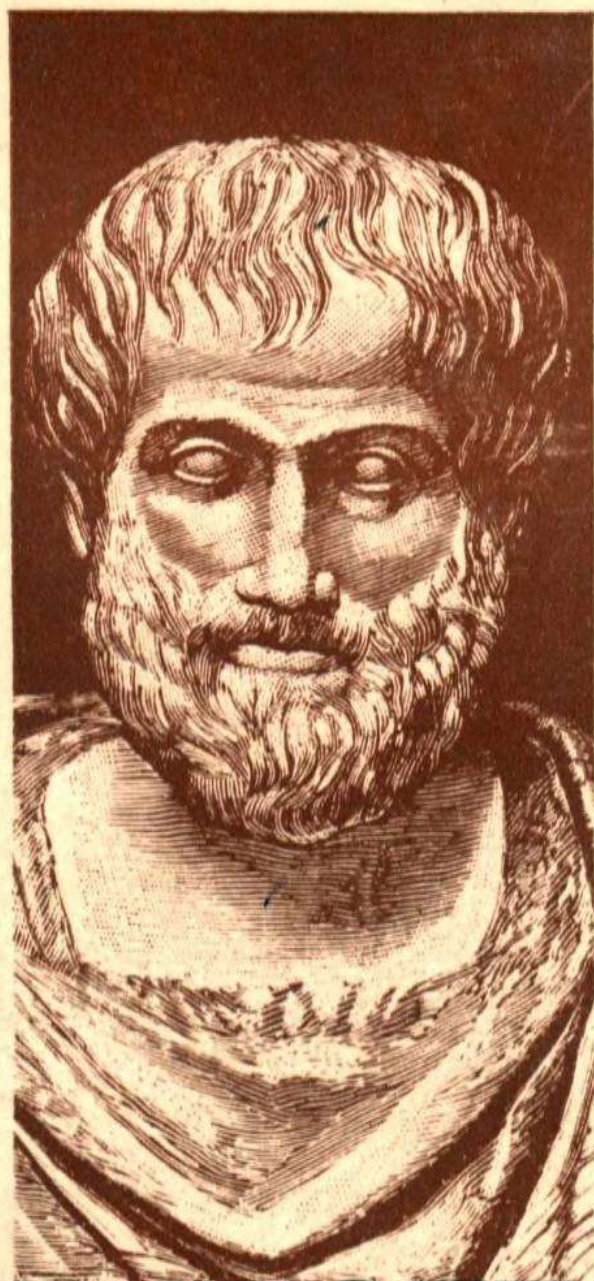




АРИСТОТЕЛЬ
И АНТИЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА
ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΟΥΣ

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ им. А. М. ГОРЬКОГО



АРИСТОТЕЛЬ

И АНТИЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
МОСКВА 1978

Ответственный редактор
М. Л. ГАСПАРОВ

ОТ РЕДАКЦИИ



В 1978 г. мировая культура отмечает знаменательный юбилей — 2300 лет со дня смерти величайшего мыслителя древности, Аристотеля из Стагиры (384—322 гг. до н. э.). По широте своего влияния на философскую и научную мысль древности, средневековья и Нового времени Аристотель — фигура исключительного значения. Интересы Аристотеля охватывали весь круг знаний античного мира — от «первой философии» («метафизики») и до зоологии и метеорологии. Среди этих наук были и науки о литературе — поэтика и риторика. Как и во многих других областях, Аристотель был здесь если не первым, то одним из первых систематизаторов и кодификаторов. «Поэтика» Аристотеля стала истоком всей европейской литературной теории. На нее опирались, от нее отталкивались, но мимо нее не могло пройти ни одно литературное течение. И в наши дни наиболее серьезные труды по теории литературы не обходятся без ссылок на Аристотеля. Его стихийно-материалистический подход к искусству, его рационалистический пафос остается близок современной передовой литературной мысли.

Но именно потому, что суждения Аристотеля остаются живыми и актуальными, они, как это ни странно, с трудом осмысливаются исторически. Отдельные мысли философа легко выделяются из контекста, входят в литературные теории Нового времени и получают в них совсем иное и далеко отходящее от подлинного Аристотеля значение. Этому способствует и сама форма, в которой дошли до нас сочинения Аристотеля. Сжатые, эскизные, они для поверхностного взгляда рассыпаются на разрозненные высказывания, и от читателя ускользает взаимная связь их внутри произведения, а тем более связь их с общим ходом древнегреческой литературной мысли. Между тем именно она ставила перед Аристотелем те вопросы, на которые он давал свои ответы: не зная первых, нельзя понять вторых. Поэтому не приходится удивляться, что даже такие цен-

фральные понятия аристотелевского учения, как «подражание» («мимесис»), «очищение» («катарсис»), «ошибка» («трагическая вина»), сплошь и рядом понимаются современными теоретиками модернизированно, т. е. искаженно. Помочь исторически правильному пониманию литературного учения Аристотеля — задача этой книги.

Основная часть книги — очерк «Аристотель и античная литературная теория». Первая глава его намечает внешний контекст аристотелевской теории словесности, вторая — внутренний. Первая прослеживает становление проблематики греческой литературной теории, складывание основных ее понятий, смену трех этапов ее развития — у софистов, у Платона, у Аристотеля. Вторая показывает, каким образом элементы этой теории были переосмыслены и систематизированы Аристотелем, как сложились они в учение, объединявшее интерес Платона к предмету искусства и акту творчества с интересом софистов к адресату искусства и акту восприятия на единой основе объективного рационалистического анализа.

Вторую часть книги составляют новые переводы двух важнейших его работ о словесности: знаменитой «Поэтики» и III книги «Риторики», посвященной проблемам стиля. «Поэтика» переводится на русский язык в пятый раз, «Риторика» — во второй. Целью новых переводов были более продуманная передача терминов и исправление некоторых ошибок прежних переводчиков, более тщательная передача связи фраз и мыслей, более четкое отделение в тексте того, что принадлежит Аристотелю, от того, что неизбежно привносится языком перевода и разумением переводчика. Перевод сопровождается комментарием.

Разумеется, исчерпать тему «Аристотель и античная литературная теория» в одной книге невозможно. Авторы лишь самым беглым образом коснулись такой важной проблемы, как место литературной теории в системе общепhilosophической теории Аристотеля, потому что эта тема подробно освещена в недавно вышедшей книге А. Ф. Лосева «История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика» (М., 1975). За пределами настоящего исследования осталась и судьба аристотелевской литературной теории после Аристотеля — в поздней античности (некоторые аспекты этой темы затронуты в коллективном труде «Древнегреческая литературная критика». М., 1975) и тем более в средние века и в Новое время.

АРИСТОТЕЛЬ И АНТИЧНАЯ ЛИТЕРАТУРНАЯ ТЕОРИЯ



ОСНОВНЫЕ ЭТАПЫ ИЗУЧЕНИЯ «ПОЭТИКИ» АРИСТОТЕЛЯ

Исследователь, работающий с материалом древнегреческой литературы, стоит перед лицом трудностей двойного рода. Тексты, которые ему доступны, удалены от своих прототипов столетиями, а иногда и тысячелетиями. И очень часто от произведений писателя сохранилась лишь ничтожная доля ¹, что делает невозможной бесспорную реконструкцию полной картины творчества отдельных писателей и всей античной культуры в целом. Исследователь не может в этом случае пойти дальше правдоподобных гипотез. Это первое затруднение, с которым он сталкивается. Второе связано с тем, что ему приходится учитывать и нередко преодолевать сложившуюся веками традицию критериев и оценок при изучении наследия того или иного писателя.

С этими объективными трудностями неминуемо сопряжен и анализ творчества Аристотеля. Из написанного Аристотелем до нас дошло далеко не все, состояние же известных нам источников не позволяет решить окончательно вопрос об аутентичности доступного нам текста ². Не сохранились те произведения философа, в основном диалоги, которые были изданы при его жизни и читались образованной публикой в эпоху эллинизма и Римской империи. Лицо «античного» Аристотеля, хорошо знакомое Эпикуру, Цицерону, Лукиану, скрыто от нас так же, как от греков и римлян в течение двухсот лет было почти полностью заслонено его второе лицо, знакомое нам ³.

Доступный современному читателю текст Аристотеля — это, по всей видимости, упоминаемые Цицероном «Комментарии» ⁴, т. е. записки лектора, излагающего свои

мысли ближайшим ученикам внутри школы. Хотя эти записки не были вовсе неизвестны античности ⁶, их полное издание заставило себя ждать до I в. до н. э. Сохранилось два несхожих рассказа о том, какая судьба постигла аристотелевские рукописи после смерти философа. Согласно одному из них ⁶, ученик Теофраста Нелей продал всю аристотелевскую библиотеку в александрийскую библиотеку при Птолемею Филадельфе (286—245 гг. до н. э.). По другой же версии ⁷, Нелей увез эти книги в Малую Азию и оставил их своим наследникам, которые скрывали их вплоть до начала I в. до н. э., когда они продали их Апелликону, после же смерти Апелликона рукописи Аристотеля были перевезены Суллой в Рим ⁸. Здесь с них были сняты копии, одна из них и лежит, по словам Плутарха, в основе издания, подготовленного и выпущенного в свет Андроником Родосским. Именно с этого издания и начинается история интерпретации аристотелевского текста.

Это был первый опыт систематизации разрозненных записей основателя школы: близкие по содержанию трактаты объединялись здесь общим заголовком, а вся совокупность написанного распределялась по тематическим циклам ⁹. Эта классификация на много столетий вперед определила собой метод изучения аристотелевского наследия: она помогала раскрывать проблемы, поставленные Аристотелем в разных областях знания, она же мешала видеть в его трактатах эволюцию авторской мысли. От поздней античности и до XVIII в. способ толкования и популяризации аристотелевской философии оставался в сущности одним и тем же: книги Аристотеля переводились на другие языки, комментировались, и содержание их входило как органическая часть в культуру каждой эпохи. Форма работы с текстом почти не менялась, но менялся состав произведений, которые привлекали к себе наибольшее внимание читателей в разные исторические периоды.

Средневековье, с его повышенным интересом к умозрительной философии, «ухватилося» за логические трактаты Аристотеля как за источник первейших средств ¹⁰, необходимых для ведения любого философского рассуждения. Ученому Византии, средневекового латинского Запада и сирийско-арабского Востока Аристотель, насколько позволяют судить переводы и комментарии ¹¹, был знаком главным образом как автор «Органона» (больше всего толкований составлялось к «Категориям»), а также трак-

татов по физике и этике ¹³. Мало известна была его «Поэтика» и почти начисто игнорировалась «Политика», вытесненная в это время из поля зрения читателей «Государством» Платона.

Эпоха Возрождения значительно увеличила по сравнению со средневековьем количество произведений античных авторов, в том числе и сочинений Аристотеля, доступных вниманию европейского читателя ¹³. Контакты латинского Запада с арабской культурой Испании (с конца XI в.) и с византийской культурой периода крестовых походов (XIII в.) имели одним из своих последствий резкое повышение интереса к собиранию рукописей античных писателей. На Западе тогда впервые стали известны многие сочинения Аристотеля, Галена, Евклида и др. Рукописи древних авторов, хранившиеся где-то в безвестности, теперь разыскивались, переписывались, публиковались, становились «общедоступными». Так были возвращены к жизни комедии Плавта, трактат Цицерона «Брут» и его «Письма к близким», а также некоторые его речи, трактат Квинтилиана, «Аргонавтика» Валерия Флакка и многое другое. В XIV—XVI вв. изучение античного наследия заняло такое место в жизни Европы, которого оно не занимало ни до, ни после этого времени. В университетское образование входил античный цикл «свободных искусств» (грамматика, риторика, история, поэзия, моральная философия), которые изучались на античных текстах, классических для каждой области. И на студенческом жаргоне итальянских университетов профессор, ведущий этот цикл, получил кличку «гуманист» (по аналогии со словами «юрист», «артист»). В XVI в. на латинском, французском, английском, итальянском языках слово «гуманист» стало общим наименованием человека, занятого гуманитарными науками ¹⁴.

Кропотливый труд нескольких поколений гуманистов выполнил свою историческую миссию: сосредоточив внимание на художественной литературе, а не на теологии и философии, эти ученые проложили путь литературе европейского классицизма, открыв своим современникам греческую и римскую классику и создав поэтическую теорию ¹⁵, которая рационалистически обосновала для светской поэзии вымысла право на существование, утверждала ее философскую и нравственную ценность и предлагала правила для построения художественных произведений.

Гуманисты, работавшие в эпоху, когда складывались европейские литературы на национальных языках ¹⁶, вернули поэзии вымысла ее престиж. Доводы они черпали у древних, делая опорой своих рассуждений «Послание к Пизонам» («Поэтику») Горация и «Поэтику» Аристотеля ¹⁷.

Благодаря теоретическим исканиям гуманистов средневековый облик Аристотеля-логика дополнился в эпоху Возрождения новым обликом Аристотеля—защитника и руководителя поэтов. Одним из самых читаемых, если не самым читаемым, трактатов Аристотеля в XVI в. стала его «Поэтика», совершенно неизвестная Западной Европе вплоть до XIII в. ¹⁸, когда Г. Алеманн перевел на латинский язык арабскую парафразу ее, составленную Аверроэсом (1126—1198). Греческий же текст «Поэтики» был опубликован в издании Альда в Венеции в 1508 г., а в 1537 г. в Венеции же вышло издание греческого текста с параллельным латинским переводом Александра Пацции ¹⁹, и с этого времени можно говорить о том, что аристотелевская «Поэтика» стала неотъемлемой частью духовной культуры Европы. Истолкованием «Поэтики» начали заниматься в университетах, и уже в середине XVI в. увидели свет два обширных комментария к ней: комментарий Робертелло (Флоренция, 1548) и комментарий Маджи (Венеция, 1550) ²⁰. Оба комментария служили фундаментальной базой для создаваемой гуманистами теории литературы ²¹. Критики XVI в. чтили Аристотеля как законодателя эстетической нормы, и этот авторитет нерушимо поддерживался в течение двух столетий: в 1561 г. И. Скалигер называл Аристотеля «нашим повелителем» (*imperator*) и «вечным диктатором» (*dictator perpetuus*) ²², а в 1768 г. Лессинг в «Гамбургской драматургии» (статьи 101—104) сравнивал «Поэтику» с «Началами» Евклида.

Популярность «Поэтики» была неразрывно связана с переосмысливанием ее содержания. Подобно тому как средневековые философы примиряли Аристотеля с Платоном и приспособляли его логику для нужд христианской и исламской теологии, критики Возрождения «дополняли» Аристотеля мыслями, заимствованными у Горация и Платона, подчиняя «Поэтику» Аристотеля эстетическим запросам своего времени. Ее модификация велась по двум линиям: этической и эстетической. В аристотелевские высказывания гуманисты вкладывали тот смысл, который соответствовал их пониманию человека и худо-

жественным условностям современной им литературы. Они останавливали свое внимание на темах, наиболее важных для поэтического творчества. Это были: предмет и сущность поэзии (учение о подражании, о природе и искусстве), ее функция (учение о катарсисе), характеры (учение о правдоподобию и соответствии), правила построения драмы ²³.

Учение Аристотеля о «подражании» («мимесисе») как отличительном признаке искусства получило теперь расширенную трактовку. Если у Платона «подражание» толковалось как источник нравственной порчи, а для Аристотеля оно несло в себе интеллектуальное наслаждение, то гуманисты, принимая мысль Горация о двойной задаче поэзии (улаживать и приносить пользу), превращали «подражание» (т. е. поэтический вымысел) в «инструмент», при помощи которого человек достигает своей высшей нравственной цели: делается совершенным, добродетельным, а потому и счастливым. В лекциях, читанных в 1553 г. во Флорентийской академии, Бенедетто Варки (1503—1565) заявлял:

«Цель поэта — делать человеческую душу совершенной и счастливой, и его дело — подражать, то есть притворяться (*fingere*), и изображать (*rappresentare*) вещи, которые делают людей хорошими и добродетельными, а следовательно, и счастливыми... Поэтика — это наука (*facoltà*), которая учит, каким образом надо подражать действиям, страстям и обычаям при помощи ритма, слова и гармонии, взятых вместе или по отдельности, для того, чтобы отклонять людей от пороков и побуждать к добродетели, дабы они достигли совершенства и счастья» ²⁴. Ту же мысль повторял Т. Тассо, когда писал в своих «Рассуждениях о героической поэме»: «Поэзия — это подражание человеческим поступкам с целью дать урок жизни» ²⁵.

Поставленное перед высшей нравственной целью, само «подражание» приобретало особые черты: его понимали теперь как «идеализацию природы», как подражание лучшему образцу. У Фракасторо (ок. 1478—1553), например, аристотелевская мысль о том, что поэзия подражает общему, а не единичному («Поэтика», 1451b), толковалась как подражание (воспроизведение) универсальному представлению (идее) о прекрасном. В его «Навгерииусе, или Диалоге о поэтике» произносятся такие слова:

«Поэт похож на того, кто отказывается подражать вот этому или вот этому, а созерцает сначала универсальную прекраснейшую идею (*ideam*) художника и творит вещи, какими им подобает быть. Все, у кого есть способность говорить изящно, говорят хорошо и складно, насколько кому приличествует. Однако различие между ними в том, что никто, кроме поэта, просто так не говорит хорошо и складно, а лишь в определенном роде речи и насколько это имеет отношение к поставленной им перед собой цели, когда один обучает, а другой убеждает... поэт же не знает иной цели, кроме той, чтобы просто так говорить хорошо о каждом предмете. Он не отказывается от того, что и ему надлежит и учить, и убеждать, и о других вещах говорить, но не в той мере, в какой это нужно для разъяснения дела. Он создает себе другую идею, свободную и в целом (*in univsum*) прекрасную, он использует все украшения, все красоты речи, которые могут быть приложены к этому делу... Понтан правильно говорил, что цель поэта — говорить складно, на удивление, но к его словам надо добавлять «говорить просто так и при помощи универсальной идеи хорошего слога», чтобы было ясно, чем поэт отличается от всех других, кто говорит складно: они подражают единичному, то есть голой вещи, как она есть, поэт же — не этому, а просто идее, облеченной в свои красоты, что Аристотель называет «общим» (*universale*)»²⁶.

Интерес к воспитывающей роли поэзии делал для теоретиков классицизма особенно важной загадочную фразу «Поэтики» о том, что «трагедия... путем сострадания и страха производит очищение (катарсис) подобных аффектов (1449b)». Аристотелевский «катарсис» получил в XVI в. двенадцать различных толкований²⁷. В комментарии Маджи «катарсис» объяснялся как очищение с помощью страха и жалости человеческой души от смущающих ее аффектов²⁸. Спероне Сперони (1500—1588) же, напротив, полагал, что страх и жалость порабощают дух человека и поэтому от них надо избавиться²⁹. Робортелло, первый комментатор «Поэтики», утверждал, что страх, которым вызывается катарсис, — это страх зрителя за себя, боязнь, чтобы с ними не случилось то, что он видит на сцене³⁰.

Эту мысль повторил Корнель, когда в «Трех рассуждениях о драматическом искусстве» защищал своего «Сида», сопоставляя формулу Аристотеля и близкую

Робортелло трактовку ее с тем впечатлением, которое оказывала на зрителей его собственная трагедия ⁸¹.

Условностями самой новоевропейской драмы были вызваны в это время такие «дополнения» к Аристотелю, как учение о трех единствах и о социальных типах, изображаемых на сцене ⁸². Если Аристотель писал о том, что трагедия выводит людей лучшими, чем они бывают в жизни, а комедия — худшими («Поэтика», 1448а), то критики XVI в. указывали, что в трагедии действуют короли и знать, а в комедии — простые люди.

Примеры модификаций можно было бы умножить. Они говорят о том, что на протяжении XVI—XVIII вв. «Поэтика» воспринималась критиками как произведение «современное» им, как живая соучастница художественного творчества этой эпохи. Теоретикам этой эпохи важно было прежде всего раскрыть у Аристотеля правила и принципы поэтического искусства, применимые в литературе Нового времени. Для этого они примиряли Аристотеля с Горацием, с одной стороны, и Платоном — с другой.

«Диктаторство» аристотелевских правил было отвергнуто романтиками. К началу XIX в. Аристотель сошел со своего пьедестала в литературе, и именно в это время открылись новые перспективы в изучении его наследия. То, о чем писал Лессинг в «Гамбургской драматургии» (статья 75), требуя, чтобы Аристотеля изучали «из него самого», стало практически осуществляться молодой историко-филологической наукой, которая занималась реконструированием «античного лица» древних авторов. Задача, взятая на себя филологией, меняла ориентир исследований текста Аристотеля, который был задан еще ранними греческими комментаторами и оставался действенным вплоть до XVIII в. С первых веков н. э. у Аристотеля искали преимущественно то, что сближает его с Платоном или Горацием и соответствует собственным философским взглядам комментатора. В XIX в. филологи впервые стали рассматривать Стагирита с определенной дистанции, открывая у него то, что принадлежит только ему и отличает его как от Платона, так и от Горация. Это несходство главных ориентиров не исключало, однако, научной преемственности: заложенная итальянскими гуманистами XVI в. традиция не могла исчезнуть бесследно, не оказав своего влияния на науку XIX в.

Филологическое изучение аристотелевской «Поэтики»

в XIX в. приняло тройкую форму. Самым распространенным типом исследования стал анализ смысла отдельных терминов «Поэтики». И здесь очень сильно сказалась зависимость новой науки от своей предшественницы — литературной критики XVI в.: в поле зрения ученых XIX—XX вв. попали прежде всего проблемы, волновавшие теоретиков классицизма, — «катарсис», «мимесис», «природа» и «искусство». Однако само их толкование стало теперь иным и по методу, и по получаемому результату. Доискиваясь до подлинного смысла этих понятий, филологи поднимали «целину» текстов, привлекая многочисленные параллели из самого Аристотеля и других авторов и своими выводами обосновывали новую трактовку терминов. Так, уже в середине XIX в. вышла в свет солидная работа Я. Бернайса³³, в которой отвергались известные толкования «катарсиса» как нравственного очищения и приводились доводы в пользу медицинского понимания этого слова как «нервной разрядки», «облегчения». Смысл «катарсиса» Бернайс раскрывал, ссылаясь на объяснение термина в «Политике» Аристотеля (VIII, 7, 1342a), и в качестве подтверждающего довода приводил тексты Ямвлиха (*De mysteriis*, I, 11) и Прокла (*In Platonis Rem publicam* ed. Bas., p. 360—362).

После Бернайса несколько поколений ученых продолжают искать новые текстуальные параллели и предлагать новые толкования «трагического очищения». Так, сравнительно недавно на страницах журнала «Гермес»³⁴ выступили В. Шадевальдт и М. Поленц с подробнейшим анализом смысла и словоупотребления аристотелевских «страха» (φόβος) и «жалости» (ἔλεος) и с новыми вариантами понимания «катарсиса» в «Поэтике» (VI, 1449b 26).

Шадевальдт предложил гипотезу, согласно которой Аристотель в своем определении трагедии воспользовался двумя ходовыми в его время понятиями «удовольствия». Одно из них — это удовольствие, получаемое от словесного искусства, которое заставляет слушателя переживать чувства (Шадевальдт называет их *Elementar-affekte*) испуга и растроганности (в статье подробно рассматривается значение слов φόβος и ἔλεος); второе — это удовольствие, которое испытывает человеческий организм, когда получает освобождение (катарсис) от того, что его удрочает, когда из состояния смятения приходит в равновесие в свое нормальное состояние. Соединив вместе эти два понятия об удовольствии, Аристотель, утверждал Шаде-

вальдт, дал определение трагедии, которое было свободно от того «волшебства», о котором говорили софисты, и одновременно низводило на нет платоновские нападки на нее. Ведь удовольствие, вызываемое катарсисом, не может портить нравов: оно безвредно и неопасно. Мало того, оно вообще не имеет никакого отношения к этике. Под словами «страх», «жалость» и «очищение» Шадевальдт, следуя Дирльмееру³⁵, понимал первичные чувства и приходил отсюда к выводу, что эффект трагедии для Аристотеля никак не обусловлен целью морального воспитания, а сводится к трагическому «потрясению», которое связано с действием этих первичных физических чувств.

В своем отклике на статью Шадевальдта М. Поленц («Furcht und Mitleid». Ein Nachwort, *Hermes*, 84, 1956, S. 49—74), не пускаясь в полемику, приводил, однако, большой фактический материал для доказательства, насколько классической греческой культуре был свойствен тот этический взгляд на поэзию, в котором Шадевальдт отказывал Аристотелю.

Значение филологических работ рассмотренного типа можно сравнить с моралью известной басни о крестьянине и его сыновьях. Крестьянин, умирая, открыл своим детям, что на его поле зарыт клад. После смерти отца сыновья перекопали все поле, но клада не нашли, зато осенью получили обильный урожай. Филологи перекопали огромное поле греческих текстов, греческого языка и реалий, доискиваясь до тончайших оттенков смысла того или иного слова, раскрывая все возможные параллели и ассоциации. Их жатва — это чаще всего твердо установленный объем понятий отдельных терминов, или исследование тех камней, из которых построено здание греческой культуры. Не понимая своеобразия этих «камней», нельзя составить себе представления о здании в целом. Однако «камни» — это еще не само здание.

Обсуждение аристотелевского «катарсиса» филологами XIX—XX вв. — один из ярких примеров и действенности и ограниченности их метода. При всей тщательной работе, проделанной ради изучения «катарсиса», дилемма медицинского — морального толкования его до сих пор не может считаться окончательно решенной. Так, уже в самое последнее время этическая трактовка «катарсиса» в противовес бернайсовской, на которую опирался Шадевальдт, получила еще одно обоснование в книге бол-

гарского ученого А. Ничева «Загадка трагического катарсиса у Аристотеля» (София, 1970) ³⁶, в которой автор находит для себя новые источники аргументации в самой греческой трагедии.

Формулу «катарсис подобных чувств» А. Ничев понимает как содержащую родительный падеж объекта, т. е. как освобождение от чего-то, «жалость» — как жалость зрителя к невинно страдающему, «страх» — как страх перед тем, что может постичь героя пьесы, «великую ошибку» — как моральную вину героя, как нарушение им справедливости, совершаемое по ходу действия драмы, а не за сценой (так, например, вина Эдипа — это не убийство Лаия, а его «гневливость» — ὀργιλότης, неправильное отношение Эдипа к Креонту и Тиресию). Ключ к разгадке «катарсиса» болгарский ученый находит в употребленном в «Поэтике» выражении *παρά δόξαν* («по ложному мнению») и неизбежность очищения зрителей от страха и жалости объясняет тем, что по ходу событий в пьесе меняется представление зрителя о герое. Свою мысль А. Ничев резюмирует словами:

«Природа трагического катарсиса состоит в «очищении» зрителя от жалости и страха, в изгнании этих чувств. Почему зритель должен от них освобождаться? Потому что они неуместны. Почему неуместны? Потому что они опираются на ложные мнения (*δόξα*) относительно невинности героя и относительно божественного приговора, который падает на героя. Почему возникают ложные мнения? Потому что способность человека к умозаключениям ограничена и несовершенна, в результате чего человек создает ложные силлогизмы, а из них возникают ошибочные мнения. Эти *δόξα*, которые возникают в повседневной жизни на каждом шагу, могут касаться столь великих вопросов, что эти вопросы заслуживают рассмотрения в литературе. Таким образом, литература приобретает ценность и значение, как средство, способное опровергать ошибочные мнения, предварительно подвергнув их критике. Однако она подвергает их критике после того, как сначала вызывает к ним доверие как к мнениям допустимым и несомненным. В действии драмы их допустимый и несомненный характер подвергается сомнению и в конце концов опровергается» (стр. 128).

Результат работ подобного рода, независимо от расхождений во взглядах между филологами, сводится преж-

де всего и замене той трактовки «Поэтики» Аристотеля, которую создал классицизм, новой ее трактовкой, основанной на тщательном изучении античных текстов. Эту задачу «демифологизации» Аристотеля, которую исследования терминологического характера выполняют «по частям», в более широком плане ставят перед собой работы второго типа, рассматривающие всю «Поэтику» в целом. Наиболее последовательно противопоставление «старого» понимания Аристотеля новому проведено в книге Бутчера «Аристотелевская теория поэзии и изящных искусств», вышедшей в свет в 1894 г. и к середине XX в. выдержавшей пять изданий. Содержание «Поэтики» противопоставлено Бутчером, с одной стороны, тому, как толковали ее новоевропейские критики, с другой — самой литературе Нового времени.

Твердо придерживаясь буквы аристотелевского текста, Бутчер опроверг в своей книге распространенные переосмысления «Поэтики», показывая ошибочность толкований, которые получала аристотелевская фраза «Искусство подражает природе» («Физика», II, 2,2 194a21), неправомерность приписывания Аристотелю учения о дидактической функции поэзии, о трех единствах, о социальном ранге героев, особо подчеркивая отличие идеального героя Аристотеля от героя новоевропейской драмы. Снимая наслоения, которыми обросла «Поэтика», ссылаясь на то, что о многих эстетических проблемах Аристотель никогда не размышлял, хотя его не в меру усердные поклонники извлекали из его сочинений готовые ответы на них⁸⁷, Бутчер реконструировал содержание «Поэтики» и дал ей интерпретацию, которая до сих пор остается наиболее полной в филологической науке. Основная методологическая установка автора книги сводится к тому, что «Поэтика» не может быть прочтена в отрыве от остальных сочинений Аристотеля, а основная проблема, которую исследователь стремится выяснить, — это вопрос о том, как соотносит Аристотель искусство и эмпирическую реальность.

