в частности, Гесиода и даже Гомера) [9, с. 121–124; 19, S. 14].

В не меньшей (если не в большей) степени наделение варваров несвойственными им идеальными чертами наблюдается в римской литературе. В этом отношении предшественниками Аммиана являлись такие авторы, как Юлий Цезарь [17] (см. описание нравов германцев (Caes. Bell. Gall. VI. 21–23)), Саллюстий [8] (см. его характеристику африканских народов (Sallust. Bell. Jug. XVII. 6)), Тацит (создавший на страницах своей