

Именно на фоне этого направления, сложившегося как классические традиции, так и саму поэтику и содержание литературы, зазвучали тревожные сигналы о «смерти романа», о потере писателями самого принципа «романного мышления».

Период слома на грани веков в истории нашей культуры дарил нам примеры ее принципиального обновления, рождения новых жанров, обогащения методов искусств. Яркий пример — наш Серебряный век. Сегодня есть реальная возможность с большой степенью надежды смотреть на эволюционные шаги современной литературы. И прежде всего — на возрождение жанра романа в его богатом типологическом разнообразии.

В нашей короткой статье можно лишь обозначить метаморфозы романного повествования в таких романах, как М. Шишкин «Венерин волос», «Письмовник»,

А. Иванов «Географ глобус пропил», Т. Толстая «Кысь», Л. Петрушевская «В садах других возможностей», В. Шаров «До и во время», Е. Водолазкин «Лавр», «Авиатор», Л. Улицкая «Даниэль Штайн, переводчик», О. Славникова «Москва 2017» и многих других. Значимость их эстетического поиска определяется обогащением романного жанра на пути воссоздания его главной доминанты: глубины и многообразия *эпического повествования*.

Такие аккордные художественные явления, как роман Л. Улицкой «Лестница Якова», дают серьезные основания для вывода о том, что прогнозы о «смерти романа» оказались преждевременными.

Роман — жив и более того — востребован.

Р. С. Роман «Лестница Якова» Л. Улицкой вышел тиражом 100 000 экземпляров, активно разошелся и, очевидно, потребует дополнения к тиражу.

А. Л. Вольский

ПОЕТА VATES VS. ПОЕТА DOCTUS: ПЛАТОН И АРИСТОТЕЛЬ

(Статья написана в рамках проекта 14-04-00065 «Человек эпохи модерна: герменевтика субъекта в немецкоязычной культуре XVIII–XX веков», поддержанного РГНФ)

Со времен античности в поэтике доминировали две теории сущности поэзии, предопределившие дальнейшую эволюцию поэтики. Согласно первой теории поэзия есть результат божественного вдохновения, согласно второй — продукт человеческого умения и знания. Исторически они восходят к Платону и Аристотелю. Сравнительный анализ этих концепций составляет основное содержание данной статьи.

Ключевые слова: Платон, Аристотель, поэт-пророк, поэт-ученый, вдохновение, поэтика.

A. Volskiy

ПОЕТА VATES VS. ПОЕТА DOCTUS: PLATO AND ARISTOTLE

Since the antique epoch there were two main dominating essence of the poetry theories in the poetics which predetermined its further evolution. According to the first theory which was established by Plato the poetry is a result of divine inspiration. The second theory which was introduced by Aristotle determines the poetry as a product of the human skill and knowledge. The main subject of this article is comparative analysis of those two poetry conceptions.

Keywords: Plato, Aristotle, poeta vates, poeta doctus, inspiration, poetics.

Оппозиция между двумя воззрениями на поэта — как вдохновенного пророка и умелого мастера — образует один из главных топосов европейской философии творчества, а коллизия их взаимоотношений проходит сквозь историю эстетики от античности до модернизма [4, с. 375]. Эти воззрения могут быть условно связаны с именами Платона и Аристотеля. М. Коммерель пишет, что Платон и Аристотель — «великие учителя, которым мы обязаны противопоставлением между рассудочным пониманием и божественным неистовством поэта, без которого с тех пор не могла обойтись ни одна теория» [27, S. 105].

Однако данное противопоставление не было изначальным, оно характерно для того этапа развития, когда вдохновение и знание уже не только отделились, но противостояли друг другу, утратив единство, присущее им в мифе [13, с. 327]. Для того чтобы понять это, следует освободиться от современного воззрения на поэзию как эстетическое явление. Изначально поэзия выполняла прежде всего сакральную функцию, а понятия «поэт», «жрец», «пророк» и «мудрец» составляли единство, внутри которого понятие «пророк» является главным, а остальные из него следуют. Первые поэты — пророки и жрецы, посредники между миром богов и людей [26, S. 118; 28, S. 1].

В мифе вдохновение и знание не только нераздельны, но присутствие первого является непременным условием возникновения второго. Истинное знание дается богами, только вдохновенному богами пророку, который выступает как медиум передачи такого знания. Первейшим условием восприятия такого знания является отказ от собственного ума, выход из собственной субъективности — экстаз (др.-греч. ἔκστασις — «исступление»), цель которого единство с божеством — энтузиазм (др.-греч. ἐνθουσιασμός, ἐνθουσίασις — «вдохновение», «восторг», «воодушевление») [31, S. 12]. Так возникает мотив божественного безумия, исступления, неистовства, который часто сопровождает образ пророка или ясновидца*.

