ПОЭТИКА. РИТОРИКА

АРИСТОТЕЛЬ

Наследие мудрых

Аристотель

Поэтика. Риторика

«Издательство АСТ»

IV в. до н. э.

УДК 1(091)
ББК 87.3(0)

Аристотель

Поэтика. Риторика / Аристотель — «Издательство АСТ», IV в. до н. э. — (Наследие мудрых)

ISBN 978-5-17-162057-8

«Поэтика» и «Риторика» – труды великого древнегреческого философа Аристотеля, оказавшие неизмеримое влияние на формирование традиций искусства и литературы. В «Поэтике» Аристотель исследует природу поэзии, драмы и эпоса, выявляя основные элементы трагедии и комедии. «Риторика» же посвящена искусству речи: эффективным методам аргументации и убеждения, правильному использованию лексики и искусству влияния на публику. Оба трактата содержат основы красноречия и литературоведения, которые остаются полезными и изучаются по сей день. Сохранен издательский макет.

УДК 1(091)
ББК 87.3(0)

ISBN 978-5-17-162057-8

© Аристотель, IV в. до н. э.
© Издательство АСТ, IV в. до н. э.

Содержание

Аристотель (384–322 гг. до н. э.) 6
Поэтика 7
Отрывки 7
Сущность поэзии и ее виды 7
Происхождение поэзии и ее познавательная функция 9
Определение трагедии как жанра, развитие ее 10
Трагедия и эпос 10
Основные компоненты трагедии 12
Фабула – основа трагедии. Каковы должны быть фабулы в трагедии 13
Перипетия и узнавание 14
Части трагедии. Герои трагедии 15
Характеры в трагедии 16
О языке трагедии 16
Комментарии 18
Риторика (ок. 355 г. до н. э.)[29] 19
Книга I 19
Глава I 19
Конец ознакомительного фрагмента. 23

Аристотель
Поэтика. Риторика

© Оформление. ООО «Издательство АСТ», 2024

Аристотель (384–322 гг. до н. э.)

Аристотель – величайший философ и ученый-энциклопедист античного мира. Он родился в г. Стагире, в Македонии. С 343 г. до н. э. Аристотель состоял воспитателем Александра, будущего царя Македонии; возвратившись в Афины в 335 г., он основал свою философскую школу. К. Маркс называет Аристотеля «величайшим мыслителем древности»[1]. Аристотель является учеником Платона, но в то же время критиком и идейным противником своего учителя. Аристотель в противоположность Платону – в основном философ-материалист, хотя в некоторых вопросах и не до конца последовательный, например в вопросе о форме и содержании, о взаимоотношении общего и единичного и др. В своих «Философских тетрадях» Ленин называет критику Аристотелем «идей» Платона «критикой идеализма как идеализма вообще»[2]. Аристотель был не только виднейшим философом античности, но также и зоологом, физиком, ученым-медиком и теоретиком литературы. В своей «Поэтике» Аристотель подвел итоги литературным теориям своего времени и в сущности впервые установил ряд эстетических норм. В противоположность Платону он подчеркнул познавательную функцию искусства и дифференцировал эстетику и этику. До нас дошла та часть «Поэтики» Аристотеля, где он высказывает свой взгляд на трагедию, и, по-видимому, этот раздел являлся наиболее существенной частью «Поэтики». Аристотель придерживается того взгляда, что все, что есть в эпической поэзии, находится и в трагедии, но не все, что имеет трагедия, находится в эпосе[3]. В своей «Поэтике» Аристотель глубоко и верно трактовал основные вопросы искусства, вопрос о сущности искусства, о его познавательной функции, вопросы, касающиеся непосредственно только литературы, например вопрос о специфике художественной литературы, о значимости трагедии, о ее сущности, о положительном герое в драматургии и т. д. В этих основных вопросах «Поэтика» Аристотеля не потеряла своего значения и в наши дни. («Поэтика» Аристотеля имеется в переводах Захарова (1885), Аппельрота (1893) и Новосадского (1927).

[1] К. Маркс, Капитал, т. I, Госполитиздат, 1955, стр. 414.

[2] В. И. Ленин. Философские тетради Госполитиздат, 1947, стр. 264.

[3] Аристотель, Поэтика, XXVI.

Поэтика

Отрывки

Сущность поэзии и ее виды

I.

Мы будем говорить как о поэзии вообще, так и об отдельных ее видах, о том, какое приблизительно значение имеет каждый из них и как должна слагаться фабула, чтобы поэтическое произведение было хорошим, кроме того, о том, из скольких и каких частей оно состоит, а равным образом и обо всем, что относится к этому же предмету; начнем мы свою речь, сообразно с сущностью дела, с самых основных элементов.

Эпическая и трагическая поэзия, а также комедия и поэзия дифирамбическая, большая часть авлетики[4] и кифаристики[5] – все это, вообще говоря, искусства подражательные; различаются они друг от друга в трех отношениях: или тем, в чем совершается подражание, или тем, чему подражают, или тем, как подражают, что не всегда одинаково. Подобно тому как некоторые подражают многим вещам, при их воспроизведении, в красках и формах, одни – благодаря искусству, другие – просто по привычке и иные – благодаря природному дару, так и во всех только что упомянутых искусствах; подражание происходит в ритме, слове и гармонии, отдельно или вместе: так, гармонией и ритмом пользуются только авлетика и кифаристика и другие музыкальные искусства, например искусство игры на сиринксе[6], а при помощи собственно ритма, без гармонии, производят подражание некоторые из танцовщиков, так как они именно посредством ритмических движений воспроизводят характеры, аффекты и дей-

[4] Авлетика – искусство игры на духовном инструменте вроде флейты.

[5] Кифаристики – искусство игры на кифаре.

[6] Сиринкс – духовой инструмент вроде свирели.

ствия, а та поэзия, которая пользуется только словами, без ритма или с метром, притом либо смешивая несколько размеров друг с другом, либо употребляя один какой-нибудь из них, до сих пор остается без определения: ведь мы не могли бы дать общего имени мимам[7] Софрона или Ксенарха и сократическим разговорам, ни если бы кто совершал подражание посредством триметров[8], элегических[9] или каких-либо других подобных стихов; только соединяя понятие «творить» с размером, называют одних элегиками, других – эпиками, величая их поэтами не по сущности подражания, а вообще по метру (то есть стихотворному размеру). Если издадут написанный размером какой-нибудь трактат по медицине или физике, то обыкновенно называют его автора поэтом, а между тем у Гомера и Эмпедокла[10] нет ничего общего, кроме метра, почему первого справедливо называют поэтом, а второго скорее физиологом, чем поэтом.

Но есть некоторые искусства, которые пользуются всем сказанным, то есть ритмом, мелодией и размером; таковы, например, дифирамбическая поэзия и номы[11] трагедия и комедия; различаются же они тем, что одни пользуются всем этим сразу; а другие – отдельно.

III.

К этому присоединяется еще третье различие, заключающееся в том, как подражать в каждом из этих случаев. Именно подражать в одном и том же и одному и тому же можно, рассказывая о событии, как о чем-то отдельном от себя, как это делает Гомер, или вести рассказ от своего же лица, не заменяя себя другим, или же представляя всех изображаемых лиц, как действующих и деятельных. Вот в каких трех различиях заключается всякое подражание объективному миру (то есть творчество), – именно в средстве, предмете и способе, так что в одном отношении Софокл мог бы быть тождествен с Гомером, так как оба они изображают людей достойных, а в другом – с Аристофаном, потому что они оба представляют людей действующими и притом драматически действующими. Отсюда, как утверждают некоторые, эти произведения и называются драмами (dramata, то есть действа), так как они изображают людей действующими.

IX.

Задача поэта – говорить не о действительно случившемся, но о том, что могло бы случиться, следовательно, о возможном – по вероятности или по необходимости. Именно историк и поэт отличаются не тем, что один пользуется размерами, а другой нет: можно было бы переложить в стихи сочинения Геродота, и тем не менее они были бы историей – как с метром, так и без метра, но они различаются тем, что первый говорит о действительно случившемся, а второй о том, что могло бы случиться. Поэтому поэзия философичнее и серьезнее истории: поэзия говорит более об общем[12], история – о единичном.

---

[7] Мим – народная театральная сценка. Софрон и его сын Ксенарх – составители мимов в V в. до н. э.

[8] Триметр – стихотворный размер. Ямбический триметр состоял из шести ямбических стоп.

[9] Элегический стих – чередование гекзаметра с пентаметром.

[10] Эмпедокл – сицилийский философ, ученый V в. до н. э. Свои идеи он изложил в философских поэмах «О природе» и «Очищения».

[11] Номы – особые песни религиозного характера.

[12] в этом принципиально важном положении Аристотель подчеркивает, что поэт не должен копировать жизнь, что задача поэта – изображать сущность, общее. Но тут же кроется и непонимание Аристотелем того, что поэт изображает общее в единичном. В данном случае у Аристотеля, по словам В. И. Ленина, сказывается «наивная запутанность, беспомощно-жалкая запутанность в диалектике общего и отдельного – понятия и чувственно воспринимаемой реальности отдельного предмета, вещи, явления» (В. И. Ленин, Философские тетради, Госполитиздат, 1947, стр. 304).

Общее состоит в том, что человеку такого-то характера следует говорить или делать по вероятности или по необходимости. К этому стремится и поэзия, придавая (героям) имена. А единичное, например, в том, что сделал Алкивиад[13] или что с ним случилось.

Относительно комедии это уже очевидно: именно, сложив фабулу по законам вероятности, поэты, таким образом, подставляют любые имена и не пишут, подобно ямбическим писателям, на отдельных лиц. В трагедии же они придерживаются действительно бывших имен, причина этого та, что веры заслуживает только возможное.

Что не случилось, того мы еще не признаем возможным, а случившееся очевидно, возможно, так как оно не случилось бы, если бы было невозможным. Однако в некоторых трагедиях одно или два имени известны, прочие же вымышлены, а в некоторых нет ни одного известного имени, например в «Цветке» Агафона[14], где одинаково вымышлены как происшествия, так и имена. Следовательно, не надо непременно стремиться к тому, чтобы держаться переданных преданием мифов, в кругу которых заключается трагедия. Отсюда ясно, что поэту следует быть больше творцом фабул, чем метров, насколько он поэт по своему подражательному воспроизведению и подражает он действиям. Даже если ему придется изображать действительно случившееся, он тем не менее (остается) поэтом, ибо ничто не мешает тому, чтобы из действительно случившихся событий некоторые были таковы, каковыми они могли бы случиться по вероятности или по возможности, в этом отношении он (поэт) является их творцом.

Происхождение поэзии и ее познавательная функция

IV.

Как кажется, вообще две причины, и притом заключающиеся в природе (человека), произвели поэзию. Во-первых, подражание присуще людям с детства, и они тем отличаются от прочих животных, что наиболее способны к подражанию, благодаря которому приобретают и первые знания, а во-вторых, подражание всем доставляет удовольствие. Доказательством этого служит то, что происходит в обыденной жизни: на что мы в действительности смотрим с отвращением, точнейшие изображения того мы рассматриваем с удовольствием, как например изображения отвратительных животных и трупов. Причина же этого заключается в том, что приобретать знания весьма приятно не только философам, но равно и прочим людям, с той разницей, что последние приобретают их не надолго[15]. На изображение смотрят (они) с удовольствием, потому, что, взирая на него, приходится узнавать и рассуждать, что каждый (предмет обозначает), например, что это – то-то; если же смотрящий не видел раньше (предмета изображения), то последний доставит (ему) наслаждение не как воспроизведение предмета, но благодаря отделке или колориту или другой какой-нибудь причине.

Так как подражание свойственно нам по природе, так же как и гармония и ритм (а что метры – особые виды ритмов, это очевидно), то еще в глубокой древности были люди, одаренные от природы способностью к этому, которые, мало-помалу развивая ее, породили из импровизации поэзию.

Поэзия, смотря по личным особенностям характера (поэтов), распалась на разные отделы: именно поэты более серьезные воспроизводили прекрасные деяния, притом подобных

---

[13] Алкивиад (450–404 гг. до н. э.) – афинский полководец и политический деятель.

[14] Агафон – греческий трагик V в. до н. э., который первый отказался от мифологических сюжетов в трагедии.

[15] Аристотель подчеркивает познавательную функцию искусства, и этим он резко отличается от своего учителя Платона, который не признавал, что искусство дает знание действительности.

же им людей, а более легкомысленные изображали поступки дурных людей, сочиняя сперва насмешливые песни, между тем как первые создавали гимны и хвалебные песни[16].

Определение трагедии как жанра, развитие ее

VI.

Об искусстве подражать в гекзаметрах и о комедии мы будем говорить впоследствии, а теперь скажем о трагедии, извлекши из только что сказанного определение ее сущности. Итак, трагедия есть подражание действию важному и законченному, имеющему определенный объем, (подражание) при помощи речи, в каждой из своих частей различно украшенной посредством действия, а не рассказа, совершающее благодаря состраданию и страху очищение[17] подобных аффектов. «Украшенной речью» я называю такую, которая заключает в себе ритм, гармонию и пение; распределение их по отдельным частям трагедии состоит в том, что одни из них исполняются только посредством метров, а другие – посредством пения.

Трагедия и эпос

XXVI.

Может быть, у кого-нибудь явится вопрос, эпическая ли поэзия выше или трагическая. Ведь если менее тяжеловесное (поэтическое произведение) заслуживает предпочтения (а таковое всегда рассчитывает на лучшую публику), то вполне ясно, что поэзия, подражающая всему без исключения, тяжеловесна. (А исполнители), как будто публика не поймет их, если они от себя чего-нибудь не прибавят, пускают в ход всевозможные движения, кувыркаясь, как плохие флейтисты, когда им приходится представлять «Диск», и увлекая корифея, когда наигрывают «Скиллу».

Как последние относятся к новым актерам, так целое драматическое искусство относится к эпосу: последний, говорят защитники эпоса, предназначается для благородной публики, не нуждающейся в жестикуляции, а трагическое искусство – для черни. Итак, если тяжеловесная поэзия хуже, то ясно, что таковою была бы трагедия.

Но, во-первых, это критика не поэтического, а актерского искусства, так как возможно излишество во внешних движениях и для рапсода[18], что замечается у Сосистрата[19] и у певцов лирических песен, что делал Мнасифей[20] из Опунта. Затем, нельзя порицать и движения вообще – иначе пришлось бы отвергнуть и танцы, – но движения плохих актеров, что ставилось в упрек и Каллипиду и другим актерам, не умеющим будто бы подражать свободнорожденным женщинам. А сверх того трагедия и без движения исполняет свою обязанность так же, как и эпопея, ибо посредством чтения становится ясным, какова (та или другая трагедия).

---

[16] Аристотель связывает характер поэтических жанров (особенно трагедии и комедии) с моральным обликом личности поэта. Данный взгляд Аристотеля совершенно неприменим к таким драматургам, которые создавали и трагедии и комедии.

[17] Положение Аристотеля относительно «очищения», совершающегося через страх и сострадание, вызвало многочисленные объяснения, так как сам Аристотель его не раскрывает. Возможно, под «очищением» (катарсис) Аристотель понимал воспитательное воздействие трагедии, которая была детищем греческой демократии и воспитывала в гражданах чувство коллективизма и стойкость в борьбе с жизненными препятствиями.

[18] Рапсод – исполнитель эпических поэм.

[19] Сосистрат – один из рапсодов.

[20] Мнасифей – греческий певец, происходивший из Опунта в Локриде.

Затем, трагедия имеет все, что есть у эпопеи; она может пользоваться мет-ром последней, и сверх того немалую долю ее составляет музыка и театральная обстановка, благодаря чему наслаждение чувствуется особенно живо. Далее, она обладает жизненностью и в своих узнаваниях, и в развитии действия, а также благодаря тому, что цель подражания достигается в ней при ее небольшом сравнительно объеме, ибо все сгруппированное воедино производит более приятное впечатление, чем запутанное продолжительностью времени; представляю себе, например, если кто-нибудь сложил «Эдипа» Софокла в стольких же песнях, как «Илиада». Наконец, единства изображения в эпопее меньше, чем в трагедии; доказательством этому служит то, что из любой поэмы образуется несколько трагедий, так что если создают одну фабулу, то или, при кратком выражении, поэма кажется кургузой, или, благодаря длине метра, водянистой… Если же поэма сложена из нескольких действий, как «Илиада» и «Одиссея», то она заключает в себе много таких частей, которые и сами по себе имеют достаточный объем. Но эти поэмы составлены насколько возможно прекрасно и служат отличным изображением единого действия.

Итак, если трагедия отличается всем только что сказанным и сверх того действием своего искусства – ведь должно, чтобы и трагедия и поэма доставляли не всякое случайное удовольствие, но только вышесказанное, – то ясно, что она стоит выше, достигая своей цели лучше эпопеи.

IV.

…Здесь не место рассматривать, достигла ли уже трагедия во (всех) своих видах достаточного развития или нет – как сама по себе, так и по отношению к театру. Возникши с самого начала путем импровизации, и сама она, и комедия (первая – от запевал дифирамба, а вторая – от запевал фаллических песен[21], употребительных еще и ныне во многих городах) разрослись понемногу путем постепенного развития того, что составляет их особенность. Испытав много перемен, трагедия остановилась, достигнув того, что лежало в ее природе[22]. Что касается числа актеров, то Эсхил первый ввел двух вместо одного, он же уменьшил партии хора и на первое место поставил диалог, а Софокл ввел трех актеров и декорации. Затем из малых фабул явились большие произведения, и диалог из шутливого, – так как он развился из сатировской драмы, – сделался позднее серьезным; размер из трохеического тетраметра[23] стал ямбическим (триметром); сперва же пользовались тетраметром, потому что само поэтическое произведение было сатирическим и более носило характер танца, а как скоро развился диалог, то сама природа открыла свойственный ей размер, так как ямб из всех размеров самый близкий к разговорной речи. Доказательством этого служит то, что в беседе друг с другом мы произносим очень часто ямбы, а гекзаметры редко, и притом нарушая тон разговорной речи. Наконец, относительно увеличения числа эписодиев и прочего, служащего для украшения отдельных частей трагедии, мы ограничимся только этим указанием, так как излагать все в подробностях было бы слишком долго.

---

[21] Фаллические песни – песни, исполнявшиеся в честь бога Диониса; во время этих процессий несли символ плодородия – «фаллос».

[22] Аристотель сначала рассматривает трагедию и комедию исторически, правильно связывая эти жанры с культовой основой, а потом приходит к признанию какого-то имманентного развития трагедии и комедии. В этом сказываются те колебания Аристотеля между идеализмом и материализмом, которые ярко проявляются и в самой философии этого мыслителя.

[23] Трохеический тетраметр – стих, состоящий из восьми стоп или четырех метров.

Основные компоненты трагедии

VI.

…Так как подражание (в трагедии) производится в действии, то первою по необходимости частью трагедии было бы декоративное украшение, затем музыкальная композиция и словесное выражение; ведь в этом именно совершается подражание. Под словесным выражением я разумею самое сочетание слов, а под музыкальной композицией – то, что имеет очевидное для всех значение. Так как трагедия есть подражание действию, а действие производится действующими лицами, которым необходимо быть какими-нибудь по характеру и по образу мыслей (ибо через это мы и действия называем какими-нибудь), то естественно вытекают отсюда две причины действия – мысль и характер, благодаря которым все имеют либо успех, либо неудачу.

Подражание действию есть фабула; под фабулой я разумею сочетание фактов, под характерами – то, почему мы действующие лица называем какими-нибудь, а под мыслью – то, в чем говорящие доказывают что-либо или просто высказывают свое мнение.

Итак, необходимо, чтобы в каждой трагедии было шесть частей, на основании чего трагедия бывает какою-нибудь. Части эти суть: фабула, характеры, образ мыслей, сценическая обстановка, словесное выражение и музыкальная композиция.

Но самое важное – состав происшествий, так как трагедия есть подражание не людям, но действию и жизни, счастью и злосчастью, а счастье и злосчастье заключаются в действии, и цель (трагедии) – какое-нибудь действие, а не качество; люди же бывают какими-нибудь по своему характеру, а по действиям счастливыми или наоборот. Итак, (поэты) выводят действующие лица не для того, чтобы изобразить их характеры, но, благодаря этим действиям, захватывают и характеры; следовательно, действия и фабула составляют цель трагедии, а цель важнее всего. Кроме того, без действия не могла бы существовать трагедия, а без характеров могла бы[24]…

Далее, если кто составит подряд характерные изречения, превосходные выражения и мысли, тот не достигнет того, что составляет задачу трагедии, но гораздо скорее достигнет этого трагедия, пользующаяся всем этим в меньшей степени, но имеющая фабулу и сочетание действий…

Сверх того, самое важное, чем трагедия увлекает душу, это части фабулы – перипетии и узнавания. Справедливость нашего взгляда подтверждает и то, что начинающие писать сперва успевают в слоге и в изображении характеров, чем в сочетании действий, что замечается почти у всех первых поэтов.

Итак, фабула есть основа и как бы душа трагедии, а за нею уже следуют характеры, ибо трагедия есть подражание действию, а поэтому особенно действующим лицам.

Третья часть трагедии – мысли; это означает умение говорить то, что относится к сущности и обстоятельствам дела, что в речах достигается при помощи политики и риторики. А характер – это то, в чем обнаруживается нравственный принцип (говорящего); поэтому не изображают характера те из речей, в которых не ясно, что известное лицо предпочитает или чего избегает, или в которых даже совсем нет того, что говорящий предпочитает или избегает.

---

[24] Аристотель правильно отмечает, что трагедия изображает действие, напряженную борьбу; дальше он верно и тонко рассуждает, как в зависимости от этой специфики отличается и композиция трагедии по сравнению с композицией эпоса. Но в этом же положении Аристотель допускает неправильное толкование роли характеров трагедии. Он считает (вероятно, учитывая современную ему античную поэтическую практику), что для трагедии важнее фабула, чем характеры; Аристотель даже замечает, что трагедия может быть без характеров, а без фабулы – никогда. Такой отрыв характеров от фабулы, с нашей точки зрения, не верен, так как фабула дается через изображение поступков людей, через характеры, а не вне их.

Мысль же есть то, посредством чего доказывают, что что-либо существует или не существует, или вообще что-либо высказывают.

Четвертая часть, относящаяся к разговорам, есть словесное выражение; под ним, как выше сказано, я разумею изъяснение посредством слов, что имеет одинаковое значение как в метрической, так и в прозаической речи. Из остальных частей музыкальная составляет главнейшее из украшений, а сценическая обстановка, хотя увлекает душу, но лежит вне области (нашего) искусства и менее всего свойственна поэзии, так что сила трагедии остается и без представления, и без актеров, к тому же в отделке декорации более имеет значение искусство декораторов, чем поэтов.

Фабула – основа трагедии. Каковы должны быть фабулы в трагедии

VII.

Установив эти определения, скажем затем, каково же должно быть сочетание действий, так как это первое и самое важное (условие) трагедии. Нами установлено, что трагедия есть подражание действию законченному и целому, имеющему известный объем, так как ведь существует целое и без всякого объема. А целое есть то, что имеет начало, середину и конец. Начало – то, что само не следует по необходимости за другим, а, напротив, за ним существует и происходит по закону природы нечто другое; наоборот, конец – то, что само по необходимости или по обыкновению следует непременно за другим, после же него нет ничего другого, а середина – то, что и само следует за другим и за ним другое. Итак, хорошо составленные фабулы не должны начинаться откуда попало, ни где попало оканчиваться, но должны пользоваться указанными определениями. Кроме того, прекрасное – и живое существо и всякий предмет – состоит из некоторых частей и поэтому должно не только иметь последние в порядке, но и обладать не случайною величиной; красота заключается в величине и порядке, вследствие чего ни чрезмерно малое существо не могло бы стать прекрасным, так как обозрение его, сделанное в почти незаметное время, сливается – ни чрезмерно большое, так как его нельзя было бы обозреть сразу; единство и целостность его теряется для обозревающих.

Итак, как неодушевленные и одушевленные предметы должны иметь величину, легко обозреваемую, так и фабулы должны иметь длину, легко запоминаемую… Размер определяется самой сущностью дела, и всегда по величине лучшая фабула та, которая расширена до полного выяснения, так что, дав простое определение, мы можем сказать: тот объем достаточен, внутри которого при непрерывном следовании событий может произойти по вероятности или необходимости перемена от несчастья к счастью или от счастья к несчастью.

VIII.

Фабула бывает едина не тогда, когда она вращается около одного (героя), как думают некоторые: в самом деле, с одним может случиться бесконечное множество событий, даже часть которых не представляет никакого единства. Точно так же и действия одного лица многочисленны, из них никак не составляется одного действия. Поэтому, как кажется, заблуждаются все те поэты, которые написали «Гераклеиду», «Фесеиду» и т. п. поэмы: они полагают, что так как Геракл был один, то одна должна быть и фабула о его подвигах. Гомер, который и в прочих отношениях отличается от других поэтов, и на этот вопрос, по-видимому, взглянул правильно благодаря ли искусству, или природному таланту: именно творя «Одиссею», он не представил

всего, что случилось с героем, например как он был ранен на Парнасе, как притворился сумасшедшим во время сборов на войну, ведь нет никакой надобности или вероятия, чтобы при совершении одного из этих событий совершилось и другое; но он сложил свою «Одиссею», а равно «Илиаду» вокруг одного действия, как мы его (только что) определили.

Следовательно, подобно тому как и в прочих подражательных искусствах единое подражание есть подражание одному предмету, так и фабула, служащая подражанием действию, должна быть изображением одного и притом цельного действия, и части событий должны быть так составлены, чтобы при перемене или отнятии какой-нибудь части изменялось и приходило в движение целое, ибо то, присутствие или отсутствие чего не заметно, не есть органическая часть целого.

IX.

…Из простых фабул и действий эпизодические – самые худшие, а эпизодической фабулой я называю такую, в которой эписодии следуют друг за другом без всякого вероятия и необходимости. Подобные трагедии сочиняются плохими поэтами вследствие их собственной бездарности, а хорошими – ради актеров: именно, устраивая состязание и (поэтому) растягивая фабулу вопреки ее внутреннему содержанию, они часто бывают вынуждены нарушать естественный порядок действия.

X.

Из фабул одни бывают простые, другие – запутанные, ибо и действия, подражания которым представляют фабулы, оказываются как раз таковыми. Простым я называю такое непрерывное и единое действие, как определено (выше), в течение которого перемена (судьбы) происходит без перипетии или узнавания, а запутанное действие – такое, в котором эта перемена происходит с узнаванием или с перипетией, или с тем и другим вместе. Последние должны вытекать из самого состава фабулы, так чтобы они возникали раньше случившегося путем необходимости или вероятности: ведь большая разница, случится ли это благодаря чему-либо или после чего-либо.

Перипетия и узнавание

XI.

Перипетия – это перемены событий к противоположному, притом, как мы говорим, по законам вероятности или необходимости. Так, в «Эдипе» вестник, пришедший, чтобы обрадовать Эдипа и освободить его от страха перед матерью, объявив ему, кто он был, достиг противоположного.

А узнавание, как указывает и название, обозначает переход от незнания к знанию, или к дружбе, или ко вражде лиц, назначенных к счастию или несчастию. Лучшее узнавание – когда его сопровождают перипетии, как это происходит в «Эдипе». Бывают, конечно, и другие узнавания: именно оно может, как сказано, случиться по отношению к неодушевленным и вообще всякого рода предметам; возможно также узнать, совершил или не совершил кто-нибудь что-либо, но наиболее существенным для фабулы и наиболее существенным для действия является вышеупомянутое узнавание, так как подобное узнавание и перипетия произведут или состра-

дание, или страх, а таким именно действиям и подражает трагедия; сверх того, несчастье и счастье следуют именно за подобными событиями.

Части трагедии. Герои трагедии

XII.

О частях трагедии, которыми должно пользоваться как основными ее элементами, мы сказали раньше; по объему же ее отдельные подразделения следующие: пролог, эпизодий, эксод и хоровая часть, разделяющаяся в свою очередь на парод и стасим; последние части общи всем хоровым песням, особенность же некоторых составляет пение со сцены и коммосы.

Пролог – целая часть трагедии до появления хора, эксод – целая часть трагедии, после которой нет песни хора; эпизодий – целая часть трагедии между цельными песнями хора; из хоровой же части парод – первая целая речь хора; стасим – хоровая песня без анапеста[25] и трохея[26], а коммос – общая печальная песнь хора и актеров…

XIII.

…Прежде всего ясно, что не следует изображать благородных людей переходящими от счастья к несчастью, так как это не страшно и не жалко, но отвратительно, ни порочных (переходящими) от несчастья к счастью, ибо это менее всего трагично, так как не заключает в себе ничего, что (для этого) необходимо, то есть не возбуждает ни чувства справедливости, ни сострадания, ни страха; наконец, вполне негодный человек не должен впадать от счастья в несчастье, так как подобное стечение (событий) возбуждало бы чувство справедливости, но не сострадания и страха: ведь сострадание возникает к безвинно несчастному, а страх – перед несчастьем нам подобного; следовательно (в последнем случае), происшествия не возбудят в нас ни жалости, ни страха…

Итак, остается (герой), находящийся в середине между этими. Таков тот, кто не отличается (особенной) добродетелью и справедливостью и впадает в несчастье не по своей негодности и порочности, но по какой-нибудь ошибке, тогда как прежде был в большой чести и счастье, каковы, например, Эдип, Тиест и выдающиеся лица подобных родов.

Необходимо, чтобы хорошо составленная фабула была скорее простой, чем двойной, как утверждают некоторые, и чтобы судьба изменялась в ней не из несчастья в счастье, а наоборот, – из счастья в несчастье, не вследствие порочности, но вследствие большой ошибки лица, подобного только что описанному или скорее лучшего, чем худшего. Это подтверждается и историей: прежде поэты отделывали один за другим первые попавшиеся мифы, ныне уже лучшие трагедии слагают в кругу немногих домов, например Алкмеона, Эдипа, Ореста, Мелеагра, Тиеста, Телефа и всех других, которым пришлось перенести или совершить ужасное. Поэтому ошибаются порицающие Еврипида за то, что он делает это в своих трагедиях и что многие его пьесы кончаются несчастьем, и Еврипид оказывается трагичнейшим из поэтов.

---

[25] Анапест – стихотворный размер, где в трехсложной стопе первые два слога краткие, а последний – долгий, составляющий сильную часть стопы.

[26] Трохей – стихотворный размер, где в двухсложной стопе первый слог, составляющий сильную часть стопы, – долгий ударяемый, а второй – краткий.

Характеры в трагедии

XV.

Что же касается характеров, то существуют четыре пункта, которые должно иметь в виду: первый и самый важный – чтобы они были благородны. Действующее лицо будет иметь характер вообще, если, как было сказано, в речи или действии обнаружит какое-либо направление воли, каково бы оно ни было: но этот характер будет благородным, если обнаружит благородное направление воли[27]. Это может быть в каждом человеке: и женщина бывает благородной, и раб, хотя, может быть, из них первая – существо низшее, а второй – вообще подлое. Второй пункт – чтобы характеры были подходящими: например, можно представить характер мужественный, но не подходит женщине быть мужественной или грозной. Третий пункт – чтобы характер был правдоподобен; это – нечто отличное от того, чтобы создать характер нравственно благородный и подходящий, как только что сказано. Четвертый же пункт – чтобы характер был последователен. Даже если изображаемое лицо непоследовательно и таким представляется его характер, то в силу последовательности его должно представить непоследовательным…

О языке трагедии

XXI.

…Всякое имя бывает или общеупотребительное, или глосса, или метафора, или сочиненное, или укороченное, или измененное.

Общеупотребительным я называю то, которым все пользуются; глоссой – которым пользуются некоторые… Метафора есть перенесение необычного имени или с рода на вид, или с вида на род, или по аналогии…

С рода на вид я разумею, например, в выражении «вон и корабль мой стоит», так как «стоять на якоре» есть часть понятия «стоять». С вида на род, например, «истинно, тьму славных дел Одиссей совершает», так как «тьма», значит «много», то (поэт) и воспользовался тут (этим словом) вместо слова «много». С вида же на вид, например, «вычерпать душу мечом» и «отсекши несокрушимым мечом», так как здесь «вычерпать» в смысле «отсечь», а «отсечь» в смысле «вычерпать», а оба эти слова значат «отнять» что-нибудь. А под аналогией я разумею тот случай, когда второе относится к первому так же, как четвертое к третьему; поэтому поэт может сказать вместо второго четвертое или вместо четвертого второе, а иногда прибавляют (к метафоре) и то имя, к которому относится заменяющая его метафора, то есть, например, чаша так же относится к Дионису, как щит к Арею, следовательно, поэт может назвать чашу щитом Диониса, а щит чашею Арея. Или: что старость для жизни, то и вечер для дня, поэтому можно назвать вечер старостью дня, а старость – вечером жизни.

[27] Таким образом, Аристотель не связывает вопрос о благородном герое с происхождением последнего. Несмотря на то что Аристотель был убежденным рабовладельцем, все же он считает, что и раб может быть положительным персонажем трагедии.

XXII.

Достоинство словесного выражения – быть ясным и не быть низким. Самое ясное выражение, конечно, состоит из общеупотребительных слов, но оно низкое. Благородное же и свободное от тривиальности выражение есть то, которое пользуется необычными словами. А необычным я называю глоссу, метафору, удлинение и все уклоняющееся от общеупотребительного. Должно как-нибудь перемешивать эти выражения: одно, как глосса, метафора, украшение и прочие указанные виды, сделает речь не тривиальной и не низкой, а слова общеупотребительные (придадут ей) ясность…

Но если кто-нибудь сделает такою всю речь, то получится или загадка, или варваризм; если она будет состоять из метафор, – то загадка, а если из глосс, – то варваризм. Следовательно, должны как-нибудь перемешиваться эти выражения: одно, как глосса, метафора, украшение и прочие указанные виды, сделает речь не тривиальной и не низкой, а слова общеупотребительные (придадут ей) ясность.

Весьма важно пользоваться кстати каждым из указанных (способов выражения), так же как и сложными словами и глоссами, а всего важнее – быть искусным в метафорах. Только этого нельзя перенять от другого: это – признак таланта, потому что слагать хорошо метафоры – значит подмечать сходство (в природе). Из слов сложные наиболее подходят к дифирамбам, глоссы – к героическим, а метафоры – к ямбическим стихам. В героических стихах употребительно и все выше сказанное, а в ямбических – подходящие слова все те, которыми пользуются в разговорах, так как эти стихи особенно подражают разговорной речи, а таковы общеупотребительные слова, метафоры и украшающие эпитеты.

Комментарии

1. В этом принципиально важном положении Аристотель подчеркивает, что поэт не должен копировать жизнь, что задача поэта – изображать сущность, общее. Но тут же кроется и непонимание Аристотелем того, что поэт изображает общее в единичном. В данном случае у Аристотеля, по словам В. И. Ленина, сказывается «наивная запутанность, беспомощно-жалкая запутанность в диалектике общего и отдельного – понятия и чувственно воспринимаемой реальности отдельного предмета, вещи, явления»[28].

2. Аристотель подчеркивает познавательную функцию искусства, и этим он резко отличается от своего учителя Платона, который не признавал, что искусство дает знание действительности.

3. Аристотель связывает характер поэтических жанров (особенно трагедии и комедии) с моральным обликом личности поэта. Данный взгляд Аристотеля совершенно неприменим к таким драматургам, которые создавали и трагедии, и комедии.

4. Положение Аристотеля относительно «очищения», совершающегося через страх и сострадание, вызвало многочисленные объяснения, так как сам Аристотель его не раскрывает. Надо думать, что под «очищением» (катарсис) Аристотель понимал воспитательное воздействие трагедии, которая была детищем греческой демократии и воспитывала в гражданах чувство коллективизма и стойкость в борьбе с жизненными препятствиями.

5. Аристотель сначала рассматривает трагедию и комедию исторически, правильно связывая эти жанры с культовой основой, а потом приходит к признанию какого-то имманентного развития трагедии и комедии. В этом сказываются те колебания Аристотеля между идеализмом и материализмом, которые ярко проявляются и в самой философии этого мыслителя.

6. Аристотель правильно отмечает, что трагедия изображает действие, напряженную борьбу; дальше он верно и тонко рассуждает, как в зависимости от этой специфики отличается и композиция трагедии по сравнению с композицией эпоса. Но в этом же положении Аристотель допускает неправильное толкование роли характеров трагедии. Он считает (вероятно, учитывая современную ему античную поэтическую практику), что для трагедии важнее фабула, чем характеры; Аристотель даже замечает, что трагедия может быть без характеров, а без фабулы – никогда. Такой отрыв характеров от фабулы, с нашей точки зрения, не верен, так как фабула дается через изображение поступков людей, через характеры, а не вне их.

7. Таким образом, Аристотель не связывает вопрос о благородном герое с происхождением последнего. Несмотря на то что Аристотель был убежденным рабовладельцем, все же он считает, что и раб может быть положительным персонажем трагедии.

[28] В. И. Ленин, Философские тетради, Госполитиздат, 1947, стр. 304.

Риторика (ок. 355 г. до н. э.)[29]

Книга I

Глава I

Отношение риторики в диалектике. – Всеобщность риторики. – Возможность построить систему ораторского искусства. – Неудовлетворительность более ранних систем ораторского искусства. – Что должен доказывать оратор? – Закон должен по возможности все определять сам; причины этого. – Вопросы, подлежащие решению судьи. – Почему исследователи предпочитают говорить о речах судебных? – Отношение между силлогизмом и энтимемой. – Польза риторики, цель и область ее.

Риторика – искусство, соответствующее диалектике, так как обе они касаются таких предметов, знакомство с которыми может некоторым образом считаться общим достоянием всех и каждого и которые не относятся к области какой-либо отдельной науки. Вследствие этого все люди некоторым образом причастны к обоим искусствам так как всем в известной мере приходится как разбирать, так и поддерживать какое-нибудь мнение, как оправдываться, так и обвинять. В этих случаях одни поступают случайно, другие действуют в соответствии со своими способностями, развитыми привычкой.

Так как возможны оба эти пути, то, очевидно, является возможность возвести их в систему, так как мы можем рассматривать, вследствие чего достигают цели как те люди, которые руководствуются привычкой, так и те, которые действуют случайно, а что подобное исследование есть дело искусства, с этим, вероятно, согласится каждый. До сих пор те, которые строили сис-темы ораторского искусства, выполнили лишь незначительную часть своей задачи, так как в области ораторского искусства только доказательства обладают признаками, свойственными ораторскому искусству, а все остальное – не что иное, как аксессуары. Между тем авторы

[29] Перевод Н. Платоновой (Античные риторики. М., 1978.)

систем не говорят ни слова по поводу энтимем, которые составляют суть доказательства, много распространяясь в то же время о вещах, не относящихся к делу; в самом деле: клевета, сострадание, гнев и другие тому подобные движения души относятся не к рассматриваемому судьей делу, а к самому судье. Таким образом, если бы судопроизводство везде было поставлено так, как оно ныне поставлено в некоторых государствах, и преимущественно в тех, которые отличаются хорошим государственным устройством, эти теоретики не могли бы сказать ни слова. Все (одобряют такую постановку судопроизводства, но одни полагают, что дело закона произнести это запрещение другие же действительно пользуются таким законом, не позволяя говорить ничего не относящегося к делу (так это делается и в Ареопаге). Такой порядок правилен, так как не следует, возбуждая в судье гнев, зависть и сострадание, смущать его: это значило бы то же, как если бы кто-нибудь искривил ту линейку, которой ему нужно пользоваться.

Кроме того, очевидно, что дело тяжущегося заключается не в чем другом, как в доказательстве самого факта: что он имеет или не имеет, имел или не имел места; что же касается вопросов, важен он или не важен, справедлив или несправедлив, то есть всего того, относительно чего не высказался законодатель, то об этом самому судье, конечно, следует иметь свое мнение, а не заимствовать его от тяжущихся.

Поэтому хорошо составленные законы главным образом должны, насколько возможно, все определять сами и оставлять как можно меньше произволу судей, во-первых, потому что легче найти одного или немногих, чем многих таких людей, которые имеют правильный образ мыслей и способны издавать законы и изрекать приговоры. Кроме того, законы составляют с людьми на основании долговременных размышлений, судебные же приговоры произносятся на скорую руку, так что трудно людям, отправляющим правосудие, хорошо различать справедливое и полезное.

Самая же главная причина заключается в том, что решение законодателя не относится к отдельным случаям, но касается будущего и имеет характер всеобщности, между тем как присяжные и судьи изрекают приговоры относительно настоящего, относительно отдельных случаев, с которыми часто находится в связи чувство любви или ненависти и сознание собственной пользы, так что они [судьи и присяжные] не могут с достаточной ясностью видеть истину: соображения своего собственного удовольствия и неудовольствия мешают правильному решению дела.

Итак, как мы говорим, относительно всего прочего нужно предоставлять судье как можно меньше простора; что же касается вопросов, совершился ли известный факт или нет, совершится или нет, есть ли он в наличности, или нет, то решение этих вопросов необходимо всецело предоставить судьям, так как законодатель не может предвидеть частных случаев.

Раз это так, очевидно, что те, которые [в своих рассуждениях] разбирают другие вопросы, например, вопрос о том, каково должно быть содержание предисловия, или повествования, или каждой из других частей [речи], касаются вопросов, не относящихся к делу, потому что [авторы этих сочинений] рассуждают в этом случае только о том, как бы привести судью в известное настроение, ничего не говоря о технических доказательствах, между тем как только таким путем можно сделаться способным к энтимемам. Вследствие всего этого хотя и существует один и тот же метод для речей, обращаемых к народу, и для речей судебного характера, и хотя прекраснее и с государственной точки зрения выше первый род речей, чем речи, касающиеся сношений отдельных личностей между собой, – тем не менее исследователи ничего не говорят о первом роде речей, между тем как каждый из них пытается рассуждать о судебных речах.

Причина этому та, что в речах первого рода представляется менее полезным говорить вещи, не относящиеся к делу, а также и та, что первый род речей представляет меньше простора для коварной софистики и имеет больше общего интереса, здесь судья судит о делах, близко его касающихся, так что нужно только доказать, что дело именно таково, как говорит

оратор. В судебных же речах этого не достаточно, но полезно еще расположить слушателя в свою пользу, потому что здесь решение судьи касается дел, ему чуждых, так что судьи, в сущности, не судят, но предоставляют дело самим тяжущимся, наблюдая при этом свою собственную выгоду и выслушивая пристрастно [показания тяжущихся].

Вследствие этого во многих государствах, как мы и раньше говорили, закон запрещает говорить не относящееся к делу, но там сами судьи в достаточной мере заботятся об этом.

Так как очевидно, что правильный метод касается способов убеждения, а способ убеждения есть некоторого рода доказательство, (ибо мы тогда всего более в чем-нибудь убеждаемся, когда нам представляется, что что-либо доказано), риторическое же доказательство есть энтимема, и это, вообще говоря, есть самый важный из способов убеждения, и так как очевидно, что энтимема есть некоторого рода силлогизм и что рассмотрение всякого рода силлогизмов относится к области диалектики – или в полном ее объеме, или какой-нибудь ее части, – то ясно, что тот, кто обладает наибольшей способностью понимать, из чего и как составляется силлогизм, тот может быть и наиболее способным к энтимемам, если он к знанию силлогизмов присоединит знание того, чего касаются энтимемы, и того, чем они отличаются от чисто логических силлогизмов, потому что с помощью одной и той же способности мы познаем истину и подобие истины. Вместе с тем люди от природы в достаточной мере способны к нахождению истины и по большей части находят ее; вследствие этого находчивым в деле отыскания правдоподобного должен быть тот, кто также находчив в деле отыскания самой истины.

Итак, очевидно, что другие авторы говорят в своих системах о том, что не относится к делу; ясно также и то, почему они обращают больше внимания на судебные речи.

Риторика полезна, потому что истина и справедливость по своей природе сильнее своих противоположностей, а если решения выносят с не должным образом, то истина и справедливость обычно бывают побеждены своими противоположностями, что достойно порицания. Кроме того, если мы имеем даже самые точные знания, все-таки не легко убеждать некоторых людей на основании этих знаний, потому что [оценить] речь, основанную на знании, есть дело образования, а здесь [перед толпой] она – невозможная вещь. Здесь мы непременно должны вести доказательства и рассуждения общедоступным путем, как мы говорили это и в «Топике» относительно обращения к толпе. Кроме того, необходимо уметь доказывать противоположное так же, как и в силлогизмах, не для того, чтобы действительно доказывать и то, и другое, потому что не должно доказывать что-нибудь дурное, но для того, чтобы знать, как это делается, а также чтобы уметь опровергнуть, если кто-либо пользуется доказательствами несоответствующими истине.

Из остальных искусств ни одно не занимается выводами из противоположных посылок; только диалектика и риторика делают это, так как обе они в одинаковой степени имеют дело с противоположностями. Эти противоположности по своей природе не одинаковы, но всегда истина и то, что лучше, по природе вещей более поддается умозаключениям и, так сказать, обладает большей силой убедительности.

Сверх того, если позорно не быть в состоянии помочь себе своим телом, то не может не быть позорным бессилие помочь себе словом, так как пользование словом более свойственно человеческой природе, чем пользование телом. Если же кто-либо скажет, что человек, несправедливо пользующийся подобной способностью слова, может сделать много вреда, то это замечание можно [до некоторой степени] одинаково отнести ко всем благам, исключая добродетели, и преимущественно к тем, которые наиболее полезны, как например, к силе, здоровью, богатству, военачальству: человек, пользуясь этими благами, как следует, может принести много пользы, несправедливо же [пользуясь ими,] может сделать очень много вреда.

Итак, очевидно, что риторика не касается какого-нибудь отдельного класса предметов, но как и диалектика [имеет отношение ко всем областям], а также, что она полезна и что дело ее – не убеждать, но в каждом данном случае находить способы убеждения; то же можно заметить и

относительно всех остальных искусств, ибо дело врачебного искусства, например, заключается не в том, чтобы делать [всякого человека] здоровым, но в том, чтобы, насколько возможно, приблизиться к этой цели, потому что вполне возможно хорошо лечить и таких людей, которые уже не могут выздороветь.

Кроме того, очевидно, что к области одного и того же искусства относится изучение как действительно убедительного, так и кажущегося убедительным, подобно тому, как к области диалектики относится изучение как действительного, так и кажущегося силлогизма: человек делается софистом не в силу какой-нибудь особенной способности, а в силу намерения, с которым он пользуется своим дарованием. Впрочем, здесь [в риторике] имя ритора будет даваться сообразно как со знанием, так и с намерением [которое побуждает человека говорить]. Там же [в логике] софистом называется человек по своим намерениям, а диалектиком – не по своим намерениям, а по своим способностям.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «Литрес».

Прочитайте эту книгу целиком, купив полную легальную версию на Литрес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.