В качестве отправной точки для истолкования «Поэтики» Бутчером взято учение Аристотеля о двух видах искусства (мастерства — τέχνη)⁸⁸: искусстве, создающем утилитарные предметы (πρὸς τὰναύχατα), и искусстве, предназначенном для «препровождения времени» (πρὸς διασώτην), имеющем свою особую цель, отличную от ди-

дактики, морали, политики. И знаменитая фраза «Искусство подражает природе» (ἡ τέχνη μιμεῖται τὴν φύσιν) получила свое объяснение из того контекста, в котором она употреблена Аристотелем: природа, которая означает в этом месте не эмпирическую реальность, а творческую, созидательную силу (от φύω — «расту»), имеет дело с материей (ὑλὴ) и формой (εἶδος) и соединяет их вместе, стремясь при этом к определенной цели, искусство похоже на природу, поскольку и оно имеет дело с материей и формой и ставит перед собой определенную цель. При этом искусство «восполняет» природу, осуществляя ту цель, которой природа своими собственными силами бывает не способна достичь³⁹.

Опираясь на эту общую концепцию искусства, Бутчер истолковал аристотелевское «подражание» как идеализацию природы, как воплощение той цели, которая бывает недоступна в реальной жизни. В отличие от гуманистов Возрождения английский филолог увидел идеализирующую роль искусства не в изображении сверхъестественных красот природы или исключительных моральных качеств, а в воспроизведении жестких необходимых логических связей между явлениями жизни, в изображении причинного сцепления событий, каким оно должно быть. «Произведение искусства, — писал Бутчер, — есть образ (image) впечатлений или «вымышленные картины» самостоятельной реальности, отразившиеся в уме слушателя. Реальность, отраженная таким образом, — это события человеческой жизни и человеческая природа. К этому мы должны сделать добавление, которое есть главная мысль аристотелевской доктрины. Подражание в своей высшей форме, а именно в поэзии, есть выражение универсального элемента в человеческой жизни («Поэтика», IX, 3). Если мы попытаемся раскрыть аристотелевскую идею в свете его собственной системы, то скажем, что изящные искусства отбрасывают преходящее, частное и обнаруживают постоянные и существенные черты оригинала. Они открывают форму (εἶδος), к которой предмет стремится, тот результат, к которому природа тянется, но достигает редко или никогда. За индивидуальным искусством находит универсальное. Оно проходит по ту сторону голой реальности, данной в природе, и выражает очищенную форму реальности, освобожденную от случайностей, от условий, которые мешают ее развитию. С этой точки зрения реальное и

идеальное не противоположны друг другу, как иногда их понимают. Идеальное — это реальное, но избавленное от противоречий, раскрывающее само себя по законам своего собственного существования, независимо от внешних влияний и превратностей случая» ⁴⁰.

Под углом зрения этого главного свойства подражательного искусства в книге Бутчера освещены и частные стороны поэтической теории Аристотеля: на поэтическую правду и на цель искусства Бутчер смотрит как на соблюдение правил, как на воспроизведение не случайной, а причинной зависимости между явлениями.

Филологические работы подобного рода, восстанавливающие оригинальный облик Аристотеля, дополняются работами третьего типа, в которых «Поэтика» анализируется не только в контексте других его сочинений, но и на фоне других памятников литературно-критической мысли античности. Это — общие курсы греческой (шире — античной) литературной критики. В них делаются попытки систематизировать и классифицировать доступный нашему изучению материал античных источников, содержащих суждения о словесном искусстве. «Поэтика» Аристотеля помещается здесь в один ряд с произведениями его собственной эпохи и включается в общую схему развития античной литературной теории. Разработка этой схемы в филологии XIX—XX вв. прошла через три этапа.

Первым этапом ее построения была книга французского профессора Эм. Эггера «Обзор истории критики у греков» (1849) ⁴¹. Книга Эггера написана в русле господствовавшего в филологии середины XIX в. исторического позитивизма, и для ее автора история тех или иных учений — это прежде всего история их носителей, то есть история людей и книг, показанная в материальной осязаемости бытовых деталей, а любое философское учение — это стройная система, где все части взаимосвязаны и обусловлены друг другом. Внимание французского филолога сосредоточено вокруг литературной теории Аристотеля, недаром и сама книга родилась как плод его занятий «Поэтикой» в Нормальной школе. Соответственно и весь материал сосредоточен вокруг главы об Аристотеле, как вокруг ее основного ядра, что отражено и в названии глав (гл. 1 «Критика до философов», гл. 2 «Критика у философов до Аристотеля», гл. 3 «Аристотель», гл. 4 «О критике у греков после Аристотеля»). Интерес к материальной ис-

тории, где прежде всего важна осязаемая деталь, заставил Эггера особо выделить «бытовую», если можно так выразиться, сторону существования литературы и суждений о ней. Вся первая глава книги отведена рассмотрению того официального контроля, которому подвергалось исполнение поэтических произведений (эпоса, лирики, драмы).

Эггер начинает книгу с рассказа о состязаниях рапсодов, на которых впервые стал произноситься суд об исполнении гомеровских поэм, подробно останавливается на деятельности комиссии Писистрата, сообщает любопытные сведения о том, как осуществлялся конкурс драматических произведений: сначала при шумных криках толпы зрителей, которые своей непосредственной эмоциональной реакцией решали судьбу пьесы, а потом в специальной комиссии пяти архонтов, которая выносила свой предварительный суд и допускала или не допускала пьесу до сцены, а затем выносила свой окончательный приговор. В общее русло этих официальных или публичных суждений попадает у Эггера и та взаимная критика поэтов, которой была наполнена афинская сцена.

Переходя от этой полисной, гражданской стороны обсуждения поэзии к критике у философов, Эггер в одной главе рассматривает первых философов, софистов, Сократа, Платона. Хотя по замыслу исследователя эта глава должна раскрывать этап, подготовивший Аристотеля, о соприкосновении Аристотеля с его предшественниками говорится только в параграфе о Платоне. Эггер находит у Платона наметку той теории литературы, которая в своем полном виде была разработана Аристотелем. На творчество обоих философов Эггер смотрит как на философскую систему, в которой метафизика, этика, политика определяют собой отношение философа к литературному творчеству, а соответственно и в самой их литературной теории филолог выделяет один общий объект — учение о подражании. В философии Платона Эггер признает самым главным учение об идеях, а в его взглядах на литературу — учение о вдохновении, энтузиазме, одержимости и о подражании как основе искусств, требующих вдохновения. Эггер подчеркивает универсальную сторону деятельности Платона, находя у него первую постановку тех вопросов, которые после него не переставали привлекать внимание мыслителей, — о роли подражания в искусстве, о вдохновении, о контроле над искусством. Эггер

характеризует Аристотеля как завершителя и обобщителя трехвекового опыта греческой культуры — именно с заявления об этой роли стагирского философа начинается глава о нем. Сам разбор творчества Аристотеля проведен под двумя углами зрения: показана аристотелевская широта охвата материала (перечислены все сохранившиеся и несохранившиеся сочинения его, имеющие отношение к литературе) и затем дан анализ содержания «Поэтики». При этом определено место, которое занимает поэтическое искусство в аристотелевской системе учения о знании и выявлены некоторые нити, связующие теорию Аристотеля с художественным опытом и литературной теорией его эпохи. Эти нити намечены еще очень слабо и протянуты лишь к небольшому количеству фактов. Так, когда Аристотель пишет о способах и средствах подражания и о сходстве эпоса и трагедии, Эггер усматривает тут зависимость от Платона; когда Аристотель говорит о подражании «лучшему», о воспроизведении предмета таким, каким он должен быть, Эггер видит в этом влияние работ Фидия, Зевксиды, Паррасия; а слова о том, чем отличается поэзия от истории, французский исследователь толкует как первое обобщение опыта работы греческих историков.

Улавливая связь Аристотеля с его эпохой, Эггер давал оценку «Поэтики» и восстанавливал ее «двойное лицо»: «Поэтика» несет в себе правила хорошего вкуса в искусстве и в этом ее безусловная ценность; в то же время она опирается на опыт только одной классической греческой литературы, и в этом ее неизбежная узость и ограниченность.

Второй опыт построения общей схемы развития античной литературной теории (шире — античной литературной критики) был предпринят в 30-е годы XX в. английскими филологами Сайксом и Аткинсом. Характер предложенной ими новой схемы был обусловлен наметившимся в начале XX в. переходом классической филологии от антикварного собирания источников к попыткам установить историю идей наряду с историей фактов. В книге Сайкса «Взгляд греков на поэзию» (1931) и книге Аткинса «Литературная критика в античности. Очерк ее развития» (1934)⁴² был по-новому, по сравнению с книгой Эггера, охвачен круг основных проблем, по-новому расположен материал и по-новому намечены связи между звеньями единой цепи. Главным предметом изучения теперь стали не реалии, не та форма, в которую облакались суж-

дения о литературе, а те проблемы, которые в них ставились, прежде всего вопросы о происхождении искусства и о его функции.

В книге Сайкса, которая задумана автором шире, чем это отражено в ее названии, и охватывает не только поэзию, но и прозу, сам материал расположен иначе, чем у Эггера. Если в книге Эггера к Аристотелю подвели два парных канала (критика нефилософская и философская), то у Сайкса доаристотелевский период рассмотрен хронологически в трех главах (гл. 1 «Ранняя критика», гл. 2 «Аристофан», гл. 3 «Платон»). В них в качестве сквозного стержня ставится вопрос о том, как на протяжении всего этого времени греческие мыслители и поэты смотрели на функцию и происхождение (природу) искусства. При этом в каждой из этих проблем освещается оппозиция двух точек зрения: гедонистическая функция противопоставляется дидактической, учение об иррациональном источнике поэзии — учению о рациональном. При таком подходе к предмету на одну линию оказываются поставленными Гомер и софисты как сторонники гедонизма. И по сравнению со схемой Эггера у Сайкса появляется новая фигура, Пиндара, высказывавшего немало мыслей о своем собственном творчестве.

Схема, которую строит Сайкс, приобретает вид пучка с расходящимися нитями: в первый, начальный период античной культуры (VIII—V вв. до н. э.) здесь помещены истоки всех тех проблем, которые потом станут темой постоянного обсуждения у критиков. В эпосе Сайкс находит первое признание гедонистической (Гомер) и дидактической (Гесиод) функции поэзии, у Ксенофана — первое косвенное открытие пути для изучения принципов поэтического творчества, у Пиндара — первый намек на двойной источник поэзии (талант — мастерство), у софистов — первую попытку раскрыть те принципы, которые лежат в основе человеческой речи.

От первого, «зародышевого» периода Сайкс прочерчивает прямую линию к Аристофану и Платону. Аристофан по этой схеме продолжает ксенофановский дидактический морализм. Платон доводит его до логического предела, требуя изгнать Гомера и трагиков из идеального государства и по-новому объясняет саму природу поэзии и ее происхождение. Сайкс показывает, как после «Иона», где слышится отголосок поставленной уже Пиндаром ди-

леммы «вдохновение — ремесленная умелость», Платон в «Государстве» переносит на поэзию заимствованное им из танцевального искусства понятие «подражания» (*mimēsis*) и тем самым создает новую концепцию происхождения поэзии и ее сущности. Трактовка поэзии как «подражания» заставляет Платона предъявить словесному искусству два уничтожающих обвинения: обвинение в порче нравов и обвинение в незнании, в неспособности проникнуть в сущность вещей.

Представив Платона строгим цензором и критиком поэзии, Сайкс противопоставил ему Аристотеля как защитника поэзии, разрубившего гордиев узел платоновских обвинений. В новой метафизике Аристотеля и в его новой трактовке «подражания» Сайкс увидел логическую основу тех двух аргументов, которые в «Поэтике» служат доводами, опровергающими оба платоновских упрека поэтическому искусству. Один из этих доводов — признание универсального характера поэзии, ее связи со всеобщим. Он вытекает из аристотелевской формулы «становления», которая направлена против платоновской теории идей и помещает сущность вещи в ней самой, а не вне ее. Акцентирование всеобщего как неперменного составного элемента поэзии Сайкс связывает с аристотелевской антропологией и этикой, с учением о человеке как существе общественном: только то, что доступно и понятно всем, целому обществу, может стать предметом и составной частью поэтического искусства. Этим аргументом снималось платоновское обвинение поэзии в «незнании».

Второй довод — это новое учение Аристотеля о наслаждении, которое несет в себе поэзия. Сайкс останавливает свое внимание на двух сторонах его: на том, что само понятие «наслаждения» наполняется у Аристотеля новым содержанием, получая смысл «удовольствия, приносимого знанием», или «интеллектуального наслаждения», и на том, что Аристотель первый создал учение, согласно которому каждый вид искусства сопряжен с особым, лишь ему одному свойственным типом удовольствия. Именно в этом утверждении специфики искусства, наличия особых критериев, которыми искусство должно оцениваться, не совпадающих с критериями этическими и политическими, Сайкс увидел историческую роль «Поэтики» Аристотеля, предложившего теорию, которая осталась жить в последующие века.

Схема Сайкса легла в основу уже упоминавшейся двухтомной работы Аткинса, которая охватывает значительно больший фактический материал, чем книга Сайкса. Аткинс уделяет больше внимания, чем Сайкс, технике словесного искусства, и в его книге развитие античной литературной теории представлено уже в виде двух русел — риторики и поэтической теории.

Оба исследователя рассматривают античную теорию поэзии под тремя углами зрения: как обусловленную той средой, культурной и социальной, в которой она возникла, как теорию, несущую зачатки последующих теорий, и как теорию, истинность которой проверяется непосредственным опытом литературы, древней и новоевропейской. Сайкс находит общие черты в том, как критикуют литературу Платон и Лев Толстой, в том, как относятся к поэтическому слову Аристотель и Кольридж, он подчеркивает различие между античным представлением о поэте как о ремесленнике и новоевропейским, зародившимся не ранее Драйдена, отношением к поэту как к творцу и высказывает сожаление по поводу того, что Платон не смог признать ошибочность антитезы между двумя способами подхода к реальности, которые на самом деле никогда не соперничают друг с другом. Аткинс усматривает у Шекспира («Сон в летнюю ночь») отклик платоновского учения об интуиции как о пробуждении спящих в поэте сил для видения идеальной правды. Аристотеля он критикует за то, что тот больше анализирует структуру и мысль трагедии, чем ее обаяние и красочность, и за то, что Аристотель нигде не обращается к великим проблемам, которые были связаны с греческой трагедией: к проблеме судьбы, человеческой участи, отношения человека к космосу.

От этого тройного освещения предмета отказался Грубе в книге «Греческие и римские критики» (1965)⁴³, последней известной нам работе по истории античной литературной критики. Исследование Грубе может рассматриваться как третий этап в построении схемы развития античной литературной теории, схемы, наименее схематической из всех предлагавшихся.

Грубе воздерживается от высказываний, нравится ли ему античная теория или нет, и от исследования античных традиций в Новое время и старается привлечь внимание к самим текстам. В поле его зрения попадает теперь значительно больше материала и текстов, и авторов. Особая

глава отводится Фукидиду, Сократу, Исократу, специальный параграф — «Политике» Аристотеля. Филолог стремится прежде всего восстановить с наибольшей детализацией индивидуальный облик учения того или иного автора, и переключка мотивов интересует его лишь во вторую очередь.

Подводя общий итог работы, которую вела и ведет филологическая наука, раскрывая облик Аристотеля как критика и теоретика литературы, мы можем говорить о двух путях, по которым идет эта работа. Один из них — это путь реконструкции содержания тех основных понятий, которыми пользуется Аристотель в «Поэтике». Сюда относятся исследования о терминах «искусство», «подражание», «очищение», «ошибка» («вина»), «характер» и др. Второй — это путь схематического обзора содержания «Поэтики» в сопоставлении или без сопоставления с другими памятниками античного учения о словесном искусстве. Объектом изучения здесь служит весь круг проблем, затронутых Аристотелем: «природа и функция искусства», «идеальный герой», «правда искусства» и др. Метод рассматривания этих проблем одинаков с методом анализа отдельных терминов: в обоих случаях филолог привлекает материал, который он находит в других сочинениях Аристотеля («Этике», «Метафизике», «Физике», «Политике») и восстанавливает единую концепцию философа. «Поэтика» включается в общую систему аристотелевского учения о знании и получает свое место в ней. В качестве основных «столпов» аристотелевской теории при этом выступает учение об универсальном характере поэзии и об ее собственных эстетических критериях, отличных от критериев внелитературных. Концепция Аристотеля рассматривается как «молитная», единая, и с другими концепциями она сопоставляется по признаку «похоже / непохоже» без расчленения на какие-либо слои.

Однако такой способ разглядывания Аристотеля «сверху», исходя из общей схемы, оставляет нераскрытой работу, сделанную самим Аристотелем над своими источниками. Дальше случайных замечаний о том, что Аристотель в таком-то случае заимствовал понятие у своего предшественника и придал ему новый смысл, наблюдения над методом работы самого Аристотеля обычно не идут. А между тем именно реконструкция метода работы должна предварять реконструкцию ее результата. Понимание

смысла сказанного Аристотелем в «Поэтике» не возможно не только без учета содержания его основных философских сочинений, оно не возможно и без знания того, как использовал Аристотель наследство, полученное им от предшественников, какими приемами пользовался, что брал и что не брал себе, из какого в какой контекст переносил заимствованное. Наблюдение над тем, как obraщается Аристотель со своими источниками, не может ограничиться спорадическим анализом отдельных мест и должно вестись последовательно по всему тексту «Поэтики», так как только такой разбор даст возможность воссоздать картину действующих в аристотелевском тексте тенденций отбора материала и его переосмысливания и позволит восстановить разные слои в аристотелевском тексте.

В полном объеме эта задача не поддается решению из-за отсутствия у нас многих текстов, которые имел в своем распоряжении Аристотель. Тем не менее и на том материале, который нам доступен, она может быть поставлена с посильным приближением к истине.

ДОАРИСТОТЕЛЕВСКОЕ УЧЕНИЕ О СЛОВЕСНОМ ИСКУССТВЕ

1. Поэзия: Гомер и Пиндар

Источником наших сведений о том, как понималось и толковалось словесное искусство до Аристотеля, служат три типа памятников: поэзия (эпос, лирика, драма), повествовательная и ораторская проза (сочинения Фукидида, софистов, Исократы) и проза философская (диалоги Платона, фрагменты Гераклита и Демокрита). Они отличаются друг от друга не только тем, что это произведения разных жанров, но и тем, что в жизни греческого общества они занимали неодинаковое место и выполняли не одно и то же назначение. В этом их несходстве кроется одна из причин того, что каждый из названных типов в известной мере самостоятелен и осмысливает словесное творчество на свой собственный лад.

Поэзия по способу своего бытования была связана с обстановкой торжественного праздника. В гомеровском эпосе певцы показаны как неперенные участники застоль-

ных пиршеств: Фемий в доме Одиссея поет для увеселения женихов Пенелопы («Одиссея», I), слепой Демодок поет на пиру у царя феакийцев Алкиноя («Одиссея», VIII), и об этом пире так говорит Одиссей:

Я же скажу, что великая нашему сердцу утеха
Видеть, как целой страной обладает веселье, как всюду
Сладко пируют в домах, песнопевцам внимая... ⁴⁴

(«Одиссея», IX, 5—7)

Для развлечения гостей при дворах тиранов слагали свои стихи такие лирики, как Анакреонт или Ивик. Оды Пиндара прославляли победителей на общегреческих играх, а постановка драмы была частью культовых празднеств в честь Диониса ⁴⁵. Эта окружающая поэзию атмосфера праздничного торжества определила собой ту исходную позицию, с которой сущность поэтического искусства — его предмет, происхождение и функция — осмысливалась в самом раннем доступном нашему изучению памятнике, в гомеровском эпосе — «Илиаде» и «Одиссее». Эпический поэт ощущал словесное творчество, пение или рассказ, прежде всего как «небудничное»: великое по своему содержанию, таинственное (иррациональное) по происхождению и чарующее, услаждающее по своему действию. О том впечатлении, какое оно производит на слушателя ⁴⁶, он говорил стереотипными формулами постоянных эпитетов: «сладостный» (ἡδύς, γλυκύς), «увлекательный» (ἡμερόεις), «нежный» (μαλακός) и глаголов: «услаждаю» (τέρπω), «очаровываю» (θέλω). Сладостны речи Нестора:

..... и Нестор
Сладкоречивый восстал, громогласный вития Пилосский;
Речи из уст его вещей, сладчайшие меда лилися.

(«Илиада», I, 247—249)

Сладостную песнь (ἡδεῖαν αἰοδήν) даровала муза певцу Демодоку:

Муза его при рождении злом и добром одарила:
Очи затмила его, даровала за то сладкопенье.

(«Одиссея», VIII, 63, 64)

Нежными и вкрадчивыми (μαλακοῖσι καὶ αἰμυλιοῖσι λόγοισιν) речами Кирка обольщала Одиссея («Одиссея», I, 36). «Увлекательными» (ἐπ' ἡμερόεντα) называет слова поэта свинопас Евмей («Одиссея», XVII, 519). Ахилл услаждал

дух (θυμόν ἔτερπε), воспевая славу героев («Илиада», IX, 189). Патрокл улаждал разговорами (ἔτερπε λόγους) Еврипила («Илиада», XV, 394). Сирены очаровывают звонкой песней (λγυρῇ θέλγουσιν) («Одиссея», XII, 44). Так же очаровывал (ἔθελγε) своим рассказом Одиссей свинопаса Евмея («Одиссея», XVII, 521).

То, о чем поет эпический поэт, — это события похода греков под Трою: Демодок поет о славных подвигах героев (κλέα ἄνδρῶν) («Одиссея», VIII, 73), Фемий — об «ахейя из Трои возврате» (νόστον Ἀχαιῶν) («Одиссея», I, 326) и о печальной судьбе данаев («Одиссея», I, 350). Певец внимателен до мелочности к фактическим подробностям похода, и в этой способности столь полно охватить предмет — особое величие его искусства: он поет о том, чего не в силах удержать обычная человеческая память, и поэтому его песни имеют «божественное» происхождение, они — дело муз, всезнающих и вездесущих. Свое отношение к предмету и источнику поэзии творец «Илиады» выразил словами:

Ныне поведайте, Музы, живущие в сениях Олимпа:
Вы — божества вездесущие и знаете все в поднебесной;
Мы ничего не знаем, молву мы единую слышим:
Вы мне поведайте, кто и вожди и владыки Данаев:
Всех же бойцов рядовых не могу ни назвать, ни исчислить,
Если бы десять имел языков и десять гортаней,
Если бы имел неслабеющий голос и медную грудь;
Разве, небесные Музы, Кронида великого дщери,
Вы бы напомнили всех приходивших под Трою Ахейя.

(«Илиада», II, 485—492)

Само рождение песни внутри поэта воспринимается в эпосе как порыв, исходящий из того средоточия психической деятельности в человеке, которое грек называл словами θυμός (букв. «вздымающееся», в эпосе — местонахождение жизненной силы, чувств — мужества, удали, гнева, мысли, памяти, разума) νόος (мысль, сознание, рассудок), φρήν (букв. «грудобрюшная преграда», в эпосе — местонахождение воли, разума, чувства). Про пение Демодока в «Одиссее» сказано:

...Τῷ γάρ ῥα θεὸς πέρι δῶκεν ἀοιδίην
τέρπειν, ὅππῃ θυμός ἐποτρύνῃσιν ἀείδειν.

...дар песней приял от богов он

Дивный, чтоб все воспевать, что в его пробуждается сердце.

(«Одиссея», VIII, 44, 45)

О пении Фемиа Телемах говорит Пенелопе:

...Τί τ' ἄρα φθονεῖς ἐριήρον ἀοιδόν
τέρπειν, ὅππῃ οἱ νοβς ὀρνυται.

...Как же ты хочешь певцу запретить в удовольствие папе
То воспевать, что в его пробуждается сердце.

(«Одиссея», I, 346, 347)

А сам Фемий о себе говорит:

αὐτοδιδάκτος δ' εἰμί, θεός δέ μοι ἐν φρεσὶν αἶμας
Μαντοίας ἐνέφυσεν.

Пению сам я себя научил, вдохновением боги
Душу согрели мою.

(«Одиссея», XXII, 347, 348)

В послегомеровской поэзии интонация торжества и праздника осталась как традиционный мотив, переходящий от поэта к поэту. На протяжении веков в эллинских стихах звучало обращение к музам, упоминались «приятные» песни, и содержанием этих песен считалась сама жизнь, охватываемая возможно более широко. В эпосе Гесиода⁴⁷, ближайшем по времени к гомеровскому, эта гедонистическая линия особенно ясна:

С Муз песнопенье свое начинаем, которые песнопеньем
Радуют разум великий отцу своему на Олимпе,
Все излагая подробно, что есть и что будет,
Хором согласно звучащим...
Ибо от Муз и метателя стрел, Аполлона-владыки,
Все на земле и певцы происходят и лирники-мужи.
Все же цари от Кронида. Блажен человек, если Музы
Любят его: как приятен из уст его льющийся голос.
Если нежданное горе внезапно душой овладеет,
Если кто сохнет, печалью терзаясь, то стоит ему лишь
Песню услышать служителя Муз, песнопевца, о славных
Подвигах древних людей, о блаженных богах олимпийских,
И забывает он тотчас о горе своем; о заботах
Больше не помнит: совсем он от дара богинь измепился.

(«Теогония», 31—39, 94—104)

Вместе с тем, наряду с таким наслаждением и любованием поэзией, уже у Гесиода (VII в.) и Ксенофана (VI в.)⁴⁸ наместились еще два новых аспекта в осмысливании словесного искусства. Гесиод обратил внимание на присутствие вымысла (лжи — ψεῦδος) в поэзии, вложив в уста

музам слова!

Много умеем мы лжи рассказать за чистейшую правду.

Если, однако, хотим, то и правду рассказывать можем.

(«Теогония», 27, 28)

Поэт-философ Ксенофан назвал свое творчество «мудростью» (σοφία), которая ценнее, чем сила мужская или конская (21B2 DK, ст. 11—12). Мотив «вымысла — лжи» стал впоследствии краеугольным камнем риторической теории словесного искусства, в самой же поэзии он не получил сколько-нибудь полного раскрытия и повторялся с оттенком укора как общий упрек поэтам в неправде. Мотив «мудрости», напротив, стал отправной точкой для нового осмысливания поэзией ее назначения и тех приемов и средств, которыми она пользовалась. Первая ступень такого осмысливания представлена в лирике Пиндара, вторая отражена в комедиях Аристофана.

В поэзии Пиндара, знаменитого творца торжественных од, дан наиболее глубокий в греческой литературе опыт самораскрытия тайн поэтического таланта ⁴⁹. Свой талант Пиндар, как и Ксенофан, назвал словом «мудрость» (σοφία) и определил ее сущность. Для него «мудрость» — это врожденное свойство, лучшее, чем все то, что можно приобрести обучением:

Много есть быстрых стрел
В колчане у моего локтя.
Понимающим ясны их речи —
Толпе нужны толкователи.
Мудрый знает многое отроду —
А кому потребно учение,
Те как вороны
Оба каркают болтливо и праздно
Против божественной птицы Зевса ⁵⁰.

(«2 Олимпийская ода», ст. 84 сл.)

И как обладатель этого врожденного свойства Пиндар осознавал себя пророком и истолкователем муз. Если эпический поэт просто внимал музе, то творец од обращался к ней со словами:

Μαντεύσο, Μοῦσα, προφатέουσιν δ' ἐγώ.

Прорицай, Муза, я же буду толкователем, —

(Фр. 150, Snell)

прилагая к себе глагол *προφάτω*, который принято было относить к дельфийскому оракулу⁵¹.

Свою роль толковника муз поэт видел в умении найти способ (*τρόπος*) соединения слов и напевов, пригодный (*πρῶτοντος*) для прославления героев — победителей на общегреческих играх:

Муза встала рядом со мной,
Ибо мною обретен новоблещущий лад,
С дорийским напевом слаживающий праздничную речь.
Венки на этих кудрях
Зовут меня к долгу, восславленному богами,
Зовут меня слить
Перезвоны лир, переклики флейт и склад слов
По достоинству Энесидамова сына

(«3 Олимпийская ода», ст. 3—9)

Он живо ощущал напряженность своего творчества, свою собственную активность:

А чтобы восславить
Счастье Эакидов,
Силу их мышц,
Железные их войны,—
Пусть разровняют передо мною поле для дальних прыжков!
Толчок колен моих крут,
Орлы вьмывают и за море!

(«6 Немейская ода», ст. 18 сл.)

И в поэтической речи Пиндар открывал новую сторону: ее способность не только услаждать, но и «бить по цели», достигать намеченного:

Этому дому
Попутным ветром песенной славы
Повей, моя Муза:
Моя речь о великом, как стрела из лука,
Метко ударит в цель

(«6 Немейская ода», ст. 28 сл.)

Милый их город
Осияю я огненной моей песней,
Чтобы быстрее кровного коня,
Чтобы быстрее крылатого корабля

Повсюду бы разлеталась моя весть —
Если только дала судьба блюсти руке моей
Сад Харит.

(«9 Олимпийская ода», ст. 22 сл.)

Такая повышенная заостренность внимания на «энергии» собственного творчества заставляла Пиндара по-новому осмысливать и само художественное произведение, видеть в нем не только «усладу», но и плод работы художника. Этот новый угол зрения воплотился в тех эпитетах, метафорах и сравнениях, при помощи которых Пиндар говорил о своих одах и гимнах. Так, например, он называл свой гимн «пестрым» (ποικίλον), указывая на то, что он составлен из разных частей («6 Олимпийская ода», ст. 86), а построение зачина в одах сравнивал со строительством здания:

Золотые колонны
Вознося над добрыми стенами хором,
Возведем предверие,
Как возводят дверь дивного чертога:
Начатому делу — сияющее чело.

(«6 Олимпийская ода», ст. 1—4)

Пиндар, таким образом, очень близко подходил к осознанию техники своего мастерства, но чувствовал свое искусство еще как умение составить вот эту оду, вот этот гимн. Его творчество принадлежало периоду архаики и завершало его собой в литературе.

2. Риторика: софисты и Исократ

В те же десятилетия середины V в., когда Пиндар слагал свои оды в честь победителей на общегреческих играх, проходивших в местах традиционных культовых празднеств, в «молодом» городе Афинах, где в V в. до н. э. скрестились морские пути Средиземноморья, складывался новый центр политической, экономической, торговой и духовной жизни Эллады. За короткий промежуток времени после победы над персами в битве при Платеях (479 г.) резко изменился не только внешний облик города (в 477 г. была реконструирована Пирейская гавань, в 449 г. началось сооружение новых построек на Акрополе, к 432 г. закончилась отделка Парфенона), но

и его политические институты (за два десятилетия после реформы Эфиальта в 462 г. система управления в Афинах прошла наиболее полную в античном мире демократизацию), а также и само искусство, которым жило афинское общество (на 470—420 гг. падает расцвет классической греческой драмы, живописи, скульптуры, архитектуры).

Интенсивный темп жизни демократического полиса, проявлявший себя в самых различных сферах — от торговых сделок до сжатых сроков строительства Парфенона, — приводил к тому, что своего рода героем дня или «знаменем времени» в обществе становилась деятельность, опирающаяся на практический навык, работа знатока и мастера своего дела. Для обозначения такой деятельности в греческом языке существовало понятие «технэ»⁵²⁻⁵³, передаваемое на русский язык в разных контекстах словами «наука», «ремесло», «искусство». В своем исходном значении «технэ» ближе всего стояла к нашему понятию «ремесла». «Технэ» — это то, чем занят кузнец, ткач, плотник, но одновременно это и работа ваятеля или живописца. В классический период греческой культуры (V—IV вв.) наименование «технэ» прилагалось к очень широкому кругу человеческих занятий. Так, в «Прикованном Прометее» Эсхила (ст. 510—535) при перечислении различных технэ упоминаются приготовление пищи, врачевание, всевозможные способы гаданий, обработка железа, меди, золота, серебра, а в платоновском «Софисте» (219A—C) в качестве технэ названы земледелие, уход за телом, изготовление утвари, математика, занятие охотой, борьба, искусство наживы.

В разряд этих многочисленных видов технэ в V в. вошло и словесное искусство. Уже в «Лягушках» Аристофана мы застаем термин «технэ», свободно прилагаемый к творчеству великих трагиков (ст. 780). Однако само отношение к труду писателя как к ремесленной деятельности родилось не в поэзии и не применительно к поэзии, а там, где в силу условий социальной жизни Греции этот труд действительно стал ремеслом. Писательской работой по найму, на заказ в V в. стало сочинение ораторских речей. Публичное выступление граждан в Народном собрании или в суде перед аудиторией в сотни и тысячи человек было неотъемлемой составной частью функционирования аппарата государственной власти в демократических полисах V—IV вв.

Естественный разрыв между малым числом тех, кто от природы одарен даром слова, и потребностью общества в лицах, умеющих говорить перед толпой, восполнялся в классической Греции двумя путями: обучением ораторскому мастерству и сочинением речей для клиентов, которые заучивали купленную речь и произносили ее перед судом от своего имени. В том и другом случае ораторское выступление из импровизации превращалось в работу, подчиненную определенным нормам и правилам: для того, чтобы учить красноречию или писать по заказу, надо было прежде всего знать, от соблюдения каких условий зависит успех оратора, что именно делает его речь убедительной. Исследование общих принципов ораторского мастерства было необходимой предпосылкой обучения красноречию, без которой это обучение не могло бы иметь места.

Традиция донесла до нас свидетельства о том, что уже с середины V в. в обиходе лиц, готовившихся выступать публично, существовали письменные руководства-технэ с инструкциями, подобными своду правил в любом другом ремесле. Первое такое пособие для ораторов принадлежало, очевидно, сицилийским риторам Тисию и Кораку и содержало рекомендации, как надо членить речь на части (вступление, изложение дела, эпилог) и к каким доводам следует прибегать ⁶⁴. Кем и как составлялись аналогичные руководства после них, мы достоверно не знаем. Авторами таких технэ традиция называла почти всех знаменитых ораторов (Горгия, Фрасимаха, Исократа) ⁶⁵, однако подлинных фрагментов от них до нас не дошло, и самым ранним памятником этой учебной литературы, которым мы располагаем, остается псевдоаристотелевская «Риторика к Александру», составленная, по-видимому, около 340 г. ⁶⁶

Превращение ораторского выступления в дело намеренной выучки имело своим следствием не только появление свода риторических правил, не только увеличение числа лиц, способных говорить публично, но и возникновение новой области словесного творчества — художественной прозы как особого вида литературы.

Греческая художественная проза рождалась в V—IV вв. как своеобразный антипод поэзии, у которой она перенимала тематику и заимствовала художественные средства. Антиподом героического эпоса стали сочинения историков, антиподом поэтических энкомиев — энкомии риторов,

восхвалявшие мифологических и исторических персонажей. Ораторская речь предназначалась теперь не только для произнесения, но и просто для чтения. К такому жанру, например, относятся все речи Исократа.

Под влиянием этой новой художественной практики, которая развивалась в волне усиленного экспериментаторства, осмысливание писательского труда как сознательной работы не свелось к одним рекомендациям, как лучше строить ораторскую речь, но приняло разнообразные формы. Как бы в довершение пиндаровского любования творческим актом, в V в. к словесному искусству начали применяться два обобщающих термина: «пойесис» и уже упоминавшееся слово «технэ». Слово «пойесис» (от греч. «пойео» — делаю, отсюда наше слово «поэзия») в своем исходном значении «делания», «творения» стояло очень близко к «технэ». Так, у Аристофана оба слова употребляются почти как синонимы («Лягушки», 907). Похожую синонимичность можно усмотреть и в выражениях «гомеровская пойесис» (Фукидид, II, 10) и «гомеровская технэ» (Исократ, «Елена», 65). Однако уже в V в. оба понятия получили и свою терминологическую дифференциацию: слово «пойесис» стало общим наименованием стихотворной речи⁵⁷ (см. Горгий, «Елена», 9), «технэ» — обозначением писательского мастерства, писательского искусства. Аристофан поставил в один ряд с другими технэ искусство трагиков, Исократ — свою собственную «философию» красноречия («Панегирик», 10)⁵⁸. Что именно подразумевалось в это время под «технэ», когда речь шла о литературном труде? Или какой вид приобретало учение о словесном искусстве, когда о нем говорили как о технэ? Ответ может быть только гипотетическим из-за отсутствия у нас многих древних текстов. Источники, по которым мы все же в состоянии восстановить хотя бы приблизительно первоначальное учение о словесной технэ, — это аристофановская комедия, фрагменты софистов, речи ораторов прежде всего Горгия и Исократа.

В «Лягушках» Аристофана инсценирован спор Эсхила и Еврипида за право поэта называться лучшим или мудрейшим знатоком технэ. Ход взаимной перепалки позволяет нам до некоторой степени представить себе те аспекты их произведений, в которых, как показывает комедиограф, проявлялись их умелость, мастерство, их технэ. Это, во-первых, выбор предмета, изображаемого на

сцене? Эсхил ставит Еврипиду в вину то, что он ввел в свою технэ нечестивые браки (850), а Еврипид, оправдываясь, говорит, что он показывал обычные вещи и всякий мог изобличить его технэ (959—961).

Вторая сфера, в которой действует технэ, — это тот эффект, который художественное произведение производит на сограждан. «За что надо восхищаться поэтом?» — спрашивает Эсхил Еврипида и слышит в ответ: «За то, что людей в государствах мы делаем лучшими» (1008—1009). К третьей области применения технэ в трагедии отнесено Аристофаном все то, что касается словесного выражения: соответствие речи рангу персонажей и величю мысли (1057—1060), точность синонимии (1152—1165), ясность и понятность слов (925, 926).

Уже О. Наварр усматривал в «Лягушках» пародию на софистическую критику поэтов⁵⁹. Действительно, судя по платоновскому «Протагору» (339А — 344В), где показано толкование поэтических текстов софистами V в., Аристофан переносил в свою комедию те рассуждения о тонкостях словесного искусства, которым предавались «учителя мудрости» в домах богатых граждан. И поэтому мы в праве рассматривать аристофановский разбор технэ трагиков не столько как осознание поэзией самой себя, сколько как обыгрывание на сцене того учения, которое разрабатывали в V в. риторы-софисты. Аристофановская комедия с несомненностью свидетельствует о том, что понимание словесного мастерства как технэ было достаточно распространено в его время, но дает еще мало указаний относительно того, какую норму работы художника требовала словесная технэ и какова была обусловленная понятием «технэ» интерпретация поэтического искусства в целом. Чтобы попытаться восстановить в более широком плане сложившееся под влиянием новой ораторской практики учение о словесном творчестве как о технэ, мы должны обратиться к текстам софистов и ораторов, которые содержат большое число высказываний о слове, о словесном материале, которым пользуется оратор, и о правилах, которыми он руководствуется.

Отличительной особенностью этой, восстанавливаемой нами теперь по крупницам первой «теории», прозаической речи был ее подчеркнутый интерес к самому художественному произведению — к его композиции и словесной ткани, к применяемым в нем доводам, к воссоздаваемым в нем

типам людей, ко всему тому, что мы сейчас назвали бы «средствами словесного выражения». Этот интерес направлялся в первую очередь на то, чтобы создавать готовые рецепты для составления речей. Однако в напряженной атмосфере новотворчества новая «теория» словесного искусства не свелась к простому изготовлению правил, а ватронула коренные принципы языкового существования, поставив вопрос о силе словесной экспрессии в плане онтологическом, философском.

Отправной точкой для первых софистов-риторов в их попытках осмыслить человеческую речь как технэ, как деятельность, которую можно подчинить себе, найдя для нее необходимые приемы и правила, было допущение того, что речь не связана неразрывно с «материальной реальностью», что в речи допустимы ложь, обман. Сама по себе мысль о ложной речи не была новой: ее высказал Гесиод, и после Гесиода о том, что «много лгут поэты», говорил Солон ⁶⁰, о «лживых мифах» упоминал Пиндар ⁶¹, но только у софистов она получила свое обоснование и была использована для раскрытия новых сторон словесного искусства. Уже гомеровский аэд сознавал неспособность человеческой памяти удержать и сохранить все подробности исторических событий и в качестве «восполняющего средства» призывал на помощь музу ⁶². Горгий, софист V в., стоя перед лицом того же факта, не обращался к музам, а предлагал свою концепцию человеческого знания как неполного, условного «мнения» (δόξα), которое из-за своей неадекватности не может не быть «ложным», но в то же время служит необходимой опорой человеческой деятельности. «Если бы все люди, — читаем мы в его «Елене», — помнили о прошлом, разумели настоящее и предвидели будущее, то речь не могла бы быть такой [сильной], какой она [кажется сейчас] тем, кто не может беспрестанно ни вспомнить о прошлом, ни рассмотреть настоящее, ни предугадать будущее. Посему у большинства людей почти во всех делах мнение бывает советником души. Мнение же, обманчивое и шаткое, окружает тех, кто к нему прибегает, удачами обманчивыми и шаткими» («Елена», 11).

Признав неточное мнение естественной, нормальной формой человеческого знания, софисты использовали эту логическую посылку для модификации традиционного учения о функции словесного искусства. Объектом воздей-

ствия поэзии они сделали не только человеческие эмоции, как это делала поэзия, но и «мнение», приписав мнению способность меняться под влиянием чарующих слов. В той же «Елене» Горгий писал: «Божественные заклинания с помощью слов привлекают радость, отвлекают горе. Соприкасаясь с мнением души, сила заклинания чарует, убеждает, изменяет это мнение своим колдовством. У колдовства и магии двойное искусство — душу обманывать, мнение запутывать. Сколько скольких в скольком убедили и убеждают, придумав ложное слово!» («Елена», 10, 11).

Слово таким образом получало сложную функцию: его назначением становилось не только «услаждать», не только восстанавливать в памяти то, что было (вспомним Одиссея на пиру у феакийцев), но менять представление слушателя о существующем положении дела или формировать его по воле оратора. Эту концепцию управляющей роли слова очень метко выразил старший современник Горгия, софист Протагор, когда хвалился, что может «слабейший довод делать сильнейшим» (D—K74, A21), т. е. заставить слушателя изменить оценку событий. Хорошо известная способность человеческой речи убеждать слушателя в чем-то теперь осмысливалась как основная ее функция. О том, насколько остро ощущался и осознавался в конце V в. этот переход к новому пониманию речи как убеждающей и не связанной с отражением какой-либо конкретной действительности, позволяет до некоторой степени судить диалог Платона «Горгий», в котором инсценируется такого рода обмен репликами на эту тему:

Сократ. Вот сейчас ты, Горгий, по-моему, ближе всего показал, что ты понимаешь под красноречием, какого рода это искусство; если я не ошибаюсь, ты утверждаешь, что оно — мастер убеждения (*πειθοῦς δημιουργός ἐστιν ἡ ρητορικὴ*), в этом вся его суть и вся забота. Или ты можешь сказать, что красноречие способно на что-то большее, чем вселять убеждение в души слушателей?

Горгий. Нет, нет, Сократ, напротив, по-моему, ты определил вполне достаточно: как раз в этом его суть» (453A) ⁶³.

Если в платоновском диалоге софистическое отношение к речи как к простому убеждению показано с явной антипатией, то сохранившиеся тексты Горгия донесли до нас голос и противоположной стороны с отчетливо звучащими

нотами восторженного любования словом, всесилием слова. Для Горгия фактически стерта грань между поэзией и прозой: единственное различие, какое он признает между ними, — это присутствие в поэзии стихотворного размера («Елена», 9). И то влияние поэзии на человеческие эмоции, которое в эпосе красочно изображалось поведением эпических героев (вспомним реакцию Пенелопы на песнь Фемия в первой песни «Одиссеи»), софист выразил рационалистическим языком, указав, что слово властвует над эмоциями человека: «Слово — великий властитель, телом малое и незаметное, свершает оно божественные дела. Ведь оно может и страх пресечь, и горе унять, и радость вселить, и сострадание умножить» («Елена», 8).

Горгий не ограничился этой простой констатацией силы слова, но как бы вошел в душу слушателя и показал, что происходит внутри человека под влиянием словесного искусства (поэзии):

«В слушающих поэзию, — пишет Горгий, — вселяется дрожь жуткая, жалость многослезная, желание любов-страстное, слова заставляют душу чужие беды и удачи переживать как свои личные» («Елена», 9).

Эффект поэтической речи софист показывал, таким образом, как некоторую новую психологическую реальность внутри человека, содержанием которой служат эмоции страха, жалости, страсти, а объектом, вызывающим эти эмоции, — не злоключения самого человека, но слух о чужих судьбах. И Горгий признал иллюзорность этой, возникающей под впечатлением поэзии внутренней жизни человека, но одновременно и ее ценность. Во фрагменте, сохраненном у Плутарха («О славе афинян», 5 р., 348С), Горгий называет «мудрым» того, кто сумел поддаться «обману» поэзии:

«В [трагедии] намного лучше заставить поверить в обман, чем не заставить, и поддавшийся обману более мудр, чем не поддавшийся: обманувший здесь более справедлив, потому что он сделал, что обещал, а обманутый более мудр, потому что пленяться наслаждением речи есть признак чуткости» (D — K82(76), B23).

С учением софистической риторики о цели и функции словесного искусства, о всеилии речи, которая убеждает, подчиняет себе человеческие чувства, малое изображает великим, а великое малым (Платон, «Федр», 265А), тесно связано и ее учение о тех средствах, которыми это

всесилие достигается, или о приемах словесной выразительности и аргументации. Ораторская речь должна была правиться и создавать у слушателя определенное мнение о предмете, и оратор, сообразуясь с этим, искал такие приемы, которые бы помогали ему воздействовать на чувства и разум слушателя ⁶⁴.

Нам известны основные приемы словесной выразительности греческой ораторской прозы V—IV вв. Едва ли не первым из них, введенным намеренно, было четкое членение речи на несколько частей: распределение речи по композиционному плану приписывалось первым учителям красноречия, Тисию и Кораку. Сюда относилось также использование особых жалоб (ἐλεοί) в речах для того, чтобы вызвать сострадание и сочувствие слушателей. Мастером составления таких жалоб в конце речей традиция называла софиста Фрасимаха. Подчинение речи определенному плану делало ее ясной и понятной, включение в нее жалоб делало ее трогательной. Повышение экспрессивности ораторского слова достигалось не только подчинением хода мысли оратора известной схеме, но и нарочитым распределением слов внутри предложения. Ораторы умело строили антитезы и параллелизмы, подбирали слова с одинаковыми окончаниями. Искусным мастером строить так свою речь был Горгий. Схематизировалось также и содержание ораторской речи.

Предпочтение получали особые типы аргументации как наиболее удобные для того, чтобы убеждать слушателя в том, что нужно оратору. Этот способ повышения экспрессивности речи не только существовал на практике, но и осознавался как художественный прием, как средство, при помощи которого создается произведение словесного искусства. Для обозначения приема употреблялось слово «идея» (ἰδέα), т. е. внешний облик или близкое по значению «схема» (σχῆμα) — фигура. Наиболее частое упоминание об «идеях» (приемах) речи мы находим у Исократ. В речи «Об обмене имуществом» он сравнивал приемы словесного искусства с приемами борьбы, устанавливая терминологическое значение слова ἰδέα как художественного приема: «Педотрибы учат питомцев приемам (σχήματα) борьбы, а те, кто занимается философией, излагают ученикам все приемы (ἰδέας), которыми пользуется ораторское слово» (183).

Исократ не раскрыл более подробно содержание тер-

мина, и нам трудно судить о том, подразумевал ли он конкретные средства выразительности или только само существование определенных принципов построения речи. Вероятнее всего, что термин мог применяться в том и другом смысле. Когда в «Елене» Исократ утверждает, что для каждого случая отдельно надо изобретать «идеи» (11), то тут, видимо, подразумеваются сами средства выразительности, когда же в «Бусирисе» (33) он упрекает Поликрата ⁶⁵ в том, что тот погрешил против всей «идеи» похвальной речи, то, очевидно, имеются в виду некоторые общие принципы аргументации.

Доводы, применяемые ораторами этого времени, и приемы, каких они предлагали придерживаться, дают право говорить о двух точках опоры, на которых строилось изображение действительности (реальной и мнимой) в ораторской прозе V—IV вв. Это были довод «правдоподобия», «вероятности» («эйкос» — εἶκος, κατ' εἰκότων) и требование «подобающего», «должного» («препон» — πρέπον, «деон» — δεόν, ὡς δεῖ). Подобно тому, как мысль о «лживой речи» — не выдумка софистов, но именно у них стала основой для интерпретации словесного искусства, оба вышеупомянутых принципа не были новооткрытием ораторов. Слово «эйкос» в обычной речи означало «похоже на правду», «естественно», «заведено». В ораторской прозе V—IV вв. так стали называть особый тип аргументации, когда за неимением фактических улик или достоверных свидетельств о реальности какого-либо события, оратор раскрывал логическую или психологическую зависимость между лицами и происшествиями и признавал, что событие могло иметь место, если оно похоже на то, что часто случается в жизни, и потому вероятно ⁶⁶. Подобный ход мысли помогал оратору строить вымышленные сюжеты, примеры чему мы находим в речах Горгия и Исократа. Горгий в «Елене», заявляя о невиновности Елены, приводил несколько возможных вариантов ситуации ее бегства. Каждая из них рассматривалась оратором как вероятная (эйкос) и придумывалась с целью вызвать у слушателя определенное отношение к героине:

«Я изложу вероятные причины, по которым могло совершиться путешествие Елены в Трою.

То, что она сделала, она сделала либо по воле судьбы, либо по замыслу богов, либо по определению необходимости, либо потому, что была насильно похищена или убеждена

словами (или пленена любовью). Если имело место первое, то обвинитель допустил ошибку: ведь человеческая работа бессильна помешать тому, чего хотят боги. Сильному слабый не может помешать, сильный командует и ведет слабого, сильный руководит, а слабый следует за ним... Если вину возложить на судьбу, то с Елены надо снять позор. Если же она была похищена силой, незаконно обижена и нечестиво оскорблена, то ее оскорбитель и похититель — обидчик, а похищение и оскорбление Елены — для нее самой беда» (D — K82 (76), B4—6).

Подобным же образом Исократ в «Бусирисе» придумывал для своего героя подвиги, ссылаясь на то, что они «вероятны» для такого человека, как Бусирис: «Если судить о событиях по их вероятности (*ἐκ τῶν εἰχότων*), то кого же считать учредителем тамошних порядков, как не того, кто по отцу происходил от Посейдона, а по матери от Зевса и был в своем народе самым сильным, а у прочих стяжал самую громкую славу? Ведь не годится, чтобы начинателем стольких благ был не [Бусирис], а кто-то другой, лишенный его достоинств» (35).

Построить ситуацию по принципу эйкос — это значило установить отношения зависимости между включенными в нее действующими лицами: Горгий подчинял Елену судьбе, богам, необходимости, силе убедительного слова и одновременно «вынимал» ее из отношений виновности перед греками; Исократ брал Бусириса, связанного узами родства с Посейдоном и Зевсом, и включал его в новые отношения с другими персонажами. В обоих случаях оратор делал это для того, чтобы вызвать у слушателей нужную ему оценку действующего лица.

О том, что довод «эйкос» («правдоподобия») не только применялся на практике, но и осознавался как основной принцип аргументации, можно судить по тому, что пишет Платон:

Сократ. ...Пусть Тисий нам и скажет, что такое правдоподобие (*εἰχός*).

Федр. Как он может быть не согласен?

Сократ. Вот какой случай Тисий, по-видимому, умно придумал и искусно описал: если слабосильный, но храбрый человек побьет сильного, но трусливого, отнимет у него плащ или еще что-нибудь, то когда их вызовут в суд, ни одному из них нельзя говорить правду: трусу не следует признаваться, что его избил один человек,

окававшийся храбрецом. Тому же надо доказывать, что они встретились один на один, и напирать на такой довод: «Как же я, вот такой, мог напасть на такого?» Сильный не признаётся в своей трусости, но попытается что-нибудь соврать и тем самым, возможно, даст своему противнику повод его уличить» («Федр», 273А—Е).

Вторым исходным принципом работы оратора было требование соблюдать в речи «подобающее», «должное». Как и в первом случае, это требование было обобщением того, что уже существовало в художественной практике. Глагол *πρέπω* в гомеровском эпосе применялся там, где речь шла о бросающихся в глаза внешних признаках («Илиада», XII, 104), у Сапфо он имел уже смысл «подобает» (фрагмент 150, Lobel, Page, *Max. Tyr.*, XVIII, 9), а начиная с V в. понятие *πρέπον* (*δέον*) стало особенно часто употребляться для обозначения нормы и соответствия в словесном искусстве⁶⁷. Пиндар заявлял, что он составляет хвалу, соответствующую (*πρέπουσαν*) Энесидамову сыну («3 Олимпийская ода», 9), Аристофан намекал на необходимое соответствие художественного произведения характеру писателя, когда выводил на сцене трагика Агафона, одетого в женское платье и оправдывающего себя словами:

Моя одежда мыслям соответствует:

Свой образ жизни должен принаравливать

Поэт к тем драмам, что он сам создать решил.

Так, если драму он про женщин создает,

То к женщинам и сам причастен должен быть⁶⁸.

(«Женщины на празднике Фесмофорий», 148—152)

О соответствии слога речи ее основному замыслу как о «должном» (*τὰ δέοντα*) писал Фукидид, раскрывая метод своей работы над источниками (I, 22). В уста рапсода V в. Иону Платон вложил слова о соответствии речи лицу, ее произносящему:

С о к р а т ... что же именно будет в ведении рапсода?

И о н. По-моему, в его ведении будет то, какие речи приличны (*πρέπει*) мужчине и какие — женщине, какие — рабу и какие — свободному, какие — подвластному и какие — властителю» («Ион», 540В).

Замечание о том, что части трагедий соответствуют ее целому составу (*σύστασιν πρέπουσαν ἀλλήλοις τε καὶ τῷ ὅλῳ συνι-*

σταινῆν — «Федр», 268D), произнесено Платоном, как мысль достаточно общеизвестная.

В ораторской прозе IV в. это требование соответствия было осознано и сформулировано как особый принцип «подобающего», «должного», которому надо подчинять стиль и содержание речи. Исократ ссылаясь на него в своей программной речи «Против софистов», когда писал: «Не могут быть красивы речи, если в них не соблюдена уместность (καίρος), если они не составлены подобающим образом (πρεπόντως) и нет в них новизны (καίνως) (13). В той же речи (16) Исократ указывал на подобающее расцвечивание речи энтимемами (т. е. особыми риторическими доказательствами. — Т. М.).

В похвальном слове Бусирису Исократ придал этому принципу уже более широкую и конкретную трактовку, распространяя требование соответствия на подбор фактов, необходимых, чтобы произвести на слушателя впечатление, нужное оратору:

«Знаю, как сильно ты кичишься своей апологией Бусириса и обвинением Сократа, и попытаюсь показать тебе, что в обоих речах ты допустил ошибку, не соблюдая «должного». Ведь всем известно, что кто хочет кого-либо хвалить, должен представлять его достоинства более заметными, чем это есть на самом деле, а кто хочет порицать, тот должен поступать противоположным образом. Ты же настолько далек от этого, что, заявляя, будто составил апологию Бусириса, не только не снял с него возведенную на него клевету, но и сам вдобавок приписал ему такое преступление, что страшнее и не найти. Ведь те, кто прежде стремился очернить Бусириса, обвиняли его в том, что он приносил в жертву заезжих чужестранцев, ты же вдобавок сказал, что он сам пожирал людей» (4—5).

Это обостренное чувство нормы, которой должно соответствовать художественное изображение, лежало и в основе проводившейся риториками классификации словарного состава языка. Наши источники позволяют говорить о двух ее типах. При одном из них описание велось по признаку понятности или употребительности. Следуя ему, Исократ делил слова на «новые», «чужеземные», «переносные» (метафоры) («Евагор», 9). При другой отправной точке характеристикой служило звучание слова и его корневой состав. В первом случае точкой отсчета, или нормой, было слово общеизвестное, при втором — слово простое,

несоставное. Отголосок этого второго способа звучит в «Риторике к Александру», где читаем следующее: «...существует три типа имен: простое, составное, переносное, как существует и три типа соединений: один, при котором слоги оканчиваются на гласные и начинаются с гласной, второй, при котором они начинаются и оканчиваются согласными, третий, при котором согласный соединяется с гласными» (гл. 23).

3. Философия: Платон

Наряду с ораторской прозой в IV в. еще одной, третьей формой осмысливания сущности литературного творчества в доаристотелевский период стала проза философская, в первую очередь проза платоновских диалогов.

Если ораторская проза была предназначена для большой аудитории и ориентировалась на быструю реакцию слушателей, в связи с чем свое главное внимание она сосредоточивала на приемах словесной выразительности, на средствах, помогающих управлять этой реакцией, то функция философской прозы была иная. Она не обращалась к толпе, и ее содержанием было исследование основ человеческого бытия. Релятивизму софистической риторики философия противопоставила искание онтологии, Горгиеву отрицанию возможности познания бытия — стремление найти подлинное знание. Если афинские ораторы стремились управлять настроением сограждан и вершить ходом дел в государстве, то Платон в своих беседах ставил целью найти те коренные основы, от которых, как он полагал, зависит наилучшая структура общества. Исследованию этих основ, прежде всего основ полисной этики, посвящена большая часть его произведений. И огромное место в них заняла разработка программы воспитания нового типа граждан, а внутри нее — осмысливание сущности и функции словесного искусства.

Платон жил в условиях, когда поэзия и живая ораторская речь были в эллинском мире главными средствами воздействия на внутренний мир человека, на его психику, эмоции, сознание, а тем самым и главным средством его этического и эстетического воспитания. Признание огромной силы слова было для Платона само собой разумеющейся истиной, и при конструировании модели идеального государства перед ним неминуемо встала задача найти и для

искусства место в этой модели, решить неизбежно встающий вопрос: должно или не должно словесное искусство занимать то место в человеческом обществе, какое оно занимало в реальном греческом полисе его эпохи. Для этого Платону пришлось произвести оценку всей греческой поэтической традиции с точки зрения принятых им для себя (вернее для «идеального» общества) моральных норм, и, чтобы иметь возможность дать эту оценку, философ заново продумал и переосмыслил саму сущность словесного творчества.

Два вопроса, отнюдь не новые для эллинской культуры, стали в центре внимания Платона: отношение словесного искусства к человеческой личности (его творцу и его слушателю) и отношение его к реальному, объективному миру (для Платона этот вопрос приобрел более узкий смысл отношения к знанию). Платон хотел найти способ вылепить человека с заданными свойствами (эмоциями, постоянными чертами характера) и способного иметь знание о бытии. Какую роль должна была сыграть в этом словесная культура? Чтобы ответить на этот вопрос, Платон старался выявить, с каким «уровнем» человеческой личности и человеческой деятельности связано словесное творчество, что оно представляет само по себе. Его исследование затронуло оба вида литературы, которые существовали в Греции как «массовое» искусство: поэзию и ораторскую прозу.

Пытаясь осмыслить сущность того и другого, Платон не мог пройти мимо культивируемого риторикой понимания словесной деятельности как технэ, не мог не высказывать своего отношения к нему. Это отношение сразу определилось как резко отрицательное. Искусство ловких ораторов, способных убеждать слушателя в чем угодно, он признал недостойным называться технэ, серьезной деятельностью, основанной на знании предмета, и отнес их умелость к разряду простой сноровки, опытности (см. диалог «Горгий»). Поэзию, напротив, он поставил выше простого соблюдения правил технэ, выше обычных ремесленных занятий.

В своих наблюдениях над поэзией Платон раскрыл в первую очередь ее связь с тем, что мы можем сейчас называть интуицией, инстинктом. Ставшие в течение веков избитым общим местом упоминания муз — вдохновительниц поэта приобрели для философа свою реальную зна-

чимость. С настойчивым упорством, от диалога к диалогу у Платона повторялась мысль, что источник поэзии — это одержимость, безумие, что поэты подобны пророкам и прорицателям и творят по божественному наитию. В устах Сократа зазвучали слова, раскрывающие платоновскую концепцию мусического искусства как искусства бессознательного, интуитивного:

«Все хорошие эпические поэты слагают свои прекрасные поэмы не благодаря технэ, а лишь в состоянии вдохновения и одержимости; точно также и хорошие мелические поэты: подобно тому, как корибанты пляшут в исступлении, так и они в исступлении творят эти свои прекрасные песнопения; ими овладевают гармония и ритм, и они становятся вакхантами и одержимыми. Вакханки, когда они одержимы, черпают из рек мед и молоко, а в здравом уме не черпают; так бывает и с душой мелических поэтов — как они сами о том свидетельствуют. Говорят же нам поэты, что они летают, как пчелы, и приносят нам свои песни, собранные у медоносных источников в садах и рощах Муз. И они говорят правду: поэт — это существо легкое, крылатое и священное, и он может творить лишь тогда, когда сделается вдохновенным (и исступленным) и не будет в нем более рассудка; а пока у человека есть этот дар, он не способен творить и пророчествовать. И вот поэты творят и говорят много прекрасного о различных вещах, как ты о Гомере, не с помощью технэ, а божественной силой. И каждый может хорошо творить то, на что его подвигла Муза: один — дифирамбы, другой — энкомии, этот — гипорхемы, тот эпические поэмы, иной — ямбы: во всем же прочем каждый из них слаб» («Ион», 533D — 534E).

Мысль Пиндара, противопоставлявшего свой природный талант выучке («2 Олимпийская ода», ст. 84 сл.) и называвшего себя толковником музыки (фр. 150, Snell), получила в лице Платона нового горячего поборника. В глазах философа поэзия как плод природного дара противостоит не только тому сочинительству, которому можно обучиться, но и всякому утилитарному знанию. Если Аристофан ценил у поэтов их практические советы и хвалил Гомера за то, что тот учил воинскому делу, Гесиода — за уроки земледелия, а Мусея — за наставления во врачебном искусстве («Лягушки», 1031—1336), то Платон доказывал, что поэт не имеет должного опыта

ни в одной из наук («Ион»), но имеет свое особое назначение. «Кто без неистовства, — читаем мы в «Федре», — посланного Музами, подходит к порогу творчества в уверенности, что он благодаря одной лишь технэ станет изрядным поэтом, тот еще далек от совершенства: творения здравомыслящих затмятся творениями неистовых» (245A).

Это внимание к связи поэтического искусства с интуицией не ограничилось у Платона повторением мотива «одержимости», но заставило его увидеть предпосылки художественного творчества в самой человеческой природе, в присущем ей чувстве гармонии и ритма. О том, что поэты творят «от природы φύσει», Платон упоминает уже в «Апологии» Сократа» (22B), в «Законах» он раскрыл тот нижний уровень человеческой природы, на котором происходит зарождение поэтического творчества:

«Любое юное существо не может, так сказать, сохранять спокойствие ни в теле, ни в голосе, но всегда стремится двигаться и издавать звуки, так что молодые люди то прыгают и скачут, находя удовольствие, например, в плясках и играх, то кричат на все голоса. У остальных живых существ нет ощущения нестройности или стройности в движениях, носящей название гармонии и ритма. Те же самые боги, о которых мы сказали, что они дарованы нам как соучастники наших хороводов, дали нам чувство гармонии и ритма, сопряженное с удовольствием. При помощи этого чувства они движут нами и предводительствуют нашими хороводами, когда мы объединяемся в песнях и плясках. Хороводы были названы так из-за внутреннего сродства их со словом «радость» (653D сл.).

Рассматривая поэзию в ее генезисе на этом нижнем, глубинном уровне, Платон на том же уровне анализировал и ее воздействие на человека. Если до Платона было хорошо известно, что поэзия может горе унять и радость умножить, может заставить странника забыть о доме, а страждущего о его невзгодах, то Платон приписал ей свойство гораздо более радикальное, усмотрев в ней способность вторгаться во внутренний мир человека и не только временно подчинять его своему влиянию, но и коренным образом менять его структуру, формировать характер человека, лепить его душу («Государство», II, 377C). С приписыванием поэзии этого свойства свя-

заны и предложенная Платоном программа цензуры над искусством, и сделанные им конкретные наблюдения над самим художественным произведением.

Решая для себя вопрос, нужна или не нужна поэзия в идеальном обществе и каким путем ее можно приспособить для наилучшего воспитания граждан, Платон брал произведение поэтического искусства как объект наблюдения и анализа и протягивал от него нити в три стороны: к слушателю, который его воспринимает, к поэту, который его творит, и к внешнему миру, который в поэтическом произведении воспроизводится. И всем трем нитям Платон дал одно общее название — «мимесис».

Отказавшись поставить поэзию в общий ряд с разными видами технэ, занятиями, требующими рационального знания, Платон при помощи термина «мимесис» связывал ее с другой не менее четкой линией человеческой деятельности, которая заключалась в условном воспроизведении некоторой реальности. Самое раннее упоминание о «мимесисе» мы встречаем в гомеровском гимне Аполлону Делосскому:

Острова Делоса девы...

.....

Дивно умеют они подражать голосам и напевам

Всяких людей; и сказал бы, услышав их, каждый, что это

Голос его, — до того хорошо их налажены песни.

(157, 162—164; пер. В. В. Вересаева)

Пиндар говорил о том, как песнь флейты подражает громкому воплю («12 Пифийская ода», ст. 19—21), Геродот называл «подражаниями» те деревянные фигуры покойников, которые египтяне обносили вокруг сотрапезников во время пиршеств (II, 78, 86), а также колонны, имеющие вид пальм (II, 169) ⁶⁹.

Наряду со значением внешнего сходства (звукового или зрительного) слово «мимесис» могло нести в себе и более сложный смысл «уподобления нраву», «воспроизведения характера». Слова одного с ним корня употреблялись для обозначения актерской игры («перевоплощения») и работы художника — живописца. В Ксенофоновых «Воспоминаниях о Сократе» приведена любопытная сцена разговора на тему об «уподоблении», или «подражании» в работе художника:

«[Сократ] пришел однажды к живописцу Паррасию и в разговоре с ним сказал: «Не правда ли, Паррасий, живопись есть изображение (εἰκασία) того, что мы видим? Вот, например, предметы вогнутые и выпуклые, темные и светлые... вы изображаете красками, подражая природе (ἀπεικάζοντες ἐκμιμῶσθε)». «Верно», — отвечал Паррасий. <...> «А изображаете (ἀπομιμῶσθε) вы то, что в человеке всего более располагает к себе, что в нем всего приятнее, что возбуждает любовь и страсть, что полно прелести, — я разумею духовные свойства (τῆς ψυχῆς ἡθός)? Или этого изобразить нельзя?» «Как же можно, Сократ, — отвечал Паррасий, — изобразить то, что не имеет ни пропорций, ни цвета, ни вообще ничего такого, о чем ты сейчас говорил, и даже совершенно невидимо?» «Но разве не бывает, что человек смотрит на кого-нибудь ласково или враждебно?» — спросил Сократ. «Думаю, что бывает», — отвечал Паррасий. «Так это можно изобразить в глазах?» «Конечно», — отвечал Паррасий» (III, 10, 1—4; пер. С. И. Соболевского).

Новшество Платона в употреблении слова «мимесис» заключалось в том, что он переносил это понятие на поэзию и тем расширял область его применения. На само произведение словесного искусства, от которого он протягивал нити к слушателю, автору и внешнему миру, Платон смотрел с двух точек зрения, различая в нем содержание и форму, которые он обозначил словами «как и что мы говорим» (πῶς δὲ λέγομεν καὶ ποῖα — «Государство», II, 377E). Во второй и третьей книгах «Государства» он рассуждал о них на примере эпоса и мелической поэзии. Содержание, или то, «о чем надо говорить» (ἃ λεχτέον), названо Платоном применительно к эпосу словом «миф» (μῦθος), применительно к мелосу словом «логос» (речь, рассказ).

Платону было хорошо известно учение о «ложном слове» (ψευδὴς λόγος), о мнении (δόξα), которое оно внушает человеку, и он воспользовался им, чтобы придать понятию «мифа» значение «вымысла» как художественной условности, без того заведомо отрицательного оттенка «неправды», который ассоциировался с мифом в традиционной поэзии. Вот как это выражено Платоном в «Государстве»:

«В словесности же есть два вида: один — истинный, а другой — ложный?

— Да.

— И воспитывать надо в обоих видах, но сперва в ложном? <...>

— ... малым детям мы сперва рассказываем мифы. Это, вообще говоря, ложь, но есть в них и истина. Имея дело с детьми, мы к мифам прибегаем раньше, чем к гимнастическим упражнениям» (377А).

За мифом как ложным словом Платоном оставлено, таким образом, право на существование не меньшее, чем в Горгиевой «Елене», и глагол «лгать» в этом контексте получил вполне нейтральный смысл «сочинять вымысел». Платон, однако, не остановился на этой простой констатации вымысла, но пошел дальше: в мифе — вымысле он увидел ему присущее содержание, некоторую норму, хорошо или плохо выполненную. И он подверг критике эпическую поэзию за плохой вымысел, за то, что поэт «нехорошо лжет» (μή καλός ψεύδεται — 377Е).

Эпос в глазах Платона стал носителем двух видов лжи: лжи — вымысла, нейтральной, имеющей право на существование, и лжи, заключающейся в том, что этот вымысел исполнен негодным образом. «Неправильность» эпического мифа Платон увидел в том, что он воспроизводит дурные поступки, показывает недолжные этические ситуации. В содержании мифа («о чем» надо говорить) Платон искал прежде всего нравственный урок, который можно из него извлечь, и главное внимание обращал на моральную сторону поведения героев. Это приравнивание содержания к нравственному смыслу поступков красноречиво выражено словами:

«И поэты, и те, кто пишет в прозе, большей частью превратно судят о людях; они считают, будто несправедливые люди чаще всего бывают счастливы, а справедливые — несчастны; будто поступать несправедливо — целесообразно, лишь бы это оставалось в тайне, и что справедливость — это благо для другого человека, а для ее носителя она — наказание. Подобные высказывания мы запретим и предпишем и в песнях и в сказаниях излагать как раз обратное» (392А — В).

Протягивая от содержания нить к слушателю, Платон называл восприятие этого содержания «подражанием» и понимал его как что-то похожее на актерское перевоплощение во время игры. Читая или распевая миф, слушатель, по мысли Платона, рисковал и сам уподобиться тому, о чем говорится в мифе, рисковал претерпеть изме-

нения на глубинном уровне своей души, в своих привычках и своей природе. От подражания, замечал Платон, и тело, и голос, и образ мыслей становятся иными:

«Если уж подражать, так только тому, чему надлежит, то есть сразу же, с малых лет подражать людям мужественным, рассудительным, свободным и так далее... Или ты не замечал, что подражание, если им продолжительно заниматься, начиная с детских лет, входит в привычку (εἰς ἔθνη) и в природу (φύσιν) человека — меняется и наружность (σῶμα), и голос (φωνή), и духовный склад (διάνοιαν)» (395C — D).

Второй аспект эпического произведения, его форму (ὡς λεχτέον) Платон назвал словом λέξις — речь, стиль, манера говорения и рассмотрел ее в одном узком ракурсе — как авторское соучастие в речи. И здесь также отправной точкой для Платона служит «подражание», но уже не подражание слушателя воспринимающего, а подражание автора исполняющего. По признаку соучастия поэта в исполнении своего рассказа Платон разделил поэзию на три вида, введя первое четкое членение на жанры, сохранившееся и до наших дней:

«..Все, о чем бы ни говорили сказители и поэты, бывает, не правда ли, повествованием о прошлом, о настоящем, либо о будущем?

— Как же иначе?

— И не правда ли, это делают или путем простого повествования (ἀπλῇ διηγήσει) или посредством подражания, либо того и другого вместе?.. Ты знаешь начало «Илиады», где поэт говорит о том, как Хрис просил Агамемнона отпустить его дочь, как тот разгневался и как Хрис, не добившись своего, молил бога отомстить ахейцам?

— Да, я знаю.

— Так ты знаешь, что, кончая стихами:

...умолял убедительно всех он ахейя,

Паче же Атридов могучих, строителей рати ахейской,—

говорит лишь сам поэт и не старается направить нашу мысль в иную сторону. ... А после этого он говорит так, будто он и есть сам Хрис, и старается по возможности заставить нас вообразить, что это говорит не Гомер, а старик-жрец...

— Конечно.

— Стало быть, и когда он приводит чужие речи, и когда в промежутках между ними выступает от своего лица, это все равно будет повествование?

— Как же иначе?

— Но когда он приводит какую-либо речь от чужого лица, разве мы не говорим, что он делает свою речь как можно более похожей на речь того, о чьем выступлении он нас предупредил?

— Да, мы говорим так.

— А уподобиться (*ὁμοιοῦν*) другому человеку — голосом или обликом (*κατὰ φωνήν ἢ κατὰ σῆμα*) разве не означает подражать (*μιμεσθαι*) тому, кому ты уподобляешься? <...>

— ... один род поэзии и мифотворчества весь целиком складывается из подражания — это, как ты говоришь, трагедия и комедия; другой род состоит из высказываний самого поэта — это ты найдешь преимущественно в дифирамбах; а в эпической поэзии и во многих других видах — оба эти приема» (392D — 394C).

При этом, казалось бы, чисто формальном делении поэзии по признаку манеры изложения Платон остается верен себе! и это «подражание» он также связывает с глубинной основой человеческой личности, с актерским перевоплощением, так глубоко затрагивающим сущность человека, что оно служит выражением этой сущности и не может меняться произвольно. Поэт, способный к одному типу подражания, не способен к другому, подобно тому, как актер или рапсод способны играть лишь определенные роли!

«— Не может один и тот же человек с успехом подражать одновременно многим вещам, будто это все — одно и то же... Ведь даже в случае, когда, казалось бы, два вида подражания близки друг другу, и то одним и тем же лицам это не удастся — например, тем, кто пишет и комедии и трагедии. Разве ты не назвал только что то и другое подражанием?

— Да, конечно, и ты прав, что одни и те же лица не способны одновременно к тому и другому.

— И рапсоды не могут быть одновременно актерами.

— Верно.

— И одни и те же актеры не годятся для комических и трагических поэтов, хотя и то и другое — подражание» (394E — 395A).

Устанавливая зависимость формы от чего-то неизменного внутри ее исполнителя, Платон открывал для себя возможность связать форму, как и содержание мифа, с определенной этической линией поведения. Если при говорении как бы от своего лица, рассуждал Платон, душа говорящего бывает затронута очень глубоко, то хорошая душа не захочет соединиться с плохим содержанием, а плохая не побрезгует ничем. И отсюда Платон делал вывод, что хорошему свойствен один способ выражения (вид речи — *εἶδος λέξεως*), а дурному — совсем иной. Он так говорит об этом в третьей книге «Государства»:

«Существует такой вид изложения и повествования (*εἶδος λέξεως τε καὶ διηγήσεως*), которым мог бы воспользоваться действительно безупречный человек, когда ему нужно что-нибудь сообщить; существует, однако, и другой вид, несколько с этим не схожий, к которому мог бы прибегнуть в своем повествовании человек противоположных природных задатков и воспитания (*φύς τε καὶ τρεφεῖς*).

— Какие это виды?

— Мне кажется, что человеку умеренному, когда он дойдет в своем повествовании до какого-либо высказывания или действия человека добродетельного, захочется подать это так, словно он сам и есть тот человек, такое подражание не вызывает стыда... Когда же повествователь столкнется с кем-нибудь, кто его недостойн, ему не захочется всерьез уподобляться худшему, чем он сам... Повествователь не упражнялся в подражании таким людям, ему будет стыдно и вместе с тем противно отречься от себя (*ἐκμάττειν* — букв. «самого себя стереть». — Т. М.) и принять облик людей худших, чем он, которых он по своему духовному складу (*τῇ διάνοιᾳ*) не может уважать... у того, кто хуже и на него не похож, тем больше будет всевозможных подражаний: этот-то ничем уже не побрезгует, всему постарается подражать всерьез... и грому, и шуму ветра и града, и скрипу осей и колес... Все его подражание сведется к подражанию звукам и внешнему облику (*λέξις ἅπασα διὰ μιμήσεως φωνῆς τε καὶ σχήματιν*), а если и будет в нем повествование, то уж совсем мало» (396C — 397B). Само «материальное» выражение художественной формы, то, что мы сейчас назвали бы средствами выразительности, осталось почти полностью вне поля зрения философа. Лишь вскользь он упомянул о гармонии и ритме, которые должны соответствовать принятой ав-

тором манере изложения: «Если придать этому изложению подобающую гармонию и ритм, у всех правильно его применяющих получится чуть ли не один и тот же слог с единообразной стройностью — ведь отклонения здесь невелики; так же приблизительно обстоит дело и с ритмом» (397В).

Более подробно изобразительные средства рассмотрены Платоном применительно к мелосу, на содержании которого он не останавливается, считая достаточным то, что им сказано о мифе в эпосе (398 D). В средствах музыкальной экспрессии, ритме и гармонии, Платон видит, как и в содержании мифа, прежде всего их соотношенность с определенными этическими ценностями, их связь с характером человека. Он говорит о том, что существует гармония (музыкальный лад), которая подобающим образом может подражать человеку мужественному, когда он занят бранным делом или идет на смерть, противостоя судьбе (399А — В), и что существует также другая гармония, подражающая человеку, занятому мирным трудом, здравомыслящему и умеренному (399В). Так же, как и гармонии, ритмы в платоновском понимании связаны с определенным типом жизни, Платон назвал гармонии и ритмы «подражаниями» жизни (*βίου μιμήματα* — 400В) и увидел в стихотворных размерах соответствие душевным качествам человека:

«Мы посоветуемся с Дамоном, а именно какие размеры подходят (*πρέσβυοιαι βάσεις*) для выражения низости, наглости, безумия и других свойств, а какие ритмы надо оставить для выражения противоположных состояний. Я смутно припоминаю, что слышал, как Дамон называл и какой-то составной плясовой размер, одновременно дактилический и героический, но не знаю, как он его строил и как достигал равномерности повышений и понижений в стихе, складывающемся из краткостей и долгот. Помнится, Дамон называл и ямб, и какую-то другую стопу — кажется, трохей, где сочетаются долготы и краткости» (400В).

Связь музыкального звучания песен с внутренней сущностью человека ощущалась Платоном настолько остро, что он выразил ее своеобразной формулой: «[Музыкальное искусство] всего более проникает в глубь души и всего сильнее ее затрагивает; ритм и гармония несут с собой благообразие, а оно делает благообразным и человека, если

кто правильно воспитан, а если же нет, то наоборот» (400D).

Столь тесно соединенное с глубинами человеческой души, мусическое искусство в глазах Платона оказывалось столь же далеко отстоящим от рационального познания окружающего мира. В десятой книге «Государства» Платон протягивал нить от поэтического искусства к объективной реальности и за свой подражательный характер поэзия получала тут название какой-то забавы, шутки, чего-то несерьезного (*παιδιά τινα*). Беря термин «подражание» в его значении «создание чего-то похожего» и рассматривая как пример такого подражания работу живописца, рисующего предметы реального мира, создающего их копии, Платон доказывал, что эти копии не имеют ценности самих вещей, и свой вывод, сделанный из наблюдений над живописью, переносил на словесное искусство, устанавливая таким путем для живописи один общий родовой признак «подражательного творчества».

Глядя на поэзию под этим углом зрения, Платон замечал ее удаленность от истины: «...творец трагедий, раз он подражатель, он естественно, стоит на третьем месте от царя и от истины, точно так же и все остальные подражатели» («Государство», X, 597E).

И одновременно ее содержание осмысливалось теперь более «предметно»: объект поэзии Платон описывал как ситуацию, в которой действуют люди: «Подражательная поэзия изображает людей действующими вынужденно либо добровольно, причем на основании своей деятельности люди считают, что поступили либо хорошо, либо плохо, и во всех этих обстоятельствах они либо скорбят, либо радуются» («Государство», X, 603C).

Тот же по сути свой взгляд высказан и во второй книге «Законов», где речь идет о хоровом искусстве: «Ввиду того, что все относящееся к хороводу — это воспроизведение людей (*μιμήματα τρέπων*) при различных действиях, случаях, обычаях (*ἐν πράξεσι... τύχαῖς καὶ ᾗθεσι*), так что путем подражания воспроизводятся все черты этого поведения, то естественно, что им радуются, их хвалят и признают прекрасными, конечно, те люди, с природой или с привычками которых — либо с тем и другим вместе — согласуются слова и напевы, сопровождающие хороводы» (655D — E).

Отказывая произведениям искусства (живописи и поэзии) в утилитарной пользе и одновременно вглядываясь в то, что именно в них изображено, Платон не отверг подражательного искусства, но и не принял его таким, каким привыкла его видеть вековая культурная традиция. Он предложил судить о нем иначе, чем судили до него, и ввел для этого новые критерии его оценки. Главным для Платона стало не наслаждение, доставляемое искусством, а верность изображаемому объекту. Во второй книге «Законов» Платон разработал своеобразную формулу правильности (ὀρθότης) искусства, предписав, чтобы тот, кто берется судить об искусстве, знал хорошо три вещи: что именно изображено, верно ли изображение и хорошо ли оно выполнено:

А ф и н я н и н. На основании только что сказанного уже нельзя утверждать, будто мерило подражания — это удовольствие или неистинное мнение. То же самое отнесется и ко всякому равенству. Ведь равное является равным и соразмерное соразмерным не потому, что так нравится или по вкусу кому-либо, но мерилom здесь выступает по преимуществу не что иное, как истина...

Значит, совершенно нельзя согласиться с тем, что мерило мусического искусства — удовольствие... Надо исследовать лишь тот род мусического искусства, который, воспроизводя прекрасное, обладает с ним сходством.

К л и н и й. Ты вполне прав.

А ф и н я н и н. Поэтому люди, ищущие самую прекрасную песнь, должны разыскивать, как кажется, не ту Музу, что приятна, но ту, которая правильна (ὀρθή). А правильность подражания заключается, как мы скавали, в соблюдении величины и качества подлинника.

К л и н и й. Это так.

А ф и н я н и н. Что касается мусического искусства, то всякий согласится, что все относящиеся к нему создания — это подражания и воспроизведения... Конечно, о каждом отдельном произведении надо, чтобы не впасть в ошибку, знать, что оно собой представляет. Кто не знает его сущности, направленности и чему оно действительно подражает, тот едва ли распознает правильность или ошибочность его замысла... Далее, если бы кто-нибудь при этом не знал, что именно служит предметом того или иного воспроизведения, разве мог бы он судить о правильности выполнения? Я разумею вот что; разве сможет он

распознавать, соблюдены ли при воспроизведении тела пропорции, а также, соответственно, пропорции его отдельных частей, столько ли их, сколько в действительности, соблюдены ли надлежащий порядок в их взаимном расположении, их окраска, их облик, или же все это находится в беспорядке? Неужели можно думать, что все это распознаёт тот, кто совершенно не знаком с существом, служившим предметом подражания?... Значит, тот, кто хочет здраво судить о каждом изображении живописного или какого иного искусства, должен обладать следующими тремя вещами: прежде всего знанием, что именно изображено, затем — правильно ли это изображено и, в-третьих, хорошо ли любое изображение исполнено в словах, напевах и ритмах» (667E — 669B).

Эта вторая сторона платоновской трактовки словесного искусства — протягивание нитей не только внутрь человека, но и к внешнему объективному миру, нашла свое выражение при исследовании Платоном еще двух форм человеческой речевой деятельности: ораторского искусства («Федр») и языкового словотворчества («Кратил»).

Язвительно высмеивавший софистическую риторику в «Горгии» за ее моральную беспринципность, Платон в «Федре» противопоставил ей свою собственную концепцию красноречия, удовлетворяющую, по его мнению, высоким требованиям технэ. Подобно тому, как в «Государстве» Платон не отвергал правомочности вымысла, но упрекал поэтов в том, что они «нехорошо (μὴ καλῶς) лгут», в «Федре» он признавал, что не позорно сочинять речи, но позорно говорить и писать плохо (μὴ καλῶς — 258D).

Инсценируя разговор Сократа с Федром о речи Лисия, знаменитого оратора V в., Платон выступил с критикой традиционной риторики. Его возражение вызвали те стороны речи Лисия, которые считались соблюдением «должного»: ее слог, композиция, способ описания предмета речи. Сократ здесь придирается к нарочитому подбору слов у Лисия: «С о к р а т. Что же? Значит нам с тобой надо одобрить это сочинение также и за то, что его творец высказал в нем должное, а не только за то, что каждое выражение там тщательно отточено, ясно и четко. Раз надо, приходится уступить в угоду тебе, хотя я, по моему ничтожеству, всего этого не заметил. Я сосредото-

чил внимание только на его красноречии, а остальное я думаю, и сам Лисий признал бы недостаточным» (234Е — 235А).

Он придирается и к случайной, произвольной последовательности изложения, когда начало и конец могут свободно меняться местами:

Сократ. У него, видно, совсем нет того, что мы ищем. Он стремится к тому, чтобы его рассуждение плыло не с начала, а с конца, на спине назад. Он начинает с того, чем кончил бы влюбленный свое объяснение с любимым. Или я не прав, милый ты мой Федр?

Федр. Действительно, Сократ, то, о чем он здесь говорит, это заключение речи.

Сократ. А остальное? Не кажется ли, что все в этой речи набросано как попало? Разве очевидно, что именно сказанное во-вторых, а не другие высказывания, должно непременно занимать второе место? (264А — В).

Наибольшую критику, однако, вызвал у философа риторический принцип правдоподобия (эйкос), вероятности. Платон остановился на нем особо, независимо от речи Лисия, и отверг его в следующих выражениях: «Тисий же и Горгий пусть спокойно спят: им привиделось, будто вместо истины надо больше почитать правдоподобие, силою своего слова они заставляют малое казаться великим, а большое малым, новое представляют древним, а древнее — новым, по любому поводу у них наготове то сжатые, то беспредельно пространные речи» (267А — В).

Отрицательному опыту Лисия Платон противопоставил «идеальную» речь Сократа на ту же тему и одновременно — отрицательным сторонам традиционного красноречия — новые принципы риторического искусства. Наперекор софистическому релятивизму, который проявлял себя и в свободной композиции, и в аргументации правдоподобия, Платон предложил соблюдать в построении и в содержании речей жесткую, объективную норму. Он потребовал, чтобы между частями, входящими в ораторскую речь, была такая же необходимая связь, как и между членами живого организма:

Сократ. Усматриваешь ли ты какую-нибудь необходимость для сочинителей располагать все в такой последовательности, как у Лисия?

Федр. Ты слишком любезен, если думаешь, что я способен разобрать все особенности его сочинения.

С о к р а т. Но по крайней мере вот что ты мог бы сказать: всякая речь должна быть составлена, словно живое существо, у нее должно быть тело с головой и ногами, причем туловище и конечности должны подходить друг к другу и соответствовать целому» (264В — С).

Более сложной была норма, предложенная Платоном для содержания речей. Если ритор-софист не задерживал своего внимания на изучении предмета, о котором он говорил, и легко брался изображать суть дела в прямо противоположном свете, то Платон от риторики потребовал в первую очередь знания объекта, о котором она говорит. Не хуже Горгия Платон понимал условность человеческого знания, и то знание, которое он предписывал риторике, не сводилось к знакомству с частными деталями дела, а состояло в умении постичь суть предмета: раскрыть признак его рода и вида, анализировать его состав, возвести к единой идее и найти определение. Вот что читаем мы по этому поводу в «Федре»:

«С о к р а т. Значит, тот, кто намерен заняться ораторским искусством, должен прежде всего определить свой путь в нем и уловить, в чем признак каждой его разновидности — и той, где большинство неизбежно блуждает, и той, где этого нет... Затем, думаю я, в каждом отдельном случае он не должен упускать из виду, но, напротив, как можно острее чувствовать, к какому роду относится то, о чем он собирается говорить» (263В — С).

«С о к р а т. Мне кажется, все было там в сущности только шуткой, кроме одного: все, что мы там случайно наговорили, — двух видов, и сумеь искусно применить их возможности было бы для всякого благодарной задачей.

Ф е д р. Какие это виды?

С о к р а т. Первый — это способность, охватывая все общим взглядом, возводить к единой идее то, что повсюду разрозненно, чтобы, давая определение каждому, сделать ясным предмет поучения. Так поступили мы только что, говоря об Эротe: сперва определили, что он такое, а затем, худо ли, хорошо ли, стали рассуждать; поэтому-то наше рассуждение вышло ясным и не противоречило само себе.

Ф е д р. А что ты называешь другим видом, Сократ?

С о к р а т. Второй вид — это, наоборот, способность разделять все на виды, на естественные составные

части, стараясь при этом не раздробить ни одной из них, как это бывает у дурных поваров: так, в обеих наших недавних речах мы отнесли неразумную часть души к какому-то одному общему виду» (265D — E).

Однако, чтобы ораторская речь могла выполнить свое назначение и увлечь слушателей, мало было одной логической ясности, нужно было умение затронуть эмоции аудитории. Платон упоминал в «Федре» те умышленные приемы, которыми с этой целью пользовались ораторы V в.:

«Сократ. ...В жалобностонущих речах о старости и нужде всех одолели, по-моему, искусство (технэ) и мощь халкедонца. Он умеет и вызвать гнев толпы и снова своими чарами укротить разгневанных — так он уверяет. Поэтому-то он так силен, когда требуется оклеветать или опровергнуть клевету» (267C — D).

И философ IV в. как бы додумывал до конца то, чему было положено начало за сто лет до него. Его уже не удовлетворяла грубая фрасимаховская игра на нервах, он и тут требовал классификации и систематизации. Чтобы сделать речь убедительной, оратору, полагал Платон, нужен твердый ориентир, и этот ориентир заключен в знании разных типов человеческой души, в умении приспособить к каждому типу особый вид речи:

«Сократ. Поскольку сила речи заключается в воздействии на душу, тому, кто собирается стать оратором, необходимо знать, сколько видов имеет душа: их столько-то и столько-то, и они такие-то и такие-то, поэтому слушатели бывают такими-то и такими-то. Когда это должным образом разобрано, тогда устанавливается, что есть столько-то видов речей и каждый из них такой-то. Таких-то слушателей по такой-то причине не легко убедить в том-то такими-то речами, а такие-то потому-то и потому-то с трудом поддаются убеждению.

Кто достаточно все это продумал, тот затем наблюдает, как осуществляется и применяется это на деле, причем он должен уметь остро воспринимать и прослеживать, иначе он не прибавит ничего к тому, что он еще раньше слышал, изучая красноречие. Когда же он будет способен определять, какими речами какой человек даст себя убедить, тогда при встрече с таким человеком он сможет распознать его и дать себе отчет, что вот как раз тот человек и тот характер, о котором прежде шла речь. Теперь он

на самом деле предстал перед ним, и к нему надо вот так применить такие-то речи, чтобы убедить его в том-то. Сообразив все это, он должен учесть время, когда ему удобнее говорить, а когда и воздержаться: все изученные им виды речей — сжатую речь, или жалостливую, или же зажигательную — ему следует применять вовремя и кстати, только тогда, и никак не ранее, его техна будет разработана прекрасно и совершенно» (271С — 272А).

Делая вывод из своего рассуждения, Платон предлагал формулу ораторского мастерства: «Кто не учтет характеры своих будущих слушателей, кто не сумеет различать существующее по видам и охватывать одной идеей все единичное, тот никогда не овладеет мастерством красноречия настолько, насколько это возможно человеку» (273Е).

Это двойное требование — знания человеческой психологии и знания логики (диалектики), было одновременно и отказом от субъективизма софистов, и еще одним шагом по начатому ими пути рационалистического осмысливания речи. Если софист брался управлять реакцией слушателя по своему усмотрению, а Исократ ставил эту реакцию в зависимость от того, как именно изображен предмет речи, то Платон предлагал изучить и систематизировать саму эту реакцию, понять ее не как нечто субъективное и неуловимое, а как что-то причинно-обусловленное, с чем оратор должен считаться. Если софист заявлял, что речь не может быть абсолютно истинной и точной, и умел ловко говорить об одном и том же прямо противоположные вещи, то Платон нашел критерий правильности высказываний в логическом ходе рассуждений о предмете, в таком способе изображения вещи, который не может меняться по прихоти оратора.

В «Кратиле» тот же спор с софистической риторикой продолжен на другом материале. Софистами V в. были заложены первые основы грамматики: упорядочены родовые и падежные окончания, классифицированы наклонения глаголов, систематизирована лексика (синонимика). И ими было создано первое учение о правильности литературного языка — орфоэпия. Работа софистов велась при допущении, что слово — это условность, плод договоренности людей между собой относительно того, как именно обозначать предметы реального мира. Платон, как и в «Законах» и в «Федре», выступил в «Кратиле»

против понимания речи как чистой условности и предложил учение о правильности имен (ὀρθότης ὀνομάτων).

Отправной посылкой Платона было отрицание протагоровского тезиса «человек есть мера всех вещей» и признание, что вещи и действия существуют сами по себе от природы, независимо от воли людей, а следовательно и словесная деятельность обусловлена не произволом человека, а природой самой этой деятельности.

Сократ. Итак, если не все сразу одинаково и для всех и всегда и если не особо для каждого существует каждая вещь, то ясно, что сами вещи имеют некую собственную устойчивую сущность, безотносительно к нам и независимо от нас, и не по прихоти нашего воображения их влечет то туда, то сюда, но они возникают сами по себе, соответственно своей сущности <...>.

В таком случае и действия производятся в соответствии со своей собственной природой, а не согласно нашему мнению <...>

В таком случае если кому покажется нужным что-то сказать, то пусть так и говорит, и это будет правильно? Или же если он станет говорить так, как нужно сказать или должно быть сказано в соответствии с природой этого действия и с помощью того, что для этого природою предназначено, то тогда лишь у него это получится и он сумеет сказать что-то, а в противном случае совершит ошибку и ничего не добьется?

Гермоген. По-моему, дело обстоит так, как ты говоришь.

Сократ. А давать имена — не входит ли это как часть в нашу речь? Ведь те, кто дает имена, так или иначе говорят какие-то слова?

Гермоген. Верно.

Сократ. Следовательно, и давать имена тоже есть некое действие, коль скоро говорить было действием по отношению к вещам?

Гермоген. Да.

Сократ. Эти действия, как мы уже выяснили, существуют безотносительно к нам и имеют какую-то свою особую природу?

Гермоген. Это верно.

Сократ. В таком случае и давать имена нужно так, как в соответствии с природой следует давать и получать имена, и с помощью того, что для этого природой

предназначено, а не так, как нам заблагорассудится» (386D — 387D).

Для того, чтобы решить вопрос, в чем же именно должна заключаться эта твердая обусловленность слова/названия, Платон развил в «Кратиле» учение об имени, как о воспроизведении образа (εἶδος) вещи при помощи звуков как орудий особого рода:

«С о к р а т. Законодатель... должен уметь воплощать в звуках и слогах имя, причем то самое, какое в каждом случае назначено от природы (φύσει πεφυκός). Создавая и устанавливая всякие имена, он должен также обращать внимание на то, что представляет собой имя как таковое... И если не каждый законодатель воплощает имя в одних тех же слогах, это не должно вызывать у нас недоумение. Ведь и не всякий кузнец воплощает одно и то же орудие в одном и том же железе: он делает одно и то же орудие для одной и той же цели; и пока он воссоздает один и тот же образ (εἶδος), пусть в другом железе, это орудие будет правильным, сделает ли его кто-то здесь или у варваров» (389D — E).

Звуку-орудию Платон приписал свойство быть знаком вполне определенного смысла и эту постулируемую связь звука и вещи представил как природную правильность имени:

«С о к р а т. ... звук «р», как я говорю, показался присвоителю имен прекрасным средством выражения движения, порыва, и он много раз использовал его с этой целью. Прежде всего сами имена «река» — от слова «рейн» (течь) — и «стремнина» (роэ) подражают порыву благодаря этому звуку «р»; затем слова «трепет» (тромос), «пробегать» (трехейн), а еще такие глаголы, как «дробить» (кройейн), «крушить» (трайейн), «рвать» (эрейкейн)... — все они очень выразительны благодаря звуку «р». Я думаю, законодатель видел, что во время произнесения этого звука язык совсем не остается в покое и сильнейшим образом сотрясается. Поэтому, мне кажется, он и воспользовался им для выражения соответствующего действия. А звуком «и» он воспользовался для выражения всего тонкого, что могло бы проходить через вещи. Поэтому «идти» (иенай) и «ринуться» (иестай) он изобразил с помощью йоты... В свою очередь звук «а» он присвоил «громадному» (мегас), «е» «вечному» (мекос), поскольку это долгие звуки. А для выражения «округлого» ему необходим

был звук «о», его-то он и вставлял по большей части в подобные имена. Так же, я думаю, и во всем остальном: он подбирал по буквам и слогам знак для каждой вещи и таким образом создавал имена. А последующие имена он составлял уже из этих, действуя подобным же образом. Вот какова, мне кажется, Гермоген, должна быть правильность имен» (426D — 427D).

В этом разговоре, который философ вел о «правильности» имен — а в другом контексте, как мы видели, о правильности поэтического произведения или ораторской речи, — новой, собственно платоновской была не мысль о необходимой норме, а мысль об источнике нормы, о том месте, с каким она связана в цепи звеньев, из которых складывается процесс создания и восприятия художественного произведения (художник — произведение — адресат). До Платона для поэта или оратора адресат словесного творчества был в большинстве случаев «готовым», заданным, был тем живым человеком, с которым они общались повседневно, и именно он служил для них ориентиром, именно к нему они приспособливали свое мастерство и его одобрения добивались.

Платон поставил себя в совсем иную позицию: он «моделировал» искусство и протестовал против обычных вкусов публики. В проектируемом им государстве не потребитель подчинял себе слово — творчество, а, напротив, искусство должно было выяснить, сформировать своего потребителя. Поэтому так много внимания уделил Платон «взаимодействию» художественного произведения с личностью и творца и адресата. Отсюда и его новое представление о норме творчества.

В своей модели Платон переместил мерилу правильности с адресата в мир тех предметов, которые воспроизводятся в созданиях искусства. Это особенно очевидно там, где философ рекомендовал подражательному искусству сохранять верность оригиналу, но подобный же ход мысли мы вправе усмотреть и тогда, когда Платон советует оратору давать классификацию предмета по роду и видам. Ведь и это не что иное, как требование воспроизводить в речи объективно существующую структуру объекта. И то, что говорится по поводу имен в «Кратиле», — это опять-таки утверждение все той же мысли, что мерилу словотворчества коренится не в слушателе, а в вещи, в предмете, который воспроизводится в звуке.

Если теперь мы попытаемся уяснить себе основные черты отношения к словесному искусству в поэзии, ораторской и философской прозе доаристотелевского времени, то картина предстанет приблизительно в следующем виде:

поэзия видела в словесном искусстве прежде всего его иррациональный источник и его чарующую силу (гедонистическую функцию), в зачаточной форме она намечала путь для учения о поэтическом мастерстве, о речи как условности (лжи), о дидактической функции поэзии;

ораторская проза, осмысливая свой собственный опыт воздействия на публику и управления ее ответной реакцией, создала учение об условности человеческого языка, о средствах выразительности (композиции, фигурах речи) и основных принципах аргументации и построения художественного произведения (принцип вероятности (правдоподобия) и соответствия);

философская проза платоновских диалогов, осмысливая не самое себя, а своих предшественниц (поэзию и ораторскую прозу), не удовлетворялась допущением полной условности речи, а искала для словесного искусства объективный критерий правильности и предлагала в качестве такого две стоящие вне самого художественного произведения нормы: норму этическую и норму верности изображения изображаемому объекту. «Материальный» субстрат словесного произведения — звук, стихотворный размер, гармония, ритм — получил в философской прозе свое истолкование, как носитель нравственного и смыслового содержания.

Риторы и Платон, живя в одну эпоху, рассматривали словесное искусство под разными углами зрения: они обращались не к одному типу слушателя, и предлагаемые ими рецепты не совпадали. Вместе с тем обе «теории» имели принципиально важную точку соприкосновения: художественное мастерство воспринималось в том и другом случае как «управляемая, планируемая» деятельность. Расходились они на том, что касалось содержания программы: для риторов была допустима свобода эксперимента, и эта свобода творчества сочеталась с «подчиненностью» вкусам потребителя, для Платона гораздо большее значение приобретала твердая норма, которая накладывалась на искусство извне и не зависела ни от воли художника, ни от воли адресата.

«ПОЭТИКА» АРИСТОТЕЛЯ

1. Подход к искусству: «технэ»

Когда после текстов греческой поэзии, софистов, Исократ и Платона мы обращаемся к «Поэтике» Аристотеля, то мы сталкиваемся с произведением принципиально иного жанра, а тем самым и с принципиально иной формой и задачей описания словесного искусства. Это не попутные замечания, брошенные вскользь ради спора, порицания или восхваления, это и не критика каких-то отдельных сторон словесной формы или содержания. Это в сущности свое нечто гораздо более значительное. «Поэтика» Аристотеля — первое дошедшее от античности описание поэтического искусства как предмета научного исследования, проведенное имеющимися у философа-систематизатора средствами научного анализа.

По своему жанру «Поэтика» Аристотеля относится не к художественной прозе, а к особому виду учебной литературы, так называемых руководств — свода практических правил в том или ином ремесле. О том, что такие руководства существовали для ораторского искусства, мы знаем наверное, одно из них даже дошло до нас от аристотелевских времен (так называемая «Риторика к Александру»); о том, были ли практические наставления для поэтов в ходу до Аристотеля, мы можем только догадываться. Намек на то, что можно обучиться умению сочинять трагедии, слышится в словах Сократа в платоновском «Федре»:

«С о к р а т. А если бы кто-нибудь, в свою очередь, обратился к Софоклу и Еврипиду и заявил, что умеет о пустяках сочинять длиннейшие речи, а о чем-нибудь великом, наоборот, весьма сжатые и по своему желанию делать их то жалостными, то, наоборот, устрашающими, грозными и так далее, а также, что он уверен, будто, обучая всему этому, передаст другим умение создавать трагедии?

Ф е д р. И Софокл и Еврипид, думаю я, Сократ, осмеляли бы того, кто считает, будто трагедия не есть сочетание подобных речей, связных и составляющих единое целое» (268D).

«Поэтика» Аристотеля была новым явлением не только потому, что в добавление к уже существующим руководствам по ораторскому искусству она формализовала еще один тип словесной деятельности, но и потому, что само изложение правил, само содержание руководства приняло у Аристотеля иной вид, чем у его предшественников.

Все рассуждения и высказывания о словесном мастерстве, его источнике, функции, предмете, которые мы встречаем в греческой литературе до Аристотеля, принадлежали лицам либо осмысливающим свой собственный художественный опыт, либо противопоставляющим свой опыт чужому: Пиндар говорил о своих одах, Горгий восхвалял экспрессивную силу слова в рамках своего энкомия Елене, Исократ в «Бусириде» порицал нарушение художественной нормы и раскрывал свое понимание этой нормы на практике, предлагая читателю свой собственный энкомий, равно как и Платон, критикуя эпос и драму, предлагал заменить их своими собственными диалогами («Законы», 811C — D). Раздумья по поводу словесного искусства не облекались их авторами в форму законченной доктрины, и даже самое полное изложение приемов писательского труда в так называемой «Риторике к Александру» достаточно фрагментарно и бессистемно.

Аристотель в «Поэтике», понимаем ли мы это сочинение как запись лекций или как трактат, ставил себя в совсем иное отношение к изучаемому предмету. Он не знакомил читателя с собственной литературной деятельностью, хотя и занимался ею, и не пресекал чье-то вредное влияние, подобно Платону. Цель Аристотеля была другая. Владея разработанным методом классификаций по родам и видам и методом анализа предмета по энтелехической схеме, или формуле становления, Аристотель брался показать, в чем должно заключаться поэтическое творчество, понимаемое как технэ. На писательский труд как на технэ риторы и софисты стали смотреть уже с середины V в., однако дальнейшие выявления приемов, делающих речь экспрессивной, их трактовка словесной технэ не шла. Сам аристофановский разбор поэтической технэ Эсхила и Еврипида был лишь обыгрыванием той практики толкования поэтов софистами, с которой нас знакомят платоновские диалоги. Платон с присущим ему раздражением поднял вопрос о том, насколько правомочно го-

ворить о поэзии и о красноречии как о технэ («Ион», «Федр», «Горгий»), но не дал детального анализа самого этого понятия, если не считать тех распределений его по разным видам, которые он приводит в «Софисте» (219А и сл.). Аристотель первый раскрыл и сформулировал характерные признаки этого рода человеческой деятельности. Сущность его трактовки может быть сведена к трем основным положениям: технэ, утверждает Аристотель, связана с созиданием, как и природа, она способствует возникновению вещей, имеет дело с общим, а не с единичным и исследует причины явлений.

О созидательной роли технэ Аристотель писал в «Метафизике»: «Из того, что возникает, одно возникает естественным путем, другое — благодаря технэ, третье — самопроизвольно. И все, что возникает, возникает вследствие чего-то, из чего-то и становится чем-то» ⁷⁰ (кн. VII, гл. 7, 1032А11). Та же мысль более пространно изложена им в «Никомаховой Этике» ⁷¹: «Технэ и приобретенное душевное свойство творчества, следующего истинному разуму, — одно и то же. Всякая технэ касается генезиса, творчества и теории того, как что-либо создается из того, что может быть или не быть. Принцип создаваемого заключается в творящем лице, а не в творимом предмете, ибо технэ касается не того, что существует или возникает по необходимости, а так же не того, что существует от природы, потому что это имеет в себе принцип своего существования» (кн. VI, гл. 4, 1140, А 10—15).

О том, что технэ рассматривает общее в явлениях, читаем в начале «Метафизики»:

«Появляется же технэ тогда, когда на основе приобретенных на опыте мыслей образуется один общий взгляд на сходные предметы. Так, например, считать, что Каллию при такой-то болезни помогло такое-то средство и оно же помогло Сократу и так же в отдельности многим, — это дело опыта; а определить, что это средство при такой-то болезни помогает всем таким-то и таким-то людям одного какого-то склада (например, вялым или желчным при сильной лихорадке), — это дело технэ...

Мы считаем владеющих какой-то технэ более мудрыми, чем имеющих опыт, ибо мудрость у каждого зависит от знания, и это потому, что первые знают причину, а вторые нет. В самом деле, имеющие опыт знают «что»,

но не знают «почему»; владеющие же технэ знают «почему», то есть знают причину» (кн. I, 981, А5 — 21, 25—30).

При всей неполноте и отрывочности этих высказываний они были первым в истории греческой мысли позитивным определением технэ. И в соответствии с разработанной им концепцией, которая приближала технэ к нашему понятию науки, Аристотель дал описание поэтического искусства как созидательной деятельности, причинно обусловленной, имеющей свою норму и цель и опирающейся на некоторые общие принципы своего мастерства. Для этого он использовал и личные наблюдения над греческой поэзией, и запас знаний о литературе, уже накопленный его предшественниками. О поэзии больше всех размышлял Платон, и мы не должны удивляться тому, что в выборе объекта своего анализа Аристотель явно зависит от учителя. Темы, включенные им в план «Поэтики» (поэзия как подражание, трагедия и эпос как подражательные искусства, критерий правильности подражания), — это те самые вопросы, которые столь взволнованно обсуждались Платоном в «Государстве» (кн. III и X) и «Законах» (кн. II).

2. Природа искусства: «подражание»

Разговор о поэтическом творчестве как о технэ Аристотель начал с того, что сформулировал характерный, родовый признак всей поэзии. Он отказался при этом от Горгиева понимания ее как речи, наделенной стихотворным размером (1447В14), и сделал своей отправной точкой ту позицию, на которой стоял Платон в X книге «Государства», когда рассматривал трагического и эпического поэта как «подражателей». Именно в свойстве подражания, в способности создавать копии Аристотель увидел сущность поэзии, ее специфическую и главную черту: «Сочинение эпоса, трагедий, а также комедий и дифирамбов, равно как и большая часть авлетики с кифаристикой, — все это вообще говоря суть подражания (*μιμήσεις*)» (1447a 14—16). В этих словах развита дальше мысль Платона, и к подражательной поэзии отнесены уже шесть ее видов. Вместе с тем здесь намечен и новый угол зрения на предмет: если для Платона подражание как одно из свойств поэзии служило мишенью критики, то для Аристотеля

оно как родовой признак поэзии стало объектом пристального анализа.

Вынесение «подражания» за скобку как свойства всей поэзии не было со стороны Аристотеля простым механическим выводом, сделанным из платоновского словоупотребления. У Платона в разных контекстах слово «подражание» наполнялось разным смыслом, Аристотель же создал однозначный термин, вобравший в себя многообразие платоновских оттенков. Для этого он представил само понятие «подражания» в виде особой формулы с тремя параметрами. В качестве параметров Аристотель принял те аспекты его, о которых говорил Платон во II и III книгах «Государства», когда рассуждал о том, что надо излагать в мифе, как надо это делать, и указывал, что свойство подражания присуще гармонии и ритму. Аристотель обобщил эти наблюдения, заявив, что виды поэзии отличаются друг от друга в трех отношениях, смотря по тому, чему они подражают, как и какими средствами выполняют это (1447a17—18). В каждом параметре Аристотель вычленил три элемента, которые, вступая друг с другом в разные комбинации, и создают особенность поэтических жанров.

В качестве объектов подражания в «Поэтике» названы характеры, страсти, действия (действующие лица), в качестве средств — ритм, гармония, слово, в качестве способа — подражание от своего лица или в форме сообщения или в форме действия.

Предлагая эту формулу и ставя ее во главу угла своих дальнейших рассуждений о поэтическом мастерстве, Аристотель не только использовал и обобщил опыт Платона («Государство», кн. III), но скрыто выступил его оппонентом. Если в определении средств и способа подражания платоновский источник очевиден, то названные Аристотелем объекты подражания (характеры, страсти, действия) заставляют вспомнить не только слова, произносимые автором «Государства» (см. выше, стр. 54), но и терминологию риториков, насколько она нам известна по «Риторике к Александру» (см. гл. 7) и по «Риторике» самого Аристотеля (см. кн. I, 2, 4; кн. II, 1, 8). Допуская неплатоновское происхождение «объекта подражания» в «Поэтике», мы получаем возможность ощутить «основную линию» аристотелевского противостояния Платону. Хотя формулировка «характеры, страсти, действия (действующие ли-

ца)» может быть выведена и из платоновского текста, она оставляет в стороне то, что для самого Платона было существенным и важным в его осмысливании предмета подражательного искусства: изображение вещей реального мира (вспомним, как в X книге «Государства» (604A—B) поэту ставится в упрек слабое знание ремесел) и связь подражания с глубинами человеческой личности. Смысл этой забывчивости становится ясным, когда Аристотель переходит к следующему этапу своего анализа поэзии — к выяснению причин ее происхождения (1448b5).

Если в глазах Платона характерным признаком поэзии были ее непричастность рациональному знанию и ее связь с интуицией, а соответственно ее источником и причиной были врожденное чувство ритма и гармонии и вакхическая одержимость, то Аристотелю, после того как он определил поэзию как подражание, надо было по-новому объяснить происхождение поэзии и найти связь интуиции с подражанием, понимаемым не в смысле «актерского перевоплощения», а в смысле «копирования». И Аристотель установил эту связь, заявив, что поэзию породили две естественные причины (*αἰτίαι φυσικαί*). Одна из них, упомянутая мимоходом (1448b20), это то чувство гармонии и ритма, о котором писал Платон во II книге «Законов», первая же, и основная, раскрытая Аристотелем достаточно подробно, — это присущая (*ὑφ' ἑαυτοῦ*) человеку с детства способность к подражанию (1448b5)⁷².

Объявив подражание отличительным признаком поэзии и одновременно естественным свойством человека, присущим ему в большей мере, чем другим живым существам, Аристотель делал подражательную поэзию не менее связанной с человеческой природой, чем та поэзия «незнания», о которой говорил Платон в своих диалогах. И тем самым Аристотель не только реабилитировал подражание, но и вносил в истолкование поэзии новое понимание интуиции. Если до него источник поэтического творчества осмысливался как трансцендентный (божество, музы), иррациональный (движение воли, чувства — *θυμός, φρόνη*), а у софистов при их релятивизме вопрос об источнике не ставился вовсе, то Аристотель рассматривал подражание не только как способность, но и как потребность, и потребность не безотчетно-инстинктивную, а интеллектуальную.

Мысль, высказанная в начале «Метафизики»: «все люди от природы стремятся к знанию», положена в «Поэтике» в основу объяснения причин возникновения поэзии. Благодаря подражанию, утверждал Аристотель, люди получают первые познания (*μαθησις*) и испытывают от этого радость. Соединяя поэзию как вид подражания с областью ума, а не эмоций, Аристотель вносил в интерпретацию подражательного искусства новую трактовку того впечатления, которое искусство производит на человека. Если до Аристотеля это впечатление понималось как ответная реакция чувств, то Аристотель разглядел в ней работу мысли. Из всем известного факта, что мы с удовольствием смотрим на изображения отвратительных животных, Аристотель заключал, что получаемая при этом радость — это радость узнавания, радость улавливания сходства, т. е. операция чисто логическая (1448b15—17).

Определение сущности и причин возникновения поэзии, одновременное использование и переосмысление платоновской концепции подражания служат тем фундаментом, на который опирается основная часть «Поэтики» — разговор о том, каким должно быть совершенное литературное произведение. Предшественники Аристотеля, от Пиндара до Платона, выявляли изобразительные средства и приемы, которыми пользуется писатель, устанавливали общие принципы, которыми он должен руководствоваться, и создавали учение о правильности или норме словесного искусства. Однако там, где надо было показать, как именно должно выглядеть художественное произведение, они решали вопрос эмпирически, т. е. сочиняли что-либо и говорили читателю: «надо писать вот так». С подобной инструктивной целью составлен, например, «Бусирис» Исократа. Аристотель поднялся на голову выше своих предшественников; он не только учел и обобщил сделанные ими наблюдения, но и предложил формулу сущности поэтического жанра и свод требований, которым должны удовлетворять разные аспекты поэтического произведения. Он не написал готового образца идеальной драмы, но из опыта трагических поэтов извлек то, что делает трагедию, по его мнению, наилучшей.

В соответствии с формулой становления, разработанной в «Метафизике», Аристотель видел объект своего анализа одновременно в трех фазах его существования:

в зачаточной возможности к становлению, в процессе роста и в совершенной форме, когда возможность реализуется в действительность ⁷³.

Прилагая эту схему к поэзии, он рассматривал поэтические жанры в единстве той исходной точки, на которой они родились, и той окончательной формы, которую они приняли.

Протягивая нить от предпосылок подражательного творчества к развитым формам поэтического искусства — трагедии и эпосу, Аристотель помещал в виде промежуточного звена между ними своеобразный историко-литературный экскурс. Воспринимаемая не как дар муз, а как реализация естественных возможностей, поэзия впервые подвергалась «историческому описанию». Ее начало возводилось к природным склонностям человека, и исходной ее формой признавалась импровизация. Первую дифференциацию поэзии на виды Аристотель связал со свойствами характера ее творцов.

Зависимость произведений искусства от личности художника достаточно четко осмысливалась уже в V в., о чем свидетельствуют насмешки Аристофана над трагиком Агафоном в комедии «Женщины на празднике Фесмофрий». В IV в. существовало сложившееся учение о том, что «речь есть образ души» ($\psi\chi\eta\varsigma\ \epsilon\acute{\iota}\delta\omega\lambda\omicron\nu$): об этом писал Исократ в «Никокле» (7), и Платон в III книге «Государства» пространно рассуждал о том, чему способны подражать поэт хороший и поэт дурной.

Аристотель обобщил платоновскую мысль «хороший подражает хорошему, дурной — дурному» и положил ее в основу описания той ситуации, с которой начинается развитие поэтических жанров. Первых поэтов Аристотель разделил на «благородных» ($\sigma\epsilon\mu\nu\omicron\tau\epsilon\rho\omicron\iota$) и «низких» ($\epsilon\upsilon\tau\epsilon\lambda\acute{\epsilon}\varsigma\tau\epsilon\rho\omicron\iota$) и приписал им творчество, соответствующее их нраву: благородные стали подражать прекрасным людям и прекрасным поступкам, низкие — дурным людям и таким же поступкам, и тем положили начало разным видам поэзии. Пользуясь этой этической классификацией, к которой он присоединил классификацию метрическую, связав серьезную поэзию с гексаметром, а насмешливую — с ямбом, Аристотель не только произвел еще одно после Платона разделение поэзии на виды, но и установил смысловую диахроническую преемственность между отдельными видами поэзии, протянув нить от эпоса к трагедии и

от ямбов к комедии (1448b34—1449a6). Лучшее всего исторический подход Аристотеля к поэзии выражен в его сжатой характеристике развития драмы, которую можно рассматривать как наглядный пример описания предмета по формуле становления: «Как и комедия, возникнув первоначально из импровизаций, [трагедия] от запевал дифирамба, [комедия от запевал] фаллических песен, какие и теперь еще в обычае во многих городах,— [трагедия] разрослась понемногу, так как [поэты] развивали в ней [ее черты] по мере выявления. Наконец, испытав много перемен, трагедия остановилась, обрета, наконец, присущую ей природу» (1449a9—15).

Включая в «Поэтику» предысторию поэтических жанров, Аристотель не только подчинял свой материал определенному методу анализа, но и задавал тон основному содержанию трактата. Предметом внимания исследователя становились три поэтических жанра (трагедия, комедия, эпос), взятые одновременно и в их исторической конкретности, и в самом сущностном выражении их природы. То, что Аристотель писал о каждом из них, должно было соответствовать и реальным произведениям греческой литературы, и тому общему признаку рода, который выражает сущность каждого жанра.

Сохранившийся до нас текст «Поэтики»⁷⁴ включает в себя разбор трагедии и эпоса и основное внимание уделяет трагедии, которая анализируется по следующему плану:

1. Определение сущности трагедии (1449b21 сл.).
2. Определение частей трагедии, в которых осуществляется подражание (1449b31 сл.):
 - а) Определение действия (сказания или «мифа») трагедии (1450b22—1452b14);
 - б) Определение «количественных» частей трагедии (1452a15—28);
 - в) Рекомендации драматургу (1452b29 сл.);
 - г) Разбор «мысли» и лексического состава трагедии (1456a33—1459a15).

Определение сущности трагедии Аристотель построил по той схеме, которая намечена им в начале трактата: он указал родовой признак поэзии и те параметры, по которым оно осуществляется в трагедии. В качестве объекта подражания здесь названо действие серьезное, законченное, имеющее объем, в качестве средств — услади-

тельная речь, в качестве способа, которым ведется подражание, — действие, а не рассказ. Помимо этих параметров в определении трагедии упомянуты ее цель и эффект, о котором Аристотель говорит словами, вызвавшими столь много разнотолков: «совершающее путем сострадания и страха очищение подобных страстей» (1449b26—27).

В этом определении соединились вместе самые общие мысли, которые Аристотель мог прочесть у своих предшественников, прежде всего у Платона и Горгия. Платон неоднократно говорил о «подражании действию» (см. «Государство», X, 603В; «Законы», II, 655D) и о том, что трагедия полна речей страшных (φοβερούς) и жалобных (οἰκτρούς) (см. «Федр», 268D), а Горгий в «Елене» (9) писал о том, как поэзия возбуждает страх (φόβος) и жалость (ἔλεος)⁷⁵. Таким образом, данное в «Поэтике» определение сущности трагедии мы можем в известном смысле рассматривать как «подведение итога» и обобщение уже высказанных взглядов. Но подобно тому, как аристотелевская концепция подражания не свелась к повторению уже знакомых истин, аристотелевское истолкование трагедии ни в коей мере не превратилось в простое следование сложившейся традиции оценок.

Сразу после определения сущности трагедии Аристотель переходил к анализу и систематизации требований, которым должны удовлетворять указанные параметры. Трагедия в «Поэтике» подвергнута классификации с двух точек зрения: в ней рассмотрены образующие («качественные» — κατὰ τὸ ποῖόν) части и части составляющие («количественные» — κατὰ τὸ πόσόν). Образующие части связаны с подражанием и делают трагедию «такой-то» (1540a8—14). Это сказание (μῦθος), характеры (ἦθος), речь (λέξις), мысль (διάνοια), зрелище (ὄψις) и музыкальная часть (μέλος). Части составляющие, на которые делится объем трагедии, — это пролог, эпизодий, эксод и хоровая часть, а в ней парод и стасим (1452b14—19). Все эти части получили в «Поэтике» свое определение и тем самым подверглись первому научному описанию. Но основной исследовательский интерес Аристотеля не распределился равномерно по всем названным аспектам, а сосредоточился вокруг четырех тем: сказания («мифа»), характеров, мысли, речи.

В этом отборе обращают на себя внимание два обстоятельства: Аристотель отказывается рассматривать то, что

служит признаком драмы как театральной пьесы, и освещает топику, о которой привыкли говорить риторы. О возможном риторическом происхождении действия и характера уже упоминалось выше (см. стр. 69), о том, что «мысль» относится к области ораторского искусства, открыто пишет в «Поэтике» сам Аристотель (1456a35), и то, что он пишет о «речи», находит свою параллель в «Риторике к Александру» (гл. 23). Сам по себе факт заимствования у риториков объекта их изучения не может нас удивлять. Ведь именно риторы больше всего и серьезнее всего работали над тем, как надо создавать произведения словесного искусства. Как воспользовался Аристотель их опытом?

Из перечисленных четырех тем в «Поэтике» подробнее всего разобраны «сказание» («миф», действие, сочетание событий) и «речь». Что подразумевает Аристотель, когда говорит о «сказании», или «мифе», в трагедии? Ответ находим в самом тексте «Поэтики». Наряду с готовыми пьесами («Эдипом» Софокла, «Медеей» Еврипида и др.) Аристотель упоминает и те древние предания, или мифы, из которых драматурги черпали свои сюжеты. Так, например, он пишет: «Раньше поэты перебирали первые попавшиеся сказания, теперь же трагедии держатся в кругу немногочисленных родов — например, об Алкмеоне, Эдипе, Оресте, Мелеагре, Фieste, Телефе и других, кому довелось претерпеть или совершить ужасное» (1453a17—21); и далее: «...нельзя разрушать сохраненные преданием мифы — такие, как смерть Клитемнестры от руки Ореста или Эрифилы от руки Алкмеона: нужно уметь и самому делать находки, и преданием пользоваться искусно» (1453b22—25).

Итак, трагедия с мифологическим сюжетом, а только о такой трагедии идет речь в «Поэтике», имеет в глазах Аристотеля две фазы своего существования. Первая — это всем известное сказание о мифическом герое, в жизни которого происходит ужасающее событие: Клитемнестра убивает мужа, Эдип убивает отца, Орест убивает мать. Вторая — это готовая пьеса, в которой традиционное сказание обработано драматургом. При своей отделке первоначального мифа трагический поэт не имеет права менять его основное содержание, не может вывести на сцене Эдипа, не убившего своего отца, или Ореста, не убившего мать. Когда Аристотель из всех частей траге-

Дии на первое место по важности ставит сказание («миф»), называя его «душой трагедии» (1450b1), он имеет в виду именно эту «отделку» традиционного предания, которую должен взять на себя драматург. Аристотель называет событие (действие), или сочетание событий в драме «мифом», употребляя оба слова в качестве синонимов, и благодаря этой тонкости словоупотребления встает по отношению к риторической традиции в такую же независимую позицию, в какую он успел уже встать по отношению к платоновскому «подражанию».

Как уже было сказано, расчленение разных сфер, в которых должна себя проявлять технэ поэта (частей трагедии), проведено Аристотелем под влиянием той практики, которая сложилась у риторов. И перед Аристотелем стоял, несомненно, выбор, каким образом надо рассматривать сами эти части, добиваться, чтобы технэ (мастерство) трагика была похожа на технэ ратора или нет? О подобной дилемме, стоявшей перед автором «Поэтики», нас заставляет догадываться решительный отказ Аристотеля признать характеры определяющим началом в пьесе и упорное подчеркивание важной роли события в драме (1450a21 сл.). Смысл этого заявления становится понятным, когда мы вспомним, что ко времени составления «Поэтики» в греческой прозе был накоплен богатый опыт изображения действий героя как вытекающих из его характера. Именно так писались риторические биографии в IV в. «Евагор» Исократа или «Киропедия» Ксенофонта. И именно так вели свою аргументацию ораторы, когда ссылались на характер подсудимого, чтобы доказать вероятность совершения им проступка. Аристотель не пошел по этому пути и предпочел остаться верным опыту самой греческой драмы.

Если для ратора нрав, характер персонажа были чем-то заданным, известным, а его поступки — «неизвестным», которое восстанавливалось гипотетически, то для трагика, пишущего трагедию на тему всем известного сказания, неизвестным элементом были именно характеры, которые он должен был создавать сам. Приняв это обусловленное самой эллинской трагедией соотношение между действием и характером, Аристотель при разборе того, какой вид должно принять традиционное сказание в готовой пьесе, сосредоточил внимание на двух основных моментах: на том, как должны быть соединены события,

входящие в состав сказания, и на том, как должна изображаться его кульминационная точка — ужасное событие, постигшее героя.

3. Техника искусства: «вероятность» и «правдоподобие»

В своем определении сущности трагедии Аристотель писал, что она есть подражание действию законченному, имеющему определенный объем, и это требование цельности он раскрывал затем в своем разборе «мифа». До Аристотеля риторы и Платон установили два принципа, позволяющие соединить оправданной связью цепь событий в ораторской речи: риторы прибегали к доводу вероятного правдоподобия (эйкос), Платон в «Федре» писал о том, что речь по своей органической цельности должна быть подобна живому организму. И эти принципы легли в основу тех требований, которые Аристотель предъявил к сочетанию событий в трагическом действии. И подобно тому, как он не принял риторического соотношения между действием и характером, сохранив саму риторическую терминологию, Аристотель не принял и субъективной трактовки термина «эйкос», оставив, однако, в своем пользовании само это слово. Если в риторике довод эйкос указывал на психологическую причину и в какой-то мере устанавливал норму того, что «обычно бывает в жизни», то Аристотель соединил в своем словоупотреблении в «Поэтике» «вероятное» (эйкос) с «необходимым» и тем самым придал термину «эйкос» значение неизбежной причинной связи ⁷⁶.

К разным сторонам искусства трагика — выбору объема, темы, композиционных приемов, содержания — Аристотель предъявил требования, которые могут быть сведены к одному общему: элементы внутри целого должны быть причинно обусловлены друг другом. Отталкиваясь от этого требования как от исходной точки, Аристотель дал общий обзор трагического действия, коснувшись таких его сторон, как законченность, объем, тема, содержание, эффект (1450b21—1452a11).

Законченность действия, упомянутую в определении трагедии, Аристотель истолковал как целостность, а саму целостность — как причинно обусловленную последовательность частей. И отсюда он делал вывод: «...нуж-

но, чтобы хорошо составленные сказания не начинались откуда попало и не кончались где попало» (1450b32).

Объем трагедии, по мысли Аристотеля, должен определяться не внешней меркой длительности, а внутренней логикой изображаемых событий: «...тот объем достаточен, внутри которого при непрерывном следовании (событий) по вероятности или необходимости происходит перелом от несчастья к счастью или от счастья к несчастью» (1451a12).

Требование причинности заставило Аристотеля высказать свое отношение и к выбору темы: он отверг нагромождение эпизодов вокруг фигуры одного героя, «потому что во всем этом нет никакой необходимости или вероятности, чтобы за одним следовало другое» (1451a28), и рекомендовал подражать одному предмету, т. е. изображать в трагедии одно действие, единое и целое. О том, что Аристотель сознавал общность выдвинутого им требования, свидетельствует умозаключение, которое он делал, переводя разговор с единства действия на содержание трагедии:

«Сказание, будучи подражанием действию, должно быть (подражанием действию) единому и целому, и части событий должны быть так составлены, чтобы с перестановкой или изъятием одной из частей менялось бы и расстраивалось целое, — ибо то, присутствие или отсутствие чего незаметно, не есть часть целого.

Из сказанного ясно (курсив мой. — Т. М.) и то, что задача поэта — говорить не о том, что было, а о том, что могло бы быть, будучи возможно в силу вероятности или необходимости» (1451a33—b1).

Слова «из сказанного ясно» протягивают нить от рассуждения о выборе эпизодов к разговору об объекте подражания и предполагают для того и другого один общий знаменатель, одно какое-то общее свойство. В содержании эпизодов Аристотель устранял из трагедии все случайное, не диктуемое необходимостью, все то, без чего действие может обойтись без ущерба для целого. Переходя к объекту подражания, Аристотель продолжал смотреть на предмет исследования теми же глазами и советовал не допускать ничего случайного, единичного (*καθ' ἑκαστον*), а брать только общее (*καθόλου*). Само понятие «общего» он расшифровывал следующим образом: «...общее есть то, что по необходимости или вероятности такому-то (ха-

рактору) подобает говорить или делать то-то» (1451b9), повторяя применительно к новому материалу уже высказанное им требование причинной обусловленности частей целого. Если при выборе эпизодов принцип причинной обусловленности приводил к требованию единства действия, то при выборе объекта подражания тот же принцип вел к требованию изображать не то, что произошло один раз, а то, что вообще может случаться.

Еще одним доказательством того, насколько отчетливо мысль о необходимой причинной зависимости между частями трагедии присутствовала в сознании Аристотеля, служит сделанное им попутное замечание, почти никак не связанное с окружающим его контекстом, но вполне оправданное, если видеть в нем естественное уклонение мысли автора в сторону, когда он вспоминает вдруг пример несоблюдения принципа причинности: «Из простых сказаний и действий самые слабые — эпизодические. Эпизодическим сказанием я называю такое, в котором эпизоды следуют друг за другом без вероятия и без необходимости» (1451b33).

С меркой причинной обусловленности Аристотель подошел и к тому аспекту трагического действия, который, казалось бы, меньше всего давал для этого поводов, — к раскрытию впечатления сострадания и страха: «...[трагедия] есть подражание действию не только законченному, но и [внушающему] сострадание и страх, а это чаще всего бывает, когда [что-то] одно неожиданно оказывается следствием другого» (2451a1—4).

В этом обзоре общих аспектов трагического действия Аристотель не только осмыслил причинную обусловленность событий внутри целого, но и предложил свою концепцию читательского восприятия как восприятия интеллектуального. О том, какое впечатление трагедия производит на слушателя, Аристотель упоминал в этом контексте три раза: он называл объем трагедии «легко запоминающимся» (1451a5), ее содержание — более философичным, чем исторический рассказ (1451b5), а эффект сострадания и страха связывал с эмоцией удивления (1452a5). В том, что для Аристотеля память — это одна из ступеней знания, легко убедиться, читая первую главу «Метафизики»: «...животные, обладающие памятью, более сообразительны и более понятливы, нежели те, у которых нет способности помнить... Появляется опыт у

людей благодаря памяти; а именно многие воспоминания об одном и том же предмете приобретают значение одного опыта» (980b1 сл.).

Равным образом и эмоцию удивления уже Платон называл «началом философии» («Теэтет», 155D), а сам Аристотель так писал о ней в «Метафизике»: «...и теперь и прежде удивление побуждает людей философствовать... недоумевающий и удивляющийся считает себя незнающим (поэтому тот, кто любит мифы, есть в некотором смысле философ, ибо миф создается на основе удивительного)» (1, 2, 982b12—19).

Исходная позиция, занятая Аристотелем при обзоре общих принципов построения трагического действия, позволяет понять логику его дальнейших рассуждений в трактате. В поле зрения философа неизменно остается взаимосвязанность элементов внутри целого. В «Поэтику» включена классификация таких композиционных частей трагедии, как «перипетия» («перелом»), «узнавание» (1452a23—1452b8; 1454b19—1455a20), «завязка» и «развязка» (1454a36—1454b5; 1455b25—1455b33; 1456a7—9), «хор» (1456b26—32). И разговор о них начат словами, в которых не только повторено уже звучавшее в другом контексте требование соединять разные части по вероятности или необходимости, но и само это соединение истолковано как причинно оправданное (*διὰ τὰδε*) вытекание одного события из другого в противоположность случайному следованию их друг за другом:

«Сказания бывают или простые или сплетенные, ибо и действия, подражания которым они представляют, бывают именно таковы... в сплетенном перемена происходит с узнаванием, с переломом или же с тем и другим. Все это должно возникать из самого состава сказания так, чтобы оно следовало из прежних событий или по необходимости или по вероятности, ибо ведь большая разница, случится ли нечто *вследствие* (*διὰ τὰδε*) чего-либо или после (*μετὰ τὰδε*) чего-либо» (1452a13—22. Курсив мой.— Т. М.).

О вероятной или необходимой перемене упомянуто еще раз в определении перипетии («перелома»): «...перелом, как сказано, есть перемена делаемого в свою противоположность, и при этом, как мы только что сказали, [перемена] *вероятная* или *необходимая*» (1452a22. Курсив мой.— Т. М.). Из различных видов узнавания наи-

лучшим признак тот, который вытекает из самих действий поразая своей естественностью (*δι' ἐϊκότων*), как в «Эдипе» (1455a16—19). О развязках сказано, что они должны вытекать из характеров, а не присоединяться с помощью машины, как в «Медее» (1454a37—b2). Так же и хор, по мысли Аристотеля, должен быть «частицей целого и участвовать в действии не так, как у Еврипида, а так, как у Софокла» (1456a26).

Предъявив к действию трагедии платоновское требование целостности художественного произведения, Аристотель предлагал вслед за тем условия, соблюдение которых должно было помочь поэту-мастеру превратить ядро первоначального сказания в главные выразительные элементы драмы. Это ядро имело несложный состав, включая в себя несколько персонажей, ужасный поступок одного из них и перемену в судьбе лица, совершившего этот поступок. И советы Аристотеля, касающиеся композиции драмы, сосредоточились вокруг четырех узловых моментов, связанных с обработкой трагиком этого ядра. Его внимание привлекли к себе «узнавание» (перемена в судьбе героя), зависимость (вернее независимость) судьбы героя от его нравственных качеств, отношение участников ужасного события друг к другу и отношение героя к своему поступку. Подобно тому, как при определении состава трагического действия Аристотель ставил перед собой цель — обеспечить единство этого действия, он и само изображение трагического героя в четырех вышеупомянутых аспектах подчинял общей цели — вызвать у слушателя или зрителя чувство страха или сострадания, т. е. доставить ему наслаждение, необходимое в трагедии. Перед Аристотелем лежал достаточно обширный репертуар театральных пьес с пестрым разнообразием сценических приемов, и его советы свелись к тому, что он произвел отбор наилучших вариантов из нескольких возможных. Что служило меркой для такого отбора? По какому признаку одному отдавалось предпочтение перед другим?

Текст «Поэтики» позволяет говорить о достаточно четкой позиции Аристотеля при оценке исследуемого им материала. Впечатление страха и сострадания связано в его понимании, с одной стороны, с потрясающим впечатлением, возбуждением и, с другой стороны, с этическим содержанием события. Он назвал наилучшим узнавание,

соединенное с перипетией (переменой хода событий в свою противоположность) на том основании, что именно оно вызовет страх и сострадание (1452b1), и затем, анализируя «виды узнавания», повторил ту же мысль, сказав, что особенно хорошо узнавание, когда возбуждение создается самим действием без помощи опознавательных примет. Верный своему интеллектуализму, Аристотель поставил эффект драмы в зависимость от умелого воспроизведения естественной связи вещей, а не от яркости отдельных деталей (1455a16—20).

В качестве своего рода «морального критерия» Аристотель использовал мотив страха и сострадания там, где ему надо было рекомендовать поэту наиболее подходящий для трагедии тип судьбы героя. Жизненную ситуацию, способную вызвать страх и жалость, он противопоставил той, которая отвратительна (*μιαρὸν*), и той, которая сопряжена только с человеколюбием (1452b36—1453a4). «Неотвратительное» и «потрясающее» используются, таким образом, в «Поэтике» как описательные понятия, когда речь идет об эффекте, производимом драмой. Устанавливая, как именно, зная или не зная, должен трагический герой совершать свой ужасный проступок, Аристотель советовал: «...еще того лучше — сделать, не зная, а сделав, узнать: ибо здесь и отвратительного нет, и узнавание бывает разительно» (1454a2—4).

Как уже отмечалось выше, упоминание вызываемых трагедией чувств страха и жалости было в греческой литературе таким же избитым общим местом, как и мотив эйкос. И подобно тому, как мы говорили об особой аристотелевской интерпретации довода эйкос, мы имеем право говорить и об аристотелевской трактовке мотива страха и жалости. Из простого атрибута трагедии, из ее «рядового свойства» философ превратил страх и жалость в конечную цель трагедии, в ее «кауза финалис», в организующий принцип композиции драмы. Если для предшественников Аристотеля «страх и жалость» в трагедии ассоциировались с речами персонажей (Платон, «Федр», 268D) или с иллюзией реальности в душе слушателя (Горгий, «Елена», 9), то Аристотель связал эти чувства со свойствами самой действительности, с возможными жизненными ситуациями, воспроизводимыми на сцене, или, скажем мы, с общей взаимосвязью частей внутри целого. И благодаря этому он получил возможность построить свою

собственную «модель» судьбы трагического героя, не совпадающую с той, какую могли предложить Платон или риторы. Ставя вопрос о том, какими нитями связана участь, постигающая героя, с присущими ему пороками или достоинствами, Аристотель касался темы, очень близкой греческой культуре V—IV вв. Уже у Геродота звучал мотив гибели героя как возмездия за его преступление, у риторов IV в. подвиги героя изображались как проявление его моральных черт, у Платона поэзия порицалась за то, что изображает «справедливых несчастными, а несправедливых — счастливыми» («Государство», III, 392A).

Аристотель указал на три возможных варианта построения трагической ситуации по этой традиционной «моральной схеме»: достойный человек переходит от счастья к несчастью, дурной человек переходит от несчастья к счастью, и очень дурной человек переходит от счастья к несчастью. Однако не принял ни одного из них, ссылаясь на то, что ни в одном из этих случаев не будет достигнуто необходимое для трагедии впечатление страха и сострадания. Отказавшись подчинить действие характерам в драме, Аристотель одновременно отказывался от такого изображения судьбы героя, при котором его участь зависит от его моральных свойств, и предлагал свою собственную схему, прообраз которой можно усмотреть в Геродотовом рассказе о Крезе: «нейтральный» герой, не выдающийся своей доблестью (*μῆτ' ἀγαθὸν ἢ κακόν*), терпит бедствие не как возмездие за свою порочность, а как простой результат своего просчета, ошибки (1452b36—1453a10).

Такой заведомый отказ Аристотеля от попыток установить причинную связь между этическим обликом персонажей и тем потрясающим впечатлением, какое трагедия должна производить на слушателя, дал о себе знать и в том, как раскрыл Аристотель два остальных аспекта в поведении героя. Решая вопрос, между какими лицами должно совершаться трагическое событие в драме, чтобы вызвать сострадание и страх, Аристотель ограничивался советом строить действие так, чтобы в него оказались вплетенными самые близкие лица (родители и дети, родные братья), и он не пускался тут ни в какие рассуждения по поводу оценок самого события (1453b15—20). Определяя затем отношение героя к своему ужасному поступку, Аристотель видел в событии только его рациональную сто-

рону, только то, действует ли герой, зная или не зная, и никак не классифицировал мысли и чувства, которыми окружено трагическое событие в драме.

Автора «Никомаховой Этики» нельзя заподозрить в незнакомстве с риторической этопеей, и ту сжатость, с какой он освещает в «Поэтике» нравственный облик персонажей драмы, мы не можем расценивать иначе, как проявление особого понимания им сущности поэтической технэ. Отношение аристотелевского трактата к тому, что до него говорилось в греческой литературе о технэ поэтов и риторов, можно сравнить с тем, что сам Аристотель писал об опыте и технэ (см. выше, стр. 68).

Предшественники Аристотеля, будь то Аристофан или Исократ, ощущали себя ближе, чем он, к конкретному художественному произведению, пристальнее всматривались в изображаемые лица и вместе с тем были менее способны охватить одним взором сочинение писателя в целом и воспринять впечатление, производимое цельностью и единством разных частей целого. Аристотель, как мы видели, разрабатывая поэтическую технэ, охватывал своим взглядом творение художника как что-то совокупное и единое: прием композиции, персонаж драмы и любая иная деталь трагедии существовали для него прежде всего в их соотнесенности с тем общим впечатлением, которое должен получать зритель (читатель) от пьесы. Предшественники Аристотеля не менее ясно, чем он, осознавали заданность цели ораторской речи или драмы, но понимали ее как утилитарную (убедить слушателя в чем-либо, сообщить ему полезные знания) и воспитательную (сделать граждан полиса лучшими), и для них была важна яркость изолированной детали: изображаемого персонажа или наставлений в каком-либо ремесле.

Аристотель не отрицал воспитательной роли мусического искусства, но рассматривал эту его функцию в ином контексте — там, где он говорил о воспитании граждан в обществе (см. «Политика», VIII). С поэтической же технэ он соединил новую задачу, новую цель. Два ее аспекта нами уже рассмотрены. Один из них — это цельность, упорядоченность художественного произведения и его органическое единство — именно в них усматривал Аристотель красоту (*καλόν*) целого. Второй сводился к требованию, чтобы трагедия доставляла особое, ей присущее удовольствие (эмоции страха и жалости). К ним присо-

единяется третий аспект, не названный в «Поэтике» одним словом, но достаточно отчетливо присутствующий в сознании ее автора как один из тех ориентиров, которыми руководствуется поэт. Его имеет в виду Аристотель, когда пишет, что размер драмы должен быть легко запоминающимся или что трагедия имеет дело с общим, а не с единичным (1451a5, 1451b8). Свое понимание общего Аристотель пояснял словами: «Общее есть то, что по необходимости или вероятности такому-то подобает говорить или делать то-то» (1451b9, 10).

Эта краткая формула представляла собой схему традиционной риторической этопеи, и в той интерпретации, какую она получила у Аристотеля, мы находим разгадку его «недостаточного» интереса к характерам в драме и объяснение той новой задачи, которую он ставил перед поэзией. Если у риториков этопея использовалась для раскрытия нравственного облика персонажей, реальных и вымышленных, и для показывания их поступков, то в сознании Аристотеля она запечатлелась в первую очередь как формула максимально обобщенных отношений. Ее значение оценено им не с точки зрения того нравственного содержания, каким она может быть наполнена, а с точки зрения абстрагируемого от реальности принципа соответствия, позволяющего подняться от простой констатации факта до наблюдения повторяющейся закономерности.

Улавливание такой закономерности требует работы ума, и мы вправе говорить, что третий аспект того впечатления, какое, по мысли Аристотеля, создание поэтической техники должно производить на слушателя, — это впечатление, производимое на его интеллект. Драма воспринимается эстетически как прекрасное целое, эмоционально (и этически) как вызывающая страх и жалость и, наконец, интеллектуально как позволяющая постичь общий принцип соответствия, лежащий в основе изображаемых в ней жизненных ситуаций.

Требование эйкос использовалось Аристотелем там, где ему надо было добиться цельности художественного произведения. Точно так же и принцип «подобного» (препон) превращался у него в прием, обеспечивающий аналитическую и обобщающую работу мысли при восприятии готового сочинения писателя. Слушатель (читатель) должен был не только иметь возможность охватить одним взглядом всю драму целиком, не только пережить

возбуждаемые ею эмоции, но и быть в состоянии увидеть те общие связи, которые присущи явлениям жизни. В состав создаваемого поэтом творения Аристотель вводил рациональное, философское содержание, которое заключалось не в сообщении читателю утилитарно полезных знаний, а в таких деталях, которые бы заставляли его делать обобщения и логические умозаключения. В связи с этим в «Поэтике» оказались переосмысленными две области традиционного учения о словесном искусстве: учение о предмете подражания и о средствах словесной экспрессии.

До Аристотеля вопрос о том, что изображается в художественном произведении, получал два ответа по мерке «было/не было»: рисуемая картина признавалась либо напоминанием об имевших место событиях (таковы подвиги ахейян, о которых поет певец в гомеровском эпосе), либо чистой фикцией (таковы подвиги исократовского Бусири-са). Аристотель, отталкиваясь от вышеуказанной схемы этопеи, ввел новый критерий «единичное/общее» и, пользуясь им, предложил новую формулу: «Задача поэта — говорить не о том, что было, а о том, что могло бы быть в силу вероятности или необходимости» (1451a37).

Такая интерпретация изображаемого предмета снимала оппозицию «было/не было» и вводила еще одну трактовку мотива поэтической лжи. Если для поэтов от Гесиода до Солона «ложь» в поэзии была просто тем, чего нет на самом деле, а после софистов ей отводилась особая функция — восполнять недостающие сведения и сообщать нужное нравственное содержание, то Аристотель наделил «ложь — вымысел» дополнительной функцией — подчеркивать, выявлять общее. Это «общее» (то, что обычно случается или может случиться, то, что такому-то по-добает делать то-то) мыслилось Аристотелем как схема взаимоотношений и связей. В этом нас убеждает любопытное наставление, которое Аристотель дает драматургу, рекомендуя начинать сочинение трагедии с «общего».

Чтобы показать, как именно надо браться за дело, Аристотель произвел аналитический опыт: он вычленил из трагедии об Ифигении ее четкую сюжетную схему и предложил ее в качестве примера «общего». Схема приобрела у Аристотеля следующий вид: «Некоторую девушку приносили в жертву, но незаметно для жертвоприносителей она исчезла, была поселена в другом краю, где был обычай приносить чужестранцев в жертву богине, и стала

жрицею при этой службе; спустя какое-то время случилось туда явиться брату этой жрицы (а то, что побудил его на это бог по такой-то причине и что пришел он сам за тем-то и за тем-то, — это к сказанию не относится); по приходе своем он был схвачен, назначен в жертву, но дал себя узнать...» (1455b3—10).

Если применительно к предмету изображения рационализм Аристотеля сказался в том, что он вменил поэту в обязанность говорить об общем, то в области словесного выражения («речи») та же ориентированность на интеллектуальное восприятие слушателем художественного произведения проявилась в выборе критериев для стилистического оформления драмы.

Как уже упоминалось выше, языковая сторона поэтической и ораторской речи весьма задолго до Аристотеля успела стать объектом пристального внимания в греческой литературе. О словесной экспрессии писал Пиндар. Аристофан в «Лягушках» прилагал к словам красочные эпитеты βοῆα — «бычачьи» («длинные»), λόφος — «с хохолком» («витиеватые»), ὄφρος — «насушенные» («высокопарные»), μορμώρεα — «страшные на вид» (ст. 924—926). Софисты, как их изображал Платон, занимались семантическим анализом лексики. Существовало не только учение о словах, но и учение о стиле, о принципе подбора языковых средств. Оно опиралось на требование «подобающего» (πρεπόν) и подчинялось трем основным критериям: ясности и понятности (см. «Риторика к Александру», гл. 24), соответствия прозе или поэзии (см. Исократ, «Евагор», 9), соответствия речи говорящему лицу (см. Платон, «Ион», 540b). Нет необходимости доказывать, что все это было известно Аристотелю.

То, что предложил Аристотель как норму поэтической речи в трагедии, включало в себя те языковые средства, которые до него были выявлены софистами и риториками (учение о звуках, именах, членах предложения), и конструкцию, созданную им самим из этих средств. Учение о стиле, изложенное в «Поэтике», дополнено и раскрыто в аристотелевской «Риторике», где мы находим объяснение того принципа, из которого исходил Аристотель, определяя мерку стиля драмы.

Эта мерка не соотносена ни с требованием соответствия речи говорящему лицу, ни с той семантикой языка, о которой мы читаем в платоновском «Кратиле». Ближе всего

она стоит к тому, что писали Исократ в «Евагоре» и автор «Риторики к Александру». Ее суть сформулирована в «Поэтике» словами «достоинство речи быть ясной и не быть низкой» (1458a18) и раскрыта в рекомендациях, каким именно типам слов надо отдавать предпочтение, чтобы слог получался возвышенным, не низким. В качестве общего признака слов, делающих речь «благородной» (σεμνή), названа их необычность, и для обозначения этого понятия использовано слово «чужой» (ξενικόν). К числу чужих слов отнесены глоссы (диалектизмы), слова переносные (метафоры) и удлинённые, и все те, которые не принадлежат к общеупотребительным. Соединение их со словами общеизвестными и должно, по мысли Аристотеля, делать слог ясным и не низким (1458a21 — 1458b5).

Начатая в «Поэтике» интерпретация выразительного характера лексики продолжена в «Риторике». Слова чужие и метафоры наделены здесь свойством возбуждать в слушателе наслаждение особого рода: наслаждение от удивления и наслаждение, получаемое от познания (μαθησια). Аристотель сравнивал чужие слова с чужеземцами, приходящими в город, и находил, что и те, и другие заставляют нас изумляться, а изумление приятно («Риторика», кн. III, гл. 2, § 2—3, 1404b), точно так же приятны и метафоры, потому что они сообщают нам знание, обнаруживая сходство между далекими друг от друга вещами, а получать знание приятно (там же, гл. 10, § 2, 1410b; гл. 11, § 5—7, 1412a).

Из всех рассмотренных им типов слов Аристотель наибольший интерес проявил к метафоре, дав ее классификацию по признаку того, с чего на что происходит перенос значения (с рода на вид, с вида на род, с вида на вид и по аналогии — см. «Поэтика», 1457b7—9), и приведя множество конкретных примеров переносного словоупотребления (см. «Риторика», кн. III, гл. 11). О том, насколько высоко он ставил ее, позволяют судить слова «Поэтики»: «Важно бывает уместно пользоваться всеми вышеназванными приемами, а также словами сложными и редкими, но важнее всего — переносными: ибо только это нельзя перенять у других, это признак лишь собственного дарования — в самом деле, чтобы хорошо переносить значения, нужно уметь подмечать сходное в предметах» (1459a4—8).

За что именно он так ценил метафору, мы можем дога-

дываться, читая «Риторику». Подобно тому, как в предмете поэзии Аристотель различал философское содержание — «общее», в свойстве метафор подмечать сходство он усматривал их близость к философии, которая также занимается сопоставлением («Риторика», кн. III, гл. 11, § 5). Метафоры и «чужие» (необычные) слова — это как раз те элементы, которыми создается возвышенный слог трагедии, и мы вправе говорить, что интеллектуальное удовольствие, получаемое при восприятии этих слов, есть составная часть третьего аспекта той цели, которую Аристотель ставил перед трагедией.

4. Цель и норма искусства: «правильность»

С фиксированием цели художественного произведения неразрывно связан вопрос о критериях правильности воссоздаваемой картины. До Аристотеля этот вопрос поднимался Исократом в «Бусирисе», как вопрос о соответствии изображения литературному жанру произведения, и Платоном в уже цитированном месте «Законов» (см. выше, стр. 55), как вопрос о верности изображения тому реальному объекту, который в нем воспроизводится. Аристотель в «Поэтике» не прошел мимо проблемы правильности искусства, хотя и затронул ее как бы попутно, в контексте защиты и оправдания Гомера. После разбора трагедии Аристотель перенес на эпос все то, что он говорил о драме, признав различие между этими жанрами лишь в их стихотворном размере и в величине объема. И затем на примере гомеровского эпоса он попытался показать и раскрыть основные принципы идеальной нормы поэтического мастерства. Эту норму Аристотель определил как «должное» (ὡς δεῖ) и как «правильность» (ὀρθότης). О «должном» говорил Исократ, о «правильности» — Платон. Аристотель установил норму «должного» для манеры изложения, эмоционального эффекта и объекта изображения. Он отдал предпочтение драматизированному рассказу, при котором поэт как подражатель меньше всего говорит от своего лица (1460a8), и предписал эпосу и трагедии вызывать «удивление» (θαυμάσιον), назвав удивление «приятным» (ἡδύ — 1460a18).

В качестве нормы «должного» для объекта изображения Аристотель назвал «ложь» — условность воссоздаваемой картины. В ставшее для его времени банальным, общим

местом понятие «поэтической лжи» Аристотель внес в «Поэтике» дополнительное содержание, истолковав его как паралогизм, неправильное умозаключение и тем самым допуская в поэтическое произведение не реальную, но иллюзорную связь событий (1460a20). Этот принцип «условности» как норму поэтического мастерства Аристотель сформулировал затем словами: «надо предпочитать то, что не может произойти (ἀδύνατα), но правдоподобно (εἰκότα) тому, что может произойти (δυνατά), но неубедительно (ἀπίθανα)» (1460a28).

Признавая таким путем правомочность деформации рисуемого объекта по сравнению с его реальным прототипом (внушение слушателю веры в иллюзорный предмет), Аристотель вставал в явную оппозицию к платоновской формуле «правильности» и, видимо, отчетливо ощущая это, предлагал свою поправку к этой формуле, разбивая платоновскую единую «правильность» на две правильности — «правильность реального объекта» и «правильность самого искусства». Из них первую он ставил ниже второй и допуская приемлемость фактических погрешностей там, где неадекватное изображение предмета дает возможность достичь цели художественного произведения и сделать его «потрясающим» (ἐκπληκτικώτερον — 1460b26). Тем самым он разрушал платоновское однозначное понимание объекта и расширял сферу «позволенного» в поэзии, и это расширение Аристотель провел не только в области выразительных средств, но и в области объекта изображения и нравственного содержания поэзии. Он признал оправданным изображение не только того, что есть, и того, что должно быть, но и того, про что говорят, что оно есть. И как бы возражая Платону, он предлагал оценивать поступок или высказывание не только по тому, хороши или плохи они сами по себе, но и по тому, на пересечении каких линий они расположены, с учетом того, кем, по отношению к кому, где и ради чего они совершаются (1460b35—1461a8).

Раскрывая сущность поэтической технэ, Аристотель видел перед собой поэзию одновременно в двух измерениях: «горизонтальном» — как готовую, с присущими ей характерными чертами и «вертикальном» — как становящуюся, достигающую своей окончательной формы. Такое двойное просматривание предмета дало философу возможность показать работу художника не фрагментар-

но, не в изолированных ее аспектах, а в ее подчиненности общей цели, и оно же позволило Аристотелю охватить взором систематизатора литературное наследие Эллады и заменить платоновский этический подход к нему подходом «историческим» и эстетическим, платоновское неприятие этого наследия — выборочным принятием его.

Аристотель решал новую для своего времени задачу: он создавал учение о словесном мастерстве как о *технэ*, опираясь одновременно на теоретическую мысль своих предшественников и на практический опыт греческой поэзии. Устанавливая новую норму искусства, он прилагал ее к знакомому ему поэтическому материалу. Так, например, введя триединую формулу «мимесиса», он использовал ее, сведя к ней сущность поэзии, и с ее помощью наметил точки соприкосновения между Гомером и Эмпедоклом, Гомером и Софоклом, Аристофаном и Софоклом. Известную платоновскую мысль «хороший поэт подражает хорошим вещам, дурной — дурным» Аристотель включил в начертанную им схему развития поэтических жанров и сделал ее той отправной вехой, с которой начинается история литературы.

С наибольшей полнотой учение о *технэ* как о требованиях, предъявляемых художественному произведению, и приемах, при помощи которых они могут удовлетворяться, изложено Аристотелем там, где он говорит о «сочетании действий» («мифе») в трагедии, т. е. применительно к тому уровню драмы, который теснее всего связан с превращением старинного предания об «ужасном событии» в театральную пьесу. Аристотель предложил мастеру два ориентира в его работе: «цельность» — как принцип соединения частей в драме и эффект «страха и жалости» — как принцип отбора подробностей при изображении «ужасного события» в трагедии.

Если Платон в «Федре» писал о том, что ораторская речь должна быть целой, как живое существо, то Аристотель связал «цельность» непосредственно с той «материей», в которой она воплощается в словесной ткани: с удобообозримостью объема пьесы, с единством входящих в нее эпизодов, освобожденных от всего лишнего, не связанного с основным действием, с «всеобщностью» ее содержания.

О чувствах страха и жалости, возникающих при слушании поэзии писал уже Горгий в «Елене». Аристотель,

увидав в этих эмоциях цель трагедии, связал их с теми приемами, при помощи которых обрисовывается «ужасное событие», — с переломом и узнаванием, с фигурой главного героя, с расстановкой персонажей — участников действия. При этом «страх и жалость» приобрели моральную ценность как антипод «отвратительного», что дало Аристотелю возможность исключить из своей «идеальной драмы» ситуацию торжествующего порока, столь возмущавшую Платона.

Прямые рекомендации драматургу, выражаемые императивно словом «надо», сочетаются в «Поэтике» с примерами удачного и неудачного выбора приемов, заимствованных из знакомых философу произведений. Эти отрывочные ссылки в своей совокупности помогают реконструировать не только ход теоретической мысли Аристотеля, но и его критику и оценку греческой поэзии. Модифицируя и соединяя вместе наблюдения риториков и Платона, Аристотель создавал свои критерии, которые служили ему для объяснения живого опыта литературы. К чему сводился поэтический идеал Аристотеля?

«В «Поэтике» около 60 раз упоминались авторы трагедий и их произведения, а также те критические оценки, которые давались им во времена Аристотеля. По этим отсылкам можно судить о том, какую норму для «художественного ремесла» разрабатывал Аристотель, какие именно трагедии он оценивал высоко или низко. Чаще, чем к другим (21 раз), он обращался к Еврипиду и его драмам («Ифигении в Авлиде», «Ифигении в Тавриде», «Кресфонт», «Меланиппе», «Медее», «Оресту», «Троянкам», «Филоклету», «Финеидам»), а также к Софоклу (16 раз), из творений которого анализировал «Эдипа-царя», «Антигону», «Электру», «Терея», «Тиро»; Эсхила с его трагедиями («Мисийцы», «Ниоба», «Прометей», «Филоклет», «Форкиды», «Хоэфоры») привлекал значительно реже (7 раз), еще реже — Агафона (5 раз) и Феодекта (3 раза). Помимо этих имен в «Поэтике» приведены названия нескольких неизвестных нам драм.

Разбирая «сочетание действий», Аристотель ссылался на Еврипида и его трагедии 14 раз, на Софокла и его сочинения 10 раз. «Эдип-царь» упоминался здесь 6 раз, а «Ифигения в Тавриде» 5 раз. Сугубый интерес к «Эдипу» и «Ифигении в Тавриде» позволяет видеть именно в этих двух драмах как бы фон, на котором Аристотель рисо-

вал свой идеал трагедии, принимая одно и отвергая другое.

В противопоставлении достоинств и недостатков техники разных писателей очерчивался облик «идеальной» аристотелевской драмы: она должна была, как у Эсхила и Еврипида, воспроизводить единое, подходящее для трагедии действие, изображать, по примеру Софокла и Еврипида, события страшные и жалкие, добиваться в «узнаваниях» и переменах человеческих судеб еврипидовской выразительности и соблюдать при этом софокловскую меру правдоподобия, не допуская в трагедию никаких подробностей, нарушающих взаимообусловленность всех ее частей, — ни механических развязок, ни изолированных от действия хоровых партий.

Эту новую норму сценического действия Аристотель предлагал как плод своих наблюдений над классической трагедией V в. и в то же время как линию размежевания с целым рядом явлений знакомой ему сценической практики. Он вставал в явную оппозицию к послееврипидовской трагедии, которая разрушала принцип органической целостности произведения и необходимое в трагедии впечатление «страха и жалости»⁷⁷.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Так, например, из 123 пьес Софокла сохранилось только 7 трагедий, от сочинений философов VI—V вв., комедиографов VI в., хронистов VI—V вв. дошли одни фрагменты.
- ² Сравнительно недавно Цурхером (*Zürcher J. Aristoteles Werk und Geist*. Paderborn, 1952) было высказано предположение, что имеющийся у нас текст Аристотеля — это не авторский вариант его, а Феофрастова переработка. Критику доводов Цурхера см. в статье: *Reale G. Joseph Zürcher e un tentativo di rivoluzione negli studi aristotelici. — Aristotele nella critica e negli studi contemporanei*. Milano, 1956, p. 110—143.
- ³ Сочинения, выпущенные в свет самим Аристотелем, получили название «экзотерических» (от греч. *ἐξωτερικός* — «внешний»), поскольку они предназначались для широкого круга образованной публики. Среди них больше всего читались диалоги «О философии», где беседовали Сократ и Аристотель, «Евдем», в котором продолжалась тема платоновского «Федона», «Протрептик» («Побуждение к философии»), «О поэтах», «Грилл, или О риторике», «О справедливости». В отличие от них дошедшие до нас трактаты принято называть «эсотерическими» (от греч. *ἐσωτερικός* — «внутренний») или «акроаматическими» (от греч. *ἀκροάμα* — «услышанное»), т. е. рассчитанными на слушание их ближайши-

ми учениками философа внутри школы. Это деление аристотелевских произведений на два типа высмеяно Лукианом в сатире «Продажа жизней»: «Он снаружи один, а внутри другой, так что если купишь, помни, что одного зовут «эсотерическим», а другого «эксотерическим»» (гл. 26).

Более подробно об этом см.: *Bignone E. L'Aristotele perduto e la formazione filosofica di Epicuro. Firenze, 1936; Bidez J. Un singulier Naufrage Littéraire dans l'Antiquité. A la recherche des épaves de l'Aristote perdu. Bruxelles, 1943; Moraux P. A la recherche de l'Aristote perdu. Le Dialogue «Sur la Justice». Louvain, Paris, 1957; Turkowska Danuta. L'Hortensius de Cicéron et le Protreptique d'Aristote. Wrocław — Warszawa—Krakow, 1965.*

- ⁴ Цицерон упоминает о них в разговоре с Марком Катонем по поводу библиотеки Лукулла:

«— У тебя у самого так много книг, каких ты тут ищешь еще?

— Здесь, я знаю, имеются какие-то аристотелевские записки, и я пришел за ними, чтобы прочесть их на досуге» (*De finibus*, III, 10).

В другом месте Цицерон говорит, что эти «комментарии» по содержанию своему отличались от эксотерических сочинений: «Существует два рода книг «О высшем благе»: одни написаны просто и зовутся эксотерическими, другие написаны более тонко и сохранились в виде комментариев. То, что в них говорится, не всегда совпадает» (*De finibus*, V, 5, 12).

- ⁵ Экземпляр этих записей был, по-видимому, увезен учеником Аристотеля Евдемом на о. Родос. У Симпликия сохранилось упоминание о том, что Евдем предлагал свой вариант чтений одного неясного места аристотелевской «Физики» (*Simplicii in Aristotelem Physicorum libros quattuor priores commentaria. — Commentaria in Aristotelem graeca. V. 9. Berlin, 1882, p. 522*).

См. об этом подробнее: *Moraux P. Der Aristotelismus bei den Griechen. Bd. I (Peripatoi. Philologisch-historische Studien zum aristotelismus. Bd. V). Berlin — N. Y., 1973, S. 8—11.*

- ⁶ У Афиней читаем: «Он приобрел так много старинных греческих книг, что превзошел этим всех, кто прежде вызывал изумление: Поликрата Самосского и Писистрата, афинского тирана... философа Аристотеля, и Феофраста, и Нелея, хранившего их книги. У этого Нелея, сказал он, наш царь Птолемей, по прозвищу Филадельф, купил все книги и вместе с книгами из Афин и Родоса увез их в славную Александрию» (I, гл. 4, 3а — б).
- ⁷ Приводим перевод соответствующего места «Географии» Страбона: «Уроженцами Скепсиса были сократики Эраст, Кориск и сын Кориска Нелей, который учился у Аристотеля и Феофраста и принял от Феофраста его библиотеку, в которую входила также и библиотека Аристотеля. Ведь Аристотель передал свою библиотеку Феофрасту, ему же оставив руководство школой. Он был первый из тех, кого мы знаем, кто собирал книги и обучил египетских царей тому, как составить библиотеку. Феофраст же передал книги Нелею. Нелей увез их в Скепсис и оставил своим наследникам, частным лицам. У них эти книги хранились запертыми в небрежении. Когда же атталиды, под властью которых находился город, стали старательно разыскивать книги для

библиотеки в Пергаме, то наследники Нелея спрятали их в какой-то яме. Там они пострадали от сырости и моли.

В дальнейшем потомки этих наследников продали библиотеку Аристотеля и Теофраста Апелликону с о. Теоса, взяв за нее большие деньги. Апелликон был не столько философом, сколько книголюбом и потому позаботился восстановить попорченные места и сделал новый список текста. Со своим делом он справился плохо и издал текст, полный ошибок. Древние перипатетики, жившие в первое время после Теофраста, не имели книг за исключением немногих, в основном экзотерических, так что они не могли философствовать по существу, а занимались тем, что расцвечивали общие положения поэтическими прикрасами.

Позже, когда эти книги увидели свет, школа перипатетиков с большим успехом стала заниматься аристотелевской философией. Однако из-за большого числа допущенных ошибок о многом здесь вынуждены были говорить лишь как о вероятном. Помог тут и Рим. Дело в том, что сразу после смерти Апелликона Сулла, захвативший тогда Афины, взял себе библиотеку Апелликона. Когда она была доставлена в Рим, ее получил в свое распоряжение грамматик и поклонник Аристотеля Тиранион, расположивший к себе библиотекаря» (XIII, 608, 609).

⁸ См.: *Плутарх*, Сулла, 26. Подробнее об издании Андроника см.: *Moraux P.* Указ. соч., с. 45—94.

⁹ К тексту Аристотеля было приложено, по-видимому, общераспространенное в эллинистическую эпоху деление предмета философии на три раздела: логику, физику, этику. Вопрос об источнике того подразделения аристотелевских книг на группы, которое нам известно, до сих пор остается областью гипотетических реконструкций. См. об этом: *Moraux P.* Указ. соч., с. 58—94.

¹⁰ В комментарии Элия (VI в. н. э.) к «Категориям» Аристотеля сохранилось любопытное рассуждение о ценности логики как инструмента знания:

«Одни говорили, что изучение философии должно начинать с физики, другие — с логики, третьи — с этики, а иные — с математики. Боэт из Сидона предлагал начинать с физики, Андроник Родосский, перипатетик, одиннадцатый глава аристотелевской школы, говорил, что надо начинать с логики, из платоников же одни предлагали начинать с этики, другие — с математики. И все приводили доводы в защиту своего мнения. Говорившие, что надо начинать с этики, заявляли, что нужно сначала благоустроить нравы, душу очистить от скверных нравов, чтобы чистой философией занималась душа чистая, потому что нечистый, по слову Платона, не может воспринимать чистое...

А те, кто утверждали, что надо начинать с логики, говорили, что логика — это инструмент (*ὄργανον*) и надо сначала изучить инструмент и то, как должно пользоваться инструментом. Ведь и в ремеслах такое же положение вещей: пришедший к плотнику сперва изучает инструменты — сверло, бурав и так приступает к самому плотницкому делу (*Commentaria in Aristotelem graeca*, V. 18. Berlin, 1900, p. 1).

¹¹ Средневековый аристотелизм в Европе и на Ближнем Востоке опирался как на одну общую основу на работу, сделанную позднеантичными комментаторами Аристотеля (перипатетика-

ми и неоплатониками) в I в. до н. э. Краткий обзор этих первых объяснений аристотелевского текста находим у Симпликия (VI в. н. э.), в его предисловии к «Категориям»:

«Многие уделяли большое внимание книге Аристотеля «О категориях» и не только потому, что эта книга — вступление ко всей философии (она — начало логики, а логика предваряет собой всю философию), но и потому, что в каком-то смысле это книга о первоначалах, как мы узнаем, когда пойдет речь о ее задачах.

Разные люди занимались этой книгой с разной целью. Для одних было важно внести ясность в ее слог, как, например, Фемистию и подобным ему, другим важно было разъяснить ее мысли: мысли, которые Аристотель излагал сжато, без всяких пояснений, они старались раскрыть, как это делал Порфирий в книге вопросов и ответов. Третьи, вдобавок, касались немного и самого предмета исследования. Так поступали Александр Афродисийский, Ермий и другие, к числу которых, по-моему, относится и Максим из Эдессы, ученик Ямвлиха: в своем комментарии к «Категориям» Максим почти во всем согласен с Александром.

Иные предавались и более глубоким размышлениям о предмете — таков дивный Боэт. Иные довольствовались тем, что писали апории к тому, что говорится у Аристотеля, — так поступал Лукий, а после него Никострат, следовавший Лукию. Они с заносчивостью выставляли возражения почти против всего, что сказано в книге, и вели себя беспощадно, не стесняясь в своих нападениях. Тем не менее мы благодарны им за то, что они предлагали апории действительно важные и доставили последующим комментаторам удобный случай для решения апорий и многих других прекрасных предметов исследования.

Великий же Плотин в трех книгах, которые называются «О родах сущего», добавил к книге «О категориях» очень важные исследования по существу дела. После них Порфирий, виновник всех наших благ, не без труда составил полное толкование книги («О категориях») в восьми книгах, обращенных к Гедалию, и дал решение всех возражений. Он рассказал тут и о многих изречениях стоиков, когда это приходилось к слову. После него божественный Ямвлих составил к этой книге длинное исследование, во многом дословно повторяя Порфирия, некоторые же вещи он тщательно отбирал и расчленил. Он сократил праздное многословие по поводу возражений и повсюду к каждой главе присоединил умозрительное созерцание, добавив к этому сочинению и кое-что другое полезное» (*Commentaria in Aristotelem graeca*. V. 8. Berlin, 1907, p. 1, 2).

На латинский Запад эту сложившуюся в Афинах, Александрии, Константинополе традицию аристотелизма ввел Боэтий (казнен в 524 г.), переводивший Аристотеля и Порфирия и писавший сочинения по логике. По его трудам западный мир вплоть до XII в. знакомился с наследием Стагирита. На Ближний Восток интерес к Аристотелю принесли с собой несториане, которые после осуждения их на Эфесском соборе в 431 г. утвердились в Сирии и организовали здесь новые центры ученых занятий, где аристотелизму отводилось особо почетное место. От этого гре-

ко-сирийского аристотелизма протянулась прямая нить к аристотелизму персидскому — уже при Хозрое I (531—579) Аристотель был переведен на пехлеви — и арабскому: в основанной в IX в. в Багдаде Академии Байт аль Хикма (Дом мудрости) трудились переводчики с греческого, сирийского, пехлеви, и главным авторитетом тут был Аристотель и его греческие комментаторы.

В самой Византии работа ранних комментаторов нашла свое продолжение у таких ученых, как Михаил Пселл, Иоанн Итал, Михаил Эфесский. Вплоть до XI в. арабский Восток проявлял к Аристотелю больше интереса, чем Византия и латинский Запад. Положение дел существенно изменилось после 1054 г., когда Багдад был захвачен турками-сельджуками и арабские ученые оказались вынужденными переселиться в Сицилию и Испанию. С XI в. Испания стала местом соприкосновения арабской и латинской культур и передачи латинскому Западу бережно хранимого арабами аристотелевского наследия. С начала XII в. установились новые контакты латинской Европы с греческой и арабской наукой. С этого времени начали появляться новые переводы Аристотеля с арабского и греческого на латынь, а также переводы комментариев к нему.

Более подробно об этом см.: *Ueberweg Fr. Grundriss der Geschichte der Philosophie der patristischen und scholastischen Zeit*. 5 Aufl. bearb. V. M. Heinze. Berlin, 1877; *Peters F. B. Aristoteles Arabus. The oriental translations and commentaries on the aristotelian corpus* (New York University Department of classics, Monographs on Mediterranean antiquity). Leiden, 1968; *Düring J. Von Aristoteles bis Leibniz*. — «Antike und Abendland», Bd. IV, 1954, S. 118—154; *Aristoteles in der neueren Forschung* hrsg. v. P. Moraux. Darmstadt, 1968, S. 250—313; *Syrisch-Arabische Biographien des Aristoteles Syrische Commentare zur εισαγωγή des Porphyrios* bearb. v. A. Baumstark, Leipzig, 1900; *Oehler K. Aristoteles in Byzanz*. — *Aristoteles in der neueren Forschung*, S. 380—399; *Grabmann M. Forschungen über die lateinischen Aristoteles — Übersetzungen des XIII Jahrhunderts*, Münster, 1916; *Schneider B. Die Mittelalterlichen Griechisch-Lateinischen Übersetzungen der Aristotelischen Rhetorik*. Berlin — N. Y., 1971; *Grabmann M. Methoden und Hilfsmittel des Aristoteles studiums im Mittelalter*. München, 1939.

¹² Судить о том, какие именно книги читались больше других, помогают опубликованные каталоги и описания рукописей. Великолепный каталог такого рода содержит книга Ф. Петерса: *Peters F. E. Aristoteles Arabus. The oriental Translations and Commentaries on the Aristotelian Corpus* (New York University, Department of Classics Monographs on Mediterranean Antiquities). Leiden, 1968.

По замечанию Петерса (с. 54), «Политика» — единственное произведение Аристотеля, которое осталось не переведенным на арабский язык. В каталоге Ягеллонской библиотеки Кракова рубрика «Физика» включает в себя 57 названий, «Метафизика» — 38, «Никомахова Этика» — 28, «Вторая Аналитика» — 27, «Политика» — 3, «Риторика» — 2, «Поэтика» — 1. (*Repertorium commentariorum medii aevi in Aristotelem Latinorum quae in Bib-*

liotheca Jagellonica Cracoviae asservantur. Comp. M. Markowski, S. Wlodek. Wrocław—Warszawa, 1974).

Наиболее полный каталог средневековых латинских рукописей Аристотеля см. в изд.: Aristoteles Latinus, codices descripti Lacombe G., pars prior; pars posterior. Cantabrigiae, 1955.

¹³ См. об этом более подробно в статье: *Minio-Paluello L.* Die aristotelische Tradition.— *Aristoteles in der neueren Forschung*, 1968, S. 323.

¹⁴ См. об этом более подробно в кн.: *Kristeller P. O.* The Classics and Renaissance Thought. Harvard University Press, 1955, p. 3—24.

¹⁵ Формой, в которой излагалась эта теория, были: стихотворные поэтики (*Vida. De Arte Poetica*, 1527), ученые трактаты (*Daniello. Poetica*, 1536; *Minturno. De poeta*, 1559; *Scaliger J.* Poetices libri septem, 1561), диалоги (*Fracastoro. Neugirius sive de Poetica dialogus*, 1555; *Minturno. L'arte poetica, nella quale contegnono i precetti Heroici, tragici, comici, satyrici e d'ogni altra poesia*, 1563), лекции (*Varchi. Lezzioni*, 1553), комментарии к «Поэтикам» Горация и Аристотеля. Самым значительным из них были комментарии Робортелло (1548, см. прим. 20), Маджи (1550, см. прим. 20) и Кастельветро (*Castelvetro. Poetica d'Aristotele, vulgarizzata et sposta. Vienna*, 1570).

См. об этом более подробно: *Spingarn J. S.* A history of Literary Criticism in the Renaissance. N. Y., 1899; *Weinberg B.* Robertello on the Poetics.— *Critics and Criticism* ed. R. S. Crane, Chicago, 1952, p. 319—348; *Castelvetro's theory of Poetics*.— Там же, с. 349—371; *Ferraro R. M.* Guidizi critici e criteri estetici nel Poetices libri septem (1561) di Giulio Cesare Scaligero rispetto alla teoria letteraria del Rinascimento. The University of North Carolina Press, 1971; *Weinberg B.* A history of Literary Criticism in the Italian Renaissance. 2 v. Chicago, 1961.

¹⁶ Работа гуманистов по изучению классической литературы и классической теории литературы была тесно связана с их работой по формированию литературного национального языка и литературы на национальном языке. Они стремились создать на национальных языках все классические жанры с их отточенной правильностью формы (трагедию, эпос, комедию, эпиграмму, оду). Первыми опытами такого новаторства на итальянском языке были подражания Гомеру, Софоклу, Еврипиду. По образцу античной трагедии Триссино (1478—1550) в 1515 г. сочинил на сюжет, взятый у Тита Ливия, трагедию «Софонисба», а в конце жизни он уже, подражая Гомеру, написал поэму «Италия, освобожденная от готов». Ручеллаи (1475—1525) обрабатывал сюжеты «Антигоны» («Росмунда») и еврипидовской «Ифигении в Тавриде» («Орест»). Это практическое усвоение античной художественной техники, как бы ни были слабы первые шаги, велось достаточно интенсивно и нашло свою классическую завершенность в эпосе Т. Тассо (1544—1595).

См. об этом более подробно: *Овсетт А.* Итальянская литература. Пер. С. И. Соболевского. М., 1922; *Каплинский В. Я.* Теория эпоса молодого Тассо. «Уч. записки педагогического ф-та Саратовского ун-та», т. 7, вып. 2. Саратов, 1929, с. 1—12; *Toffanin G.* Il Tasso e l'età, che fu la sua. Napoli, 194 [б. в.]; *Hall V.* Renaissance Literary Criticism. Gloucester, Mass., 1959.

- ¹⁷ «Послание к Пизонам» («Поэтика») Горация было знакомо средневековому читателю, и оно было первым главным источником теоретических рассуждений гуманистов о поэзии. Начало литературной критики в Италии, Франции и Англии совпало по времени с первыми переводами «Поэтики» Горация на национальные языки: итальянский перевод Дольче вышел в 1535 г., французский перевод Пельтье — в 1545 г., английский перевод Дрэнта — в 1567 г. В течение XVI в. было выпущено в свет пятнадцать комментированных изданий «Послания к Пизонам». Разбор этих комментариев см. в кн.: *Harrick M. T. The fusion of Horatian and Aristotelian Literary Criticism, 1531—1555. Urbana, 1946.*

С «Поэтикой» Аристотеля латинский Запад познакомился значительно позже, чем с «Поэтикой» Горация, и поэтому свое влияние на теоретическую мысль гуманистов «Поэтика» Аристотеля стала оказывать уже тогда, когда Гораций был ими хорошо изучен.

- ¹⁸ В V в. «Поэтика» Аристотеля была переведена на сирийский язык по рукописи более полной, чем наша (перевод утрачен, сохранилась одна страница). С сирийского она была в X в. переведена на арабский язык (сохранилась рукопись XI в.), и в XII в. Аверроэс составил к ней краткую парафразу, которую Генрих Алеманн перевел под названием «*Aristotelis Poetria*». В XIV в. «Поэтика» была переведена на латинский язык испанцем Мартином из Тортозы. В Италию греческий текст «Поэтики» попал во второй половине XV в., и уже в 1498 г. вышел первый полный латинский перевод Георгия Валлы. В XVI в. «Поэтика» по восемь раз издавалась в Венеции и Базеле, пять раз в Париже, три раза во Флоренции, по два раза в Лионе и во Франкфурте-на-Майне, по одному разу в Женеве и в Вене. См.: *Cooper L. The Poetics of Aristotle, its meaning and influence, N. Y., 1956; A bibliography of the Poetics of Aristotle by L. Cooper and A. Guideman. Oxford, 1928.*
- ¹⁹ *Aristotelis Poetica per Alexandrum Paccium patritium florentinum in latinum conversa; eadem graece. Venetiis, 1536.*
- ²⁰ *Francisci Robertelli Utinensis in librum Aristotelis de Arte poetica applicationes, qui ab eodem autore ex manuscriptis libris emendatus fuit, utinam difficillimus ac obscurissimus liber a nullo ante declaratus facile ab omnibus posset intellegi. Florentiae, 1548; In Aristotelis librum de Poetica communes explicationes; Madii vero in eundem librum propriae annotationes eiusdem de ridiculis et Horatii librum de Arte poetica interpretatio. Venetiis, 1550.*
- ²¹ См. об этом более подробно: *Ferraro R. M.* Указ. соч., с. 1—42.
- ²² *Scaliger J. G. Poetices, VII, II, 1.*

У Лессинга читаем: «... что я понимаю сущность драматической поэзии, так это то, что я понимаю ее совершенно так, как вывел ее Аристотель из бесчисленного множества мастерских произведений греческого театра. У меня есть свои мысли о возникновении и основе «Поэтики» этого философа, но и эти мысли я не мог бы изложить здесь, не вдаваясь слишком в подробности. И, однако, я смело признаю (пусть надо мною смеются в теперешнее просвещенное время), что считаю ее таким же непогрешимым произведением, как «Элементы» Евклида. Ее основные положения столь же истинны и непреложны, только, конечно, не столь

же осязательны, поэтому больше подвержены придиркам, чем все содержание книги Евклида. Что касается трагедии, учение о которой время пощадило почти вполне, я надеюсь неопровержимо доказать, что она не может отступить ни на шаг от пути, указанного Аристотелем» (цит. по изданию: *Лессинг Г. Э.* Гамбургская драматургия. М.—Л., Academia, 1936, с. 369).

²³ См. об этом более подробно в кн.: *Dietrich M.* Europäische Dramaturgie. Der Wandel ihres Menschenbildes von der Antike bis zum Goethezeit. 2. Aufl. Wien, 1967, S. 65, ff.; *Harrick M. T.* Указ. соч.; *Toffanin G.* Указ. соч.; *Ferraro R. M.* Указ. соч.

²⁴ *Lezioni di Benedetto Varchi Academico Fiorentino, lette di lui pubblicamente nella Academia Fiorentina. Florenzia, 1590, p. 576.*

О подражании (художественном вымысле) как о средстве, при помощи которого улучшаются человеческие нравы, писал также Робортелло в предисловии к своему комментарию к «Поэтике» Аристотеля: «Чтение поэзии и всяческие подражания многообразную пользу приносят людям. Ведь когда читают или изображают, как знаменитый муж совершает добрые подвиги и бывает прославлен, то это побуждает людей к доблести. Если же, напротив, показываются пороки, то люди получают к ним отвращение и избегают их усерднее, чем если бы был применен любой другой способ убеждения. Если на сцене совершается подражание действиям жутким и опасным (или рассказывается о них), то у людей убавляются безумная дерзость и безрассудство, а если действиям, вызывающим жалость, то ум слушателей влечет к состраданию и доброте. Что сказать еще? Всякое подражание и рассказывание поэтических произведений, соединенное с действием, увлекает каждую душу, умягчает ее, возбуждает, трогает, сокрушает, воспаляет» (перевод сделан по тексту в статье: *Weinberg B.* *Robortello on the Poetics*).

²⁵ *Tasso T.* Discorsi del poema eroico. Milano, 1824, p. 13.

²⁶ *Fracastori Veronensis opera omnia, Venetiis, 1574, fol. 115, v. 116 г.*

О том, что художественная литература подражает «лучшему образцу», тому, чего в самой действительности нет, с восторгом писал Ф. Сидней в своей «Апологии поэзии» (1595): «Природа никогда не расписывала землю такими богатыми узорами, как делали это поэты, — приятными реками, плодоносными деревьями, душистыми цветами и всем тем, что может сделать прекрасную землю еще более прекрасной. Мир природы — медный, и только поэт открывает золотой мир. Однако оставим это, обратимся к человеку. Ведь именно по отношению к нему она проявила свое наибольшее искусство. Посмотри, разве она породила такого верного любовника, как Феаген, такого постоянного друга, как Пилад, такого отважного мужа, как Орландо, такого справедливого царевича, как Ксенофонт Кир, такого выдающегося во всех отношениях человека, как Вергилий Эней. И не относись к этому с насмешкой из-за того, что одни произведения существуют как сущности (*essentially*), а другие как подражание и вымысел. Совершенно очевидно, что у поэта есть идея этого, когда он раскрывает вещи в таком блеске, в каком он их вообразил» (*Sidney Ph. An Apology for poetry. English critical essays XVI—XVIII cent. ed. Edm. Jones. London, 1941, p. 8—9*).

- Более подробно о теории подражания у гуманистов см. в кн.: *Ulivi F. L'imitazione nella poetica del Rinascimento*, Milano, 1959.
- ²⁷ *Egger Em. Histoire de la critique litteraire chez les grecs*. Paris, 1849, p. 180.
- ²⁸ «Я не сомневаюсь, — писал Маджи, — что Аристотель хотел, чтобы целью трагедии было не очищение человеческой души от страха и милосердия, а использование этих чувств для устранения других, смущающих душу аффектов, после упразднения которых душа украшается добродетелями» (перевод сделан по тексту в кн.: *Harrick M. T.* Указ. соч., с. 43).
- ²⁹ См.: *Spingarn J. S.* Указ. соч., с. 81.
- ³⁰ В комментарии Робортелло читаем: «Зрители, присутствующие при представлении [пьесы], слыша и видя то, что похоже на правду, привыкают страдать, бояться, сочувствовать тому, что происходит [на сцене]. И когда они сами попадают в подобные обстоятельства, то уже меньше страдают и боятся. Тот, кто никогда не страдал ни от какого бедствия, неизбежно станет сильнее страдать потом, когда неожиданно приключится с ним беда» (с. 53). Перевод сделан по тексту, приведенному в статье Вайнберга (с. 322), см. примечание 15.
- ³¹ *Corneille P. Second discours.* — *Corneille P. Oeuvres*. T. 10. Paris, 1801, p. 369—372.
- ³² О том, как складывалась теория трех единств, см.: *Harrick M. T.* Указ. соч., с. 84—89.
- ³³ *Bernays J. Zwei Abhandlungen über die Aristotelische Theorie des Drama*. Berlin, 1857.
- ³⁴ *Schadewaldt W. Furcht und Mitleid.* — «Hermes», 83 (1955), S. 129 ff.; *Pohlenz M. Furcht und Mitleid, Ein Nachwort.* — «Hermes», 84 (1956), S. 49—74.
- ³⁵ *Dirlmeier J. Καθαρσις παθημάτων.* — «Hermes», 75 (1940), S. 81—92.
- ³⁶ *Nicev A. L'énigme de la catharsis tragique dans Aristote*. Sofia, 1970.
- ³⁷ *Butcher S. H. Aristotle's theory of Poetry and fine art with a critical text and translation of the Poetics*, 2 ed. London, 1898, p. 113.
- ³⁸ См. «Метафизика», I, 1, 981, b18.
- ³⁹ *Butcher S. H.* Указ. соч., с. 115—120.
- ⁴⁰ Там же, с. 149—151.
- ⁴¹ См. примечание 27.
- ⁴² *Atkins J. Literary Criticism in Antiquity*, vol. 1—2. London, repr. 1952; *Sikes E. The greek View of Poetry*. London, repr. 1969.
- ⁴³ *Grube G. M. A. The greek and roman Critics*, Toronto, 1965.
- ⁴⁴ Цитаты из «Одиссеи» приводятся в переводе В. А. Жуковского; «Илиада» цитируется в переводе Н. И. Гнедича.
- ⁴⁵ Анакреонт — поэт VI в. Большая часть его жизни прошла при дворах тиранов: на острове Самосе при дворе Поликрата, в Афинах при дворе Гиппарха, в Фессалии при дворе Алеватов. Его

веселые стихи, написанные особым «анакреонтическим» размером, пользовались широкой известностью в Европе Нового времени. По числу переводов, переложений, подражаний Анакреонт — один из самых популярных греческих поэтов в русской литературе. Его переводили и ему подражали Кантемир, Тредиаковский, Сумароков, Ломоносов, Державин, Батюшков, Гнедич, Пушкин и др.

Ивик — поэт VI в., уроженец Южной Италии. Как и Анакреонт, жил при дворах тиранов, в том числе при дворе Поликрата на о. Самосе. От его стихов в основном эротических, сохранились небольшие отрывки.

Пиндар (ок. 520—446) — самый крупный лирический поэт Древней Греции, сложивший несколько тысяч стихотворений. Излюбленным жанром его поэзии был эпиникий — хвалебная ода в честь победителя на общегреческих играх. Эти игры устраивались регулярно в разных местах Греции. В их программу входили конные ристания, состязания в борьбе, беге, гимнастике, а также в мусическом искусстве. По месту, где они происходили, игры назывались: Олимпийскими (устраивались раз в четыре года в Олимпии, в Пелопоннесе; списки победителей на этих играх хранились в государственном архиве; по олимпиадам велось летосчисление), Пифийскими (по имени Аполлона Пифийского. Праздновались каждые пять лет на Кресейской равнине около Дельф, где находились театр и ипподром. Наградой на Пифийских играх служил лавровый венок), Немейскими (устраивались раз в три года в Немейской долине, в Пелопоннесе), Истмийскими (праздновались на Коринфском перешейке каждые два года). Названиям этих игр соответствуют названия сборников пиндаровских од.

В Афинах четыре раза в год справлялись торжества в честь Диониса: сельские Дионисии (декабрь — январь) праздновались по случаю первого розлива свежего вина; Ленеи (январь — февраль) происходили в Афинах и были продолжением сельских Дионисий; Антестерии (февраль — март) посвящались первой пробе молодого вина; большие, или городские, Дионисии праздновались в марте — апреле. Во время больших Дионисий в театре ставились новые трагедии, во время Ленеи ставились трагедии и, главным образом, комедии.

⁴⁶ Об этом см. также: *Лосев А. Ф.* История античной эстетики (ранняя классика). М., 1963, с. 218—228.

⁴⁷ Цитаты из поэм Гесиода даются в переводе В. В. Вересаева. Гесиод — эпический поэт VII в. Под его именем сохранились поэмы «Теогония» и «Труды и дни». Первая из них излагает генеалогические мифы о богах, вторая составлена в дидактическом тоне и содержит практические и моральные советы земледельцу.

⁴⁸ Ксенофан — первый философ элейской школы (Элея — город в Южной Италии), которая разрабатывала учение о едином неподвижном бытии. Ксенофан слагал эпические поэмы и элегии, в которых дал первую известную нам моральную критику гомеровского эпоса. От его сочинений дошли небольшие отрывки.

⁴⁹ Об этом см. более подробно в кн.: *Bowra M.* Pindar, Oxford, 1954, p. 1—31.

- ⁵⁰ Пиндар цитируется в переводе М. Л. Гаспарова (см. ВДИ, 1973, № 3—4, 1974; № 1—3).
- ⁵¹ В дельфийском святилище пифия, сидя на треножнике над расщелиной с испарениями, в бессознательном состоянии давала «прорицание», которое затем разъясняли находившиеся в здравом рассудке толкователи — «профеты». Употребляя глагол «профатеусо», Пиндар причисляет себя к ним.
- ⁵²⁻⁵³ О «техна» более подробно см. в кн.: *Schaerer R. Τέχνη et ἐπιστήμη. Etudes sur les notions de connaissance et d'art d'Homère à Platon. Macon, 1930. Kube J. Τέχνη und arete. Sophistische und Platonische Tugendwissen. Berlin, 1969.*
- ⁵⁴ У Цицерона находим следующее рассуждение на эту тему: «Таким образом, век Перикла впервые принес Афинам почти совершенного оратора. Действительно, вкус к красноречию обычно появляется не тогда, когда основывают государство, когда ведут войны или когда самовластие мешает оратору и сковывает его дарование. Красноречие — спутник мира, союзник досуга и как бы вскормленник уже хорошо устроенного общества. Поэтому-то, по словам Аристотеля, сицилийцы Кораки и Тисий (а сицилийцы — народ изобретательный и опытный в спорах) впервые составили теорию и правила судебного красноречия именно тогда, когда из Сицилии были изгнаны тираны, и в судах после долгого перерыва возобновились частные процессы. А до этого никто обычно не пользовался ни методом, ни теорией и лишь старались излагать дело точно и по порядку. Рассуждения на самые знаменитые темы, которые теперь называются «общими местами», впервые составил и написал Протагор; то же самое сделал и Горгий, сочинив похвалу и порицание на одни и те же предметы, так как главным в ораторе он считал умение возвысить любую вещь похвалой и вповь низвергнуть порицанием. Несколько подобных произведений написал и Антифонт Рамнунтский («Брут», 12, 45—47. Перевод И. П. Стрельниковой).
- О Кораке и Тисии см. также в кн.: *Древнегреческая литературная критика. М., «Наука», 1975, с. 25.*
- ⁵⁵ Горгий (ок. 483—375) принадлежал к поколению старших софистов («учителей мудрости») — платных учителей, которые, путешествуя по городам Греции, выступали с лекциями, обещая научить любого человека умению говорить убедительно и делать карьеру. Софисты сообщали слушателям тот минимум познаний, который лег затем в основу программы обучения в регулярной высшей школе. В духовную жизнь эллинского мира софисты внесли рационалистический релятивизм и утонченную культуру слова. У Горгия релятивизм доходил до прямого скептицизма: ему принадлежало сочинение «О не сущем», в котором доказывалось, что сущего нет, а если бы оно и было, то осталось бы непознаваемым. Горгий пользовался известностью как ритор и как создатель особо звучного стиля прозаической речи, пересыпанной антитезами, параллелизмами и другими видами фонетических соответствий. Он был также мастером в составлении похвальных речей (эпкомиев), в одной из которых (похвальном слове Елене) изложена его теория художественного слова.

Фрасимах из Халкедона — софист-ритор, современник Горгия. Традиция приписывала ему сочинение «жалобных» концовок в речах (см. Платон, «Федр», 267 с.).

Исократ (435—338) — один из самых знаменитых ораторов и политических деятелей Греции, основатель первой в античном мире риторской школы с регулярным курсом обучения, которая послужила прообразом всего высшего гуманитарного образования в Европе. Был поборником объединения греков для совместного похода на Восток. С призывом возглавить такой поход обращался к Филиппу Македонскому. По слабости голоса сам не выступал публично, но занимался писанием речей, в которых нашли отражение его теоретические мысли, касающиеся словесного искусства. О его литературной деятельности более подробно см. в кн.: Древнегреческая литературная критика, с. 54—75.

⁵⁰ «Риторика к Александру» дошла до нас в рукописях вместе с посланием, обращенным от лица Аристотеля к Александру Македонскому. Сомнение в подлинности послания высказывалось уже гуманистами Эразмом и Веттори. В XIX в. филологическая критика категорически отвергала авторство Аристотеля и приписывала эту риторику Анаксимену из Лампсака (см.: *Wendland P. Anaximenes von Lampsakos. Studien zur ältesten Geschichte der Rhetorik. Berlin, 1905*). В сравнительно недавнее время с критикой гипотезы о ее принадлежности Анаксимену выступил В. Буххайт (см.: *Buchheit V. Untersuchungen zur Theorie des Canos Epideiktikon von Gorgias bis Aristoteles. München, 1960*).

⁵⁷ «Поίησις» в смысле общего термина «поэзия» впервые встречается у Геродота (II, 82).

⁵⁸ О «философии красноречия» Исократа см. в кн.: Древнегреческая литературная критика, с. 55.

⁵⁹ См.: *Navarre O. Essai sur la Rhétorique grecque avant Aristote. Paris, 1900, p. 42*.

⁶⁰ См.: *Плутарх, «О поэтах», 2*.

⁶¹ ...Но нет, это сказки:
Ведь так часто людская молва
Переходит за грани истины:
И сказания, испещренные вымыслами,
Вводят в обман.
Ведь Харита,
Подательница всего, что нам мило,
Представляла нам неверное верным!

(«Первая Олимпийская ода», 28—33)

⁶² См.: «Илиада», II, 485—492. Хороший подбор текстов, относящихся к ранней поэтике, дан в кн.: *Lanata G. Poetica preplatónica. Testimonianze e frammenti. Firenze, 1963*.

⁶³ Платон цитируется по изданию: *Платон. Сочинения в трех томах. М., «Мысль», 1968*.

⁶⁴ См. об этом более подробно в кн.: *Kennedy G. The art of persuasion in Greece. Princeton, 1963*.

⁶⁵ В похвальном слове легендарному египетскому царю Бусирису Исократ упрекал ратора Поликрата в том, что тот, составив якобы похвалу Бусирису, приписал ему ужасные поступки.

⁶⁶ В «Риторике к Александру» приводятся практические советы для применения аргумента «эйкос» в судебных речах. Вот некоторые из них: «Правдоподобно то, при упоминании чего в уме слушателя встают готовые примеры. Так, если кто начнет говорить, что хочет видеть родину великой, своих домашних счастливыми, врагов несчастными и другое в том же роде, то все это вместе покажется правдоподобным. Ведь любой человек, слыша это, сознает, что и сам он испытывает подобные же чувства по отношению к таким вот предметам... Мы разделяем [довод правдоподобия] на три вида.

Первый из них — это включение в речь, обвинительную или защитительную, тех страстей, которые от природы присущи людям. Например, если случится кому оскорбить или испугаться, часто делать одно и то же, обрадоваться или огорчиться, гореть желанием или освободиться от страсти... Эти и подобные им страсти у всей человеческой природы общие, и слушателям они знакомы. Вот то, что привычно людям от природы, и это то, что надо включать в речь.

Вторая часть правдоподобия — это обычай, то, что любой из нас привык делать. Третья — выгода... [Когда используешь довод правдоподобия] в обвинительных речах против людей, то доказывай, если можешь, что он уже раньше часто делал вот это самое дело. А если не это дело, то похожее на него. Попытайся доказать, насколько выгодно было ему поступать так. Ведь большинство людей сами предпочитают выгоду и про других думают, что ради выгоды они на все пойдут. Если можешь найти вероятное (эйкос) у самих противников, то собирай его вот таким образом. А если нет, то, ссылаясь на похожее, говори о том, что вошло в обычай. Например, если тот, кого ты обвиняешь, молод, то говори, что он поступил так, как поступают люди его возраста. По сходству вызовет к себе доверие и то, что будет говориться против него» (гл. VII, 2—6).

⁶⁷ Более подробно об этом см. в статье М. Поленца (*Pohlenz M. Τὸ πρέπον. Kleine Schriften. Bd. I. Hildesheim, 1965, S. 100—139*).

⁶⁸ Перевод К. П. Полонской. Цитируется по изданию: *Аристофан. Комедии в 2-х томах. М., ГИХЛ, 1954.*

⁶⁹ См. об этом более подробно в кн.: *Sorbo G. Mimesis and Art. Bonniers, 1966.*

⁷⁰ Переводы из «Метафизики» приводятся по изданию: *Аристотель. Сочинения в четырех томах. Т. 1. М., «Мысль», 1975.*

⁷¹ Переводы из «Никомаховой Этики» приводятся по изданию: *Этика Аристотеля. Пер. Э. Радлова. Спб., 1908.*

⁷² Это место «Поэтики» по-разному толковалось комментаторами. Веттори (XVI в.), Риттер, Тайхмюллер (XIX в.), Байвотер, Рос-таньи (XX в.) признавали второй причиной радость. Этой традиции следует и русский перевод В. Г. Апелльрота. Арабские комментаторы (Аверроэс, Авиценна), Дасье (XVII в.), Вален (XIX в.), Гудеман (XX в.) видели вторую причину в упоминаемых

Аристотелем гармонии и ритме (см. *Gudeman A. Aristoteles peri poihtikhēs*. Berlin, 1934).

Один из ближайших к нам по времени исследователей, Грубе, указывает на четыре причины: 1. Человек — существо подражающее. 2. Ему приятно видеть подражание. 3. Он любит учиться. 4. Ему врождены гармония и ритм (см.: *Grube G. M. Aristotle on poetry and style*. N. Y., 1958, p. 7).

¹³ Учение о возможности и действительности подробно изложено в девятой книге «Метафизики».

¹⁴ Вопрос о том, какой вид имел оригинал «Поэтики», нельзя считать окончательно решенным. Доводом в пользу того, что первоначальный текст был больше известного нам, служит и упоминание двух книг «Поэтики» в списке аристотелевских сочинений у Диогена Лаэртского (*πραγματεία τέχνης ποιητικής*, V, 1, 12), и отсылки к нему самого Аристотеля. Так, например, в «Политике» Аристотель обещал вернуться к разговору о катарсисе в сочинении о поэтике, но обещание это не выполнено (VIII, 7, 1341 в 39), в «Риторике» (I, XI, 1372 а 12) он утверждал, что определение смешного дано в «Поэтике», а в самой «Поэтике» есть указание на то, что помимо трагедии и эпоса в ней рассматривается также и комедия (1449b, 21). На основании этого уже в XVI в. Веттори предположил, что доступный нам текст «Поэтики» — это часть более общего труда (*Vettori P. Commentationes in primum librum Aristotelis de Arte Poetarum*. Florenza, 1560).

Мысль Веттори нашла поддержку в филологической науке XIX в. после того, как в 1839 г. Крамер открыл в рукописи X в. из Коизлиановского собрания в Париже фрагмент утраченного сочинения о комедии. В этом фрагменте, получившем название *Tractatus Coislianus*, филологи увидели следы аристотелевской теории комедии. На его основе было сделано несколько попыток реконструировать утраченную часть «Поэтики». См.: *Bernays J. Zwei Abhandlungen über die Aristotelische Theorie des Drama*, Berlin, 1880, S. 135—186 (*Ergänzung zu Aristoteles Poetik*); *Bywater J. Aristoteles de Arte Poetica*. London, 1909; *Cooper L. Aristotelian Theory of comedy, with an adaptation of the Poetics and translation of the Tractatus Coislianus*. Oxford, 1924. С критикой гипотезы о второй книге «Поэтики» выступил Ф. Макмагон, см.: *McMahon Ph. On the second Book of Aristotelis Poetics and the source of Theophrastus Definition of tragedy*.—«*Harvard Studies in Classical Philology*», v. 28 (1917), p. 1—46.

¹⁵ Мотив «страшного» и «жалкого» постоянно звучал в самих трагедиях. См. специальное исследование об этом Эггеркинга: *Eggerking G. De graeca artis tragicae doctrina, imprimis de affectibus tragicis*, diss. Berlin, 1912.

¹⁶ Свообразный намек на словосочетание «вероятное и необходимое» заключен, возможно, в реплике платоновских «Законов»: «Только ли вероятно или же необходимо должно случиться с таким человеком то же самое, что бывает с теми, кто постоянно общается с испорченными и злыми людьми?» (II, 656B).

¹⁷ *Миллер Т. А.* К истории литературной критики в классической Греции V — IV вв.— В кн.: Древнегреческая литературная критика, с. 121 и сл.

СОДЕРЖАНИЕ

От редакции	3
АРИСТОТЕЛЬ И АНТИЧНАЯ ЛИТЕРАТУР- НАЯ ТЕОРИЯ	
<i>Т. А. Миллер</i>	
Основные этапы изучения «Поэтики» Аристотеля	5
Доаристотелевские учения о словесном искусстве	24
1. Поэзия: Гомер и Пиндар	24
2. Риторика: софисты и Исократ	30
3. Философия: Платон	43
«Поэтика» Аристотеля	65
1. Подход к искусству: «технэ»	65
2. Природа искусства: «подражание»	68
3. Техника искусства: «вероятность» и «пра- вдоподобие»	77
4. Цель и норма искусства: «правильность»	89
Примечания	93

* * *

АРИСТОТЕЛЬ	107
Предисловие к переводам	
<i>М. Л. Гаспарова</i>	109
«ПОЭТИКА»	
<i>Перевод М. Л. Гаспарова</i>	111
«РИТОРИКА», книга III	
<i>Перевод С. С. Аверинцева</i>	164

АРИСТОТЕЛЬ И АНТИЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА

*Утверждено к печати
Институтом мировой литературы
им. А. М. Горького
Академии наук СССР*

**Редактор издательства
Л. М. Нечипоренко**

**Художник
В. А. Чернецов**

**Художественный редактор
С. А. Литвак**

**Технический редактор
Ф. М. Хенох**

**Корректоры
Л. С. Агапова, В. Г. Петрова**

ИБ № 5053

**Сдано в набор 30/VI 1977 г.
Подписано к печати 28/XI 1977 г.
Формат 84×108^{1/16}**

**Бумага типографская № 1
Усл. печ. л. 12,18. Уч.-изд. л. 12,3
Тираж 18 500. А-13384. Тип. вак. 2846
Цена в переплете 90 коп. Цена в обложке 80 коп.**

**Издательство «Наука»
117485, Москва, В-485, Профсоюзная ул., 94-а
2-я типография издательства «Наука»
121099, Москва, Г-99, Шубинский пер., 10**

Книга посвящена становлению научной теории поэзии и прозы. Важнейшим этапом этого становления явилась деятельность великого древнегреческого философа Аристотеля (384—322 гг. до н. э.), которого Энгельс назвал «самой универсальной головой» среди мыслителей античности. Аристотель замыкает собой классическую эпоху древнегреческой культуры, обобщая ее опыт, подводя итоги, добиваясь невиданной прежде дисциплины научного мышления. В то же время его философская работа еще сохраняет много от здоровой наивности классики, от непосредственной связи с повседневным опытом; это отражается в его философском языке, очень простом и конкретном. Аристотелевская теория поэзии выражена в трактате «Поэтика», теория художественной прозы — в трактате «Риторика». Оба трактата оказали и продолжают оказывать универсальное воздействие на развитие теории литературы.

Что воспринял Аристотель от предшествовавших мыслителей, как систематизировал и переосмыслил их мнения, что внес нового — все это подробно анализируется в статье, составляющей основную часть книги. В приложении даны новые комментированные русские переводы «Поэтики» и III книги «Риторики».



АРИСТОТЕЛЬ И АНТИЧНАЯ ЛИТЕ