Один ярчайших образов божественного экстаза — Сивилла у Вергилия [12, с. 220]. С этим сопряжен мотив слепоты как пророка, так и поэта (Тересий, Гомер), у которых отсутствие зрения (человеческого знания) есть следствие видения сущности вещей (божественного знания).

Обе поэмы Гомера начинаются обращением к Музе: «Муза, воспой...» (Илиада), «Муза, скажи...» (Одиссея). Поэзия для Гомера имеет божественное происхождение, о чем говорит Телемах в «Одиссее». Латинское понятие *vates* — это жрец, пророк, поэт и мудрец одновременно. Так возникает традиция *poeta vates*, поэта-пророка, творящего по вдохновению свыше [26, S. 118–121].

Наряду с ней в мифе встречаются и образы поэта-ремесленника и поэта-мудреца. Поэзия есть умение, которое реализуется «в пространстве, определяемом такими крайними состояниями, как созидание и разрушение», поэтическое слово «делается, вытёсывается, ткётся, прядётся, сплетается».

Иногда человек должен заплатить за это высшее умение большую цену. Даже бог Водан отдает за глоток из источника мудрости Мимира глаз, а за дар знать тайны мертвых и руны он пронзает себя копьем и вешается на ясене Иггдрасиль. Когда человек противопоставляет свое искусство божественному, то оно посрамляется, а сам он жестоко наказывается (Марсий). Так возникает другая традиция — поэта-умельца (*poeta faber*).

В мифе поэзия — божественная мудрость, высшее знание, но это знание имеет для современного человека странный вид. Оно загадочно, темно и логически противоречиво, ускользает от попыток использования в практической деятельности. У Гераклита сказано, что «оракул в Дельфах не раскрывает и не скрывает, но делает знаки»

[21, S. 81]. Это знание больше похоже на загадку, притчу, нарочитую двусмысленность, которую можно понимать по-разному: если перейдешь реку, погибнет великое царство.

Прозвище Гераклита — темный. Его можно назвать предшественником «темных поэтов» (poeta obscura). Темна и его имеющая вид поэтических фрагментов философия, в которой абстрагируемые нами логические противоположности предстают как моменты *одной* сущности, одного логоса. Как показывает А. В. Лебедев, для Гераклита отдельные имена — лишь фрагменты, «слоги» единого логоса. Не день и ночь, а НОЧЬДЕНЬ, не война и мир, а ВОЙНАМИР — таков идеал его философского языка, логоса и т. д. [6]. «Бессмертные смертны, смертные бессмертны, одни живут за счет смерти других, за счет жизни других умирают» [15, с. 215]. В этом русле движутся и этимологические исследования М. Хайдеггера, который интерпретирует греческий (гераклитовский) *logos* как «legein», то есть «собираение», прежде всего противоположностей, осколков единого значения (слово, бытие, речь, знание и т. п.) в единую систему номинации** [18, с. 202–203]. Пророческое речение имеет вид загадки, притчи, двусмысленности, которое, если свести его к однозначности, утрачивает высший смысл.

Видения библейских пророков зачастую имеют форму так называемой *концептуальной символики*, не рассчитанной на зрительное восприятие и рассудочное понимание [9, т. 2, с. 474]. Можно сказать, что такое знание имеет не антропоцентрический, а скорее теоцентрический характер. Это означает, что не человек владеет знанием, а, наоборот, само знание подчиняет его себе и требует повиновения (Эдип или пророк Иона). (Когда М. Хайдеггер говорит о «мышлении бытия» («Denken des Seins»), то родительный падеж здесь понимается как субъективный и объективный одновременно.)

С распадом мифа и формированием рационального мышления мифологическое предание утрачивает статус единственного и непререкаемого источника знаний о мире. Поэты по-прежнему именовались толкователями богов, но их толкования могут быть как истинными, так и ложными. Наиболее резкие слова о поэтах-толкователях приписываются натурфилософу VI в. до н. э. Ксенофану:

Все на богов возвели Гомер с Гесиодом, что только

У людей позором считается или пороком:

Красть, прелюбы творить и друг друга обманывать (тайно) [15, с. 171].

Критика поэтов — причем величайших — знаменует кризис мифопоэтической картины мира, поэзии как формы сохранения и передачи мифологического предания. Возникающее рациональное мышление больше не довольствуется ссылкой на авторитет, пусть даже гомеровский, но требует доказательства и проверки самим мышлением. Так возникает философия, которая вырабатывает свой язык — язык понятий и доказательств. Мифологическое предание перестает быть самодостаточным и перетолковывается с помощью понятий рациональной философии [1]. Стоики, например, практиковали аллегорическое толкование греческих мифов, а Филон Александрийский применил аллегорезу к Ветхому Завету [25, S. 29–36].

Платон находится на стыке мифопоэтической и рационально-философской традиции. Известно, что до знакомства с Сократом он сам был поэтом, а его диалоги, насыщенные образами, метафорами, мифологией, — прозаические наследники античной драмы [7, с. 52–56]. После знакомства с Сократом Платон уничтожил свои стихотворения и в «древней вражде между поэзией и философией» встал на сторону последней. С помощью философии он надеялся переустроить общество, основать его на разумных началах. Эти разумные

начала могли открыться, по Платону, только философу, *искателю* истины. Добытую в диалектическом споре истину Платон противопоставлял «готовой» истине предания, почерпнутой из мифа, некритически принимаемой на веру. Воспитанное на традиционной мифологии и не приученное критически мыслить афинское общество не сумело отличить добро от зла и казнило лучшего из людей — его учителя Сократа, обвинив его в создании новых богов. Но этим богом для Сократа была истина. Поэтому Платон выступает против единовластия мифа и традиции во имя свободы разума [23, S. 187–212]. Этим объясняется вердикт Платона в Десятой книге «Государства»: «Таким образом, мы бы по праву не приняли его (поэта. — *А. В.*) в будущее благоустроенное государство, раз он побуждает, питает и укрепляет худшую сторону души и губит ее разумное начало: это все равно, что предать государство во власть людей негодных, а кто попримечнее, тех истребить» [11, т. 4, с. 401–402].

Учение о поэзии и поэте у Платона двойственно. С одной стороны, оно связывает творчество с вдохновением, с другой — толкует его как продукт сознательного умения (*tēchne*). Первое представление выражено в учении об энтузиазме, второе — в учении о подражании (*мимесисе*). Однако культурная традиция ассоциировала Платона прежде всего с учением об энтузиазме, а вторую часть его теории — учение о *мимесисе* — связала с Аристотелем. (М. Л. Гаспаров связывает энтузиазм с созданием больших эпических поэм, а *мимесис* с малыми, эпиграмматическими формами лирики [4, с. 376].)

Представление об энтузиазме, хотя и ассоциируется с Платоном, возникло, как следует из предыдущего, задолго до него и даже во время Платона было распространено во всей Элладе. Не только Гомер, но Демокрит и даже рационалист Сократ были его сторонниками. Демон предостерегал Сократа и через него других от совершения

опрометчивых поступков, а также помогал избранным учиться у Сократа философии. В диалоге «Феаг» Сократ произносит знаменитые слова: «Благодаря божественной судьбе с раннего детства мне сопутствует некий гений — это голос, который, когда он мне слышится, всегда, что бы я ни собирался делать, указывает мне отступить, но никогда ни к чему не побуждает» [11, т. 1, с. 122].

Одержимость демоном, так как ее описывает Сократ, с одной стороны, сродни вдохновению, ибо в момент одержимости Сократ говорит не от себя, а то, что ему подсказывает демонический голос. С другой стороны, это вдохновение лишено внешних признаков одержимости древних прорицателей. Демон не подавляет сознание Сократа, а лишь советует ему. Тот же волен следовать совету или не следовать. Примечательно также, что голос демона «ни к чему не побуждает», а только предостерегает. Такое несколько «рациональное» вдохновение ведет не к отказу от своего Я (экстазу), а, наоборот, его сохранению. В то же время, внимая демону, Сократ готов поступиться философией и обратиться к музыке, о чем мы читаем в диалоге «Федон».

Отношение Платона к энтузиазму тоже носит на себе печать двойственности. Так, божественная одержимость является источником величайших свершений и благ. Не рассудочный мастер, а только одержимый богом творец способен создать великое произведение: «творения здравомыслящих затмятся творениями неистовых» [11, т. 1, с. 153–154]. В диалоге «Ион» дается самое известное описание поэтического неистовства: «Все хорошие эпические поэты *не благодаря уменью* слагают свои прекрасные поэмы, а только когда становятся вдохновенными и одержимыми...» [11, т. 1, с. 376–377].

В этом же диалоге воздействие поэта (рапсода) сравнивается с притяжением магнита. Согласно Платону, вдохновение

неистового творца (речь идет о Гомере) не замыкается в нем самом, а передается исполнителю его песен (рапсоду), а от него — слушателям. Здесь Платон впервые говорит о вдохновении не только самого творца, но и возможности передачи вдохновения другим, подобно тому как магнит намагничивает металлические предметы, так и вдохновение может передаваться по цепочке во внешний мир. Благодаря этому к высшему началу могут приобщаться обычные люди и становиться сотворцами великих поэтов. Вдохновение одного может возвращать многим их утраченную божественную природу [11, т. 1, с. 75].

Если в «Ионе» отношение к поэтическому энтузиазму у Платона нейтральное, даже благожелательное, а констатация магнетического воздействия искусства свидетельствует о том, насколько остро художественное воздействие переживалось им лично, то в других текстах, описывающих этот же феномен, Платон делает акцент на отрицательной стороне неистовства. Так, уже в «Апологии Сократа» речь заходит о поэтах, которые мнят себя учителями и наставниками всей Эллады. Беседа с ними, Сократ убеждается в том, что знание поэтов не ведет к мудрости, ибо поэты, творя бессознательно, сами не могут сказать, истинно ли то, что они говорят в состоянии одержимости, или нет [11, т. 1, с. 75].

А ведь только сознающее себя знание может претендовать на то, чтобы считаться философским. Подобно тому как бессознательно вещающему прорицателю требуется толкователь для объяснения его пророчеств, так и поэту требуется некий герменевт, объясняющий смысл его вдохновенных творений.

В диалоге «Менон» Платон, говоря о связи творчества и знания, сравнивает поэта со «специалистами» в том или ином деле — возницей и врачом. Поэт уступает им в знании и понимании специальных пред-

метов, а следовательно, в иерархии познания стоит ниже.

Вторым столпом платоновской философии искусства является понятие подражания (мимесис). Это понятие тесно связано со всей метафизической концепцией Платона, согласно которой вечным и неизменным бытием обладают идеи, а вещи, подверженные процессу становления (возникновения и прехождения), сами по себе бытием не обладают, а получают таковое только через свою причастность идеям.

М. Фурман отмечает, что философский дуализм Платона позволяет двояко интерпретировать проблему соотношения вещей и идей [22, S. 77]. С одной стороны, можно считать вещи репрезентантами и символами идей — той исходной точкой, из которой душа начинает свое движение вверх к созерцанию идей. С другой стороны, можно рассматривать вещь и как нечто такое, что закрывает от нас мир идей, уводит от него прочь. На этом основании М. Фурман полагает, что, говоря об искусстве как подражании, Платон имеет в виду именно вторую возможность. Если вещь есть подражание идее, то искусство создает подобия вещей и тем самым является подражанием второй степени — подражанием подражанию. Такое искусство порождает иллюзии, соучаствует в порочном процессе энтропии мира и разрушает мир подобно тому, как дурные страсти разрушают его этически.

Восхождение души от чувственного восприятия вещей к умному созерцанию идей совершается, по Платону, благодаря красоте. Именно красота вещи позволяет душе «вспомнить» об идее и созерцать красивую вещь уже не как нечто самодостаточное, а (только) как символ, вместилище идеи. Именно свечение идеи внутри вещи делает ее прекрасной. Платон выстраивает иерархическую лестницу, по которой душа восходит от созерцания единичных прекрасных предметов к самой идее красоты. Однако, говоря о красоте, Платон ничего

не говорит об искусстве. Красота и искусство в его рассуждениях не только не подразумевают друг друга, но по действию противоположны друг другу — красота ведет к идее, искусство же уводит от нее. Красоте в вещах соответствует эрос в познающем. Красота приводит в движение эрос, который тянется к ней и возводит душу от чувственности к идее. Высший род эроса потому — философский, а Эрот — полубог, то есть становящийся богом, влюбленный в истину философ [11, т. 2, с. 161].

В этой связи стоит вспомнить Ф. Шеллинга, который говорит, что античная поэзия, несмотря на все свои достоинства, была выражением конечного бытия, поэтому закономерно, что Платон ее критиковал. Современная поэзия (при всех ее минусах) есть выражение бесконечного духа.

Следовательно, если встать на историческую точку зрения, то тогда античная поэзия предстанет как *подготовка* к современной. С точки зрения Ф. Шеллинга, тогда только перед нами раскроется настоящая философская глубина античной литературы. Платон, который в силу объективных причин не мог стать свидетелем продолжительности античной поэзии в современной, интуитивно ощущал ограниченность греческого искусства. В этом смысле романтики предложили типологическое толкование античной поэзии подобно тому, как Ориген толковал Ветхий Завет, который вне Нового Завета правильно понять невозможно. Итог романтической рецепции Платона подводит Ф. Шлегель, сказавший, что Платон намеревался создать философию как «истинную поэзию и высшую музыку» [3, с. 16–17].

Теперь обратимся к традиции, представленной Аристотелем. До нас дошла только первая часть «Поэтики». В ней Аристотель определяет происхождение, сущность и функцию поэзии, определяет ее место в ряду других искусств и исследует два поэти-

ческих жанра — трагедию и эпос. Вторая, не дошедшая до нас часть была посвящена анализу комедии и сатирической поэзии.

Первое отличие Аристотеля от Платона, которое бросается в глаза еще до того, как мы задумаемся в смысл философских сентенций Аристотеля, — это стиль его изложения. Платон философствовал еще образно-поэтически и несмотря на критику мифологического предания сам еще во многом ему принадлежал, используя традиционную мифологию и создавая собственную. Аристотель сознательно покидает пределы мифопоэтического дискурса и рассматривает поэзию *извне*, объективно, с позиций стороннего наблюдателя. Его язык — язык понятий и дефиниций. Если пониманию рассуждений Платона в известной мере способствует образный контекст, то у Аристотеля никаких образов нет, и адекватное понимание его философии во многом зависит от интерпретации его терминологии, таких понятий, как *poiesis*, *techne*, *mimesis*, *praxis*, *mythos*, *catharsis* и др. Понять Аристотеля можно, уяснив значения данных понятий, их объем и функцию внутри общей системы.

В наше время трудно в полной мере оценить масштабность и революционность сделанного Аристотелем шага, в первую очередь потому, что мы сами уже более двух тысяч лет пребываем внутри научного дискурса, для которого говорить о поэзии научным языком стало делом привычным, но привычным именно благодаря перевороту, совершенному Аристотелем. Для современников Аристотеля новый научный дискурс не был еще освоен почтенной традицией, бесчисленным количеством трактатов и учебников по поэтике, которыми располагаем мы, и был потому чем-то абсолютно новым.

Аристотель впервые заговорил о поэзии не на языке поэзии, а на языке, ей *намеренно* чужеродном, чем закрепил распад мифопоэтической и торжество научной кар-

тины мира. Этот язык претендовал на то, что сможет понять и объяснить поэзию лучше, чем та понимала и толковала себя при помощи образного языка.

Научный метод определяет как общую композицию «Поэтики», так и ее язык. Вся композиция книги есть последовательное развертывание предмета от общего к частному. В главах 1–3 Аристотель называет предмет сочинения, определяет сущность поэзии как подражания, перечисляет виды подражаний (по средствам, предмету, способу), говорит о происхождении поэзии и о том, как она развивалась. От общих вопросов он переходит далее к темам более специальным — драматическим жанрам — трагедии и комедии, а затем к трагедии, которая становится главным предметом этой части поэтики. Дальнейшее исследование изучает части трагедии, двигаясь опять-таки от общего к частному.

Строгой композиции текста соответствует метод дефиниции. Приведем несколько примеров:

«Трагедия есть подражание целостному действию, имеющему определенный объем, производимое речью, услащенной по-разному в действии, а не в повествовании, и совершающее посредством сострадания и страха очищение страстей» [2, т. 4, с. 649].

«Комедия... это воспроизведение худших людей, но не во всей их порочности, а в смешном виде. Смешное — частица безобразного. Смешное — это какая-нибудь ошибка или уродство, не причиняющее страданий и вреда, как, например, комическая маска. Это нечто безобразное и уродливое, но без страдания» [2, т. 4, с. 650].

«Метафора — перенесение слова с измененным значением из рода в вид, или из вида в род, или из вида в вид, или по аналогии» [2, т. 4, с. 669].

С. С. Аверинцев отмечает, что стиль Аристотеля есть следствие его метафизики. Научно говорить о вещи — значит высказываться о том в ее составе, что не подвержено потоку становления, а пребывает

вечно и неизменно. Эту неизменную часть вещи Аристотель называет сущностью (*ousia*). Сущности соответствует научный язык понятий, дефиниций, суждений [1, с. 91–92]. А. Ф. Лосев пишет о стиле «Поэтики»: «...формалистический характер “Поэтики” есть также результат антично-средневекового воззрения на искусство. Так как вся эта эстетика насквозь онтологична и так как поэтому настоящим, подлинным и единственным произведением искусства является само бытие в его предельном оформлении, то есть космос... Эстетически его рассматривать для Аристотеля значит рассматривать формалистически» [8, с. 754].

Дать вещи определение, зафиксировать ее в строгом понятии означает изъять ее из временного потока и приобщить к вечности, подобно тому как, например, Пиндар, сообщая мифологизированную родословную того или иного победителя игр, приобщал его в своих одах к бессмертию. Подобно тому как воспетый одой атлет приобщается к мифу, а посредством мифа — к бессмертию, так и «некое нечто» (*to de ti*) обретает в определении устойчивость знания [4, с. 41–42]. Поэтому вся «Поэтика» опирается на дефиниции. Аристотель в 7-й книге «Метафизики» объясняет, что дефиниция в плане эпистемологическом соответствует сущности в онтологическом аспекте [2, т. 1, с. 195]. Дефиниция — это рациональный эквивалент мифа, сообщающий дефинируемому явлению сущность и бытие.

С другой стороны, научная форма знания есть не только средство его сохранения, но и средство отчуждения. Пророчества Пифии и даже диалектика Сократа освящены их живым присутствием, тесно связаны с непосредственной (устной) коммуникативной ситуацией, в ходе которой они возникли, в то время как научные сентенции Аристотеля, будучи объективны и зафиксированы письменно, в присутствии самого Аристотеля и живой ситуации об-

щения совершенно не нуждаются. Дефиниция имеет статус вечного, сверхличного, объективного закона, которым может воспользоваться каждый человек, когда того пожелает.

У Аристотеля дефиниции, определяя суть вещи, автоматически становятся нормами и правилами. Сама возможность объективной, а потому и нормативной поэтики вытекает из исторической концепции Аристотеля, основные черты которой даны в 4-й книге [21, S. 13]. Согласно этой концепции трагедия, которая для Аристотеля является главным жанром поэзии, достигла высшего уровня своего развития, «обретя наконец присущую ей природу» [2, т. 4, с. 649], что сделало возможным построение нормативной поэтики [4, с. 376]. Когда жанр окончательно сформировался, его можно определить, описать его генезис и классифицировать по отношению к другим жанрам [29, S. 32].

Поэзия понимается Аристотелем как мастерство, знание, сознательное действие. Хотя Аристотель и упоминает вдохновение, но упоминает вскользь, как бы отдавая дань почтенной традиции, с которой учтиво, но решительно порывает. То, что было у Платона первостепенным, и то, что от Платона унаследовала эстетическая традиция, у Аристотеля становится второстепенным [30, S. 431].

Главный акцент у Аристотеля сделан на знании, мастерстве, искусстве, на том, что греки именовали *τέχνη*. Само название его трактата — «Поэтика» (*Περὶ ποιητικῆς*) — есть сокращение греческого «*Περὶ τέχνης ποιητικῆς*» («О поэтическом *искусстве*»).

Здесь следует сделать оговорку. Русский перевод отражает смысл греческих слов только частично. Слово *ποίησις* имело в греческом языке более широкое значение, чем русское слово «поэзия». Оно относилось не только к словесному искусству, но обозначало творчество в широком смысле. Диотима в диалоге «Пир» говорит: «...творчество (*ποίησις*) — понятие широ-

кое. Все, что вызывает переход небытия в бытие, — творчество, и, следовательно, создание любых произведений искусства и ремесла можно назвать творчеством, а всех создателей их — творцами...» [11, т. 2, с. 115].

Поэтому не должно вызывать удивления, что Аристотель в начале «Поэтики» говорит о *всех* искусствах как разновидностях творчества. Искусства для него — виды творчества, но творчества подражательного. Аристотель предлагает их типологию согласно средствам, предмету и способу подражания [2, т. 4, с. 646–647].

Второе понятие — *τέχνη*, которое первоначально означало ремесло. Аристотель объясняет значение этого термина в 1-й главе 1-й книги «Метафизики». *Τέχνη* означает там «искусство», которое в отличие от опыта предполагает знание не только эмпирическое (навык), но и отвлеченное (логос). Владение искусством требует знания не только индивидуального, но и всеобщего, причины и основания того, что является его предметом. Так, искусство врача требует знания не только того, что «такое-то лекарство помогает Каллию, а такое-то — Сократу» (это дело опыта, эмпирического знания), но и того, что «это средство при такой-то болезни помогает всем таким-то и таким-то людям» [2, т. 1, с. 66]. Таким образом, искусство — это создание при помощи общего знания общих для всех правил. Вот почему, как пишет Э. Грасси, «всякое искусство является творчеством, но не всякое творчество — искусством» [24, S. 159].

Два другие понятия, которые являются для Аристотеля центральными, — это подражание (*μιμESIS*) и очищение (*κατάρσις*).

Понятие подражания Аристотель заимствует у Платона, но использует его в противоположном смысле. Если у Платона подражание художника есть «подражание подражанию», отдаляющее от созерцания идей, то у Аристотеля художественное подражание приближает к познанию [24, S. 164].

Что означает поэтическое познание? В 9-й книге «Поэтики» Аристотель говорит об отношении поэзии и истории к действительности. Если историк показывает мир в модусе действительности, то поэт говорит «о возможном, по вероятности и необходимости». Историк тем самым говорит об единичном, а поэт — об общем. Он собирает рассеянные в реальной действительности отдельные черты в типические образы, говорит не о том, что произошло, но о том, «что могло бы произойти»***. Из этого Аристотель делает вывод, что «поэзия философичнее и серьезнее истории» [2, т. 4, с. 655]. Таким образом, поэзия у Аристотеля признается формой познания бытия, более высокой, чем историческое познание, уступающей, однако, познанию философскому, которое говорит о всеобщем и необходимом. Поэзия — подражание действительности в модусе возможности. В модусе возможности логические законы не действуют.

В трактате «Об истолковании» Аристотель приводит пример морского сражения. Сегодняшнее (то есть действительное) морское сражение может быть либо выиграно, либо проиграно — здесь действует логический закон противоречия. Однако по отношению к завтрашнему (возможному) морскому сражению можно предполагать и то и другое. Таким образом, действие в возможности не укладывается в рамки закона противоречия [2, т. 2, с. 102].

Вторая особенность поэтического искусства состоит в том, что поэзия (*poiesis*) есть подражание действию (*mimesis tes praxeos*) [2, т. 4, с. 646–647]. В греческом языке понятие «действие» обозначают два слова: *poiesis* и *praxis*, что также порождает двусмысленность. Получается, что одно действие (*poiesis*) есть подражание другому действию (*praxis*). Чтобы понять аристотелевское учение о мимесисе, нужно прояснить значение обоих видов действия. Это

значение проясняется в шестой книге «Никомаховой этики».

Poiesis — это создание, творение, выведение из небытия в бытие. Такое действие по сути результативно, и его результат придает процессу творчества смысл. Так, всякий художественный процесс завершается созданием произведения искусства, неким автономным бытием. Античность всегда подчеркивала автономный характер произведения искусства, которое выше своего создателя. (Э. Цильзель приводит характерные высказывания: «Изваянием богов мы поклоняемся, а скульптора презираем» (Сенека); «Радуемся произведению и презираем мастера» (Плутарх) [31, S. 25–29].)

К *praxis* Аристотель относит не все действия людей, а только такие, которые соответствуют двум важным критериям: во-первых, цель такого поступка лежит не вне его, а содержится в нем самом. Поступок обладает самоценностью и завершенностью, что в реальной жизни встречаются редко. В повседневной жизни мы имеем дело обычно с фрагментами практической деятельности. Во-вторых, практический поступок обладает *этической* ценностью. Практическая деятельность человека принадлежит сфере возможности, ибо поступок может быть добрым или злым [24, S. 165–170].

Иными словами, поэзия как художественное действие подражает (то есть раскрывает смысл) поступку, становясь как бы собственным логосом этики и практики человеческой жизни, то есть наиболее адекватным способом говорения об этой сфере [17, с. 481–502].

Возникает, однако, вопрос: а что же первофилософия, теоретический логос которой призван высказывать самые глубокие истины философии? Почему именно поэзия, а не метафизика является раскрытием смысла человеческой жизни, сжатым и точным ее подражанием?

Для ответа на этот вопрос следует вновь обратиться к «Никомаховой этике», в которой Аристотель делает фундаментальное различие тех вещей, начала которых неизменны, и тех, начала которых изменчивы. Первым родом вещей занимается метафизика (первофилософия). Ту часть души, которая «истинствует» (*aletheuein*) таким образом, Аристотель называет софией. Софийная часть души занимается вечными предметами, высказывая таковые на языке понятий. Вещи, начала которых изменчивы и, следовательно, историчны, относятся к другой части души — практической, добродетелью которой является рассудительность (*phronesis*).

Отличительной стороной поступка служит выбор, предполагающий свободу по крайней мере между двумя возможностями поступания. *Phronesis* имеет дело не с общими истинами, а с конкретными ситуациями. Но именно в них-то и осуществляется практический поступок, который всегда связан с расчетом конкретного случая в мгновение ока (*kairos*).

Для конкретного случая, в котором человеку надлежит принять то или иное решение, нельзя прописать универсальный рецепт, нельзя вывести «вечный закон» поступка, ибо в поступке все решается в определенное мгновение, он изменчив и историчен. Вот почему человек, даже преуспевший в метафизике, может спастись в конкретной жизненной ситуации. Мысль Аристотеля сводится к тому, что если собственным логосом *теории бытия* являются логика и метафизика, то собственным логосом *практики жизни* является поэзия****.

Если теория говорит о мире языком понятий, то поэзия — языком метафор. Ведь что есть метафора (теория метафоры впервые дана у Аристотеля), как не логическое противоречие, семантический парадокс, воспроизводящий антиномичную структуру этического выбора. (Не следует, однако, забывать сказанное выше о научной форме изложения. Этика и поэтика Аристотеля

изложены языком науки: уход от теоретической топики обосновывается с помощью языка этой топики.)

Последним понятием «Поэтики», которого мы здесь коснемся, является «очищение», «катарсис», широко употреблявшееся и до Аристотеля в большей степени применительно к сфере религии и медицины. О том, что музыка может выполнять функцию очищения, Аристотель пишет в «Политике». Хотя в «Поэтике» слово «катарсис» упомянуто только один раз (правда, в ключевом месте — определении трагедии), последующая эстетика прочно связала это понятие именно с Аристотелем [1, с. 89–90]. Катарсис, или очищение страстей, является целью трагедии. Средством очищения являются, по Аристотелю, «сострадание и страх». Допущение страстей в сферу искусства, а тем самым и в сферу познания — то новое, что Аристотель привносит в эстетику по сравнению с Платоном. Платон намерен изгнать поэтов из идеального государства, помимо прочего, за то, что они потакают дурным страстям, уводящим от созерцания идей. Аристотель, напротив, допускает переживание страха и сострадания ради *очищения* от страстей. Страх и сострадание являются для него страстями, которые излечивают дурные страсти, являются своего рода прививкой против таковых [22, S. 94–98].

А. Ф. Лосев указывает, что поэтика Аристотеля есть продолжение его онтологии. Эстетика в античности не образует самодовлеющей области, а есть отражение онтологии. Поэтому формальные определения поэтики требуют достраивания онтологическим контекстом и интерпретации в этом контексте. Эстетика — часть и требует дополнения целым. В статье «О мифически-трагическом мировоззрении Аристотеля» Лосев дает интерпретацию теории трагедии и катарсиса в свете онтологии и космологии Аристотеля.

Основные идеи этой интерпретации таковы. Трагический миф в литературе под-

ражает космологическому мифу. Космологический миф также является трагическим, ибо говорит о боге, божественной сущности космоса и отпадении части космоса от бога, в чем, собственно говоря, и заключается, по Лосеву, трагичность мировоззрения Аристотеля. В центре мира бог как первопричина, перводвигатель, первосущность, ум, мыслящий сам себя, чистое мышление самого себя. Чистым символом этого мира является космос — изначальное произведение искусства. Он есть лик бога, первое подражание его сущности, совершенное воплощение эйдоса в материи. Но космос не един, он многослоен: Аристотель различает надлунный и подлунный космос. Ближние к богу регионы — неподвижны и совершенны, божественно прекрасны: звезды, эфир. Нижние регионы охвачены тлением, становлением, гибелью и страданием. В них действуют законы необходимости и случайности — два вида деформации красоты и божественности. Вот об этом подлунном мире и говорит трагический миф. Содержание его истории — отпадение мира от бога, страдание и гибель, но и катарсис, ибо отпадение части мира заставляет вспомнить, что не вся природа подвержена тлению. Гибнет только смертная часть мира, а бессмертная вечно пребывает. Шесть частей мифа,

о которых пишет Аристотель в «Поэтике», соответствуют трем фазам отпадения и трем фазам возвращения: перипетия, узнавание, пафос (отпадение) — страх, сострадание, катарсис (возвращение) [8, с. 709–754].

В книге «Европейская литература и латинское Средневековье» Э. Р. Курциус задается вопросом: сказал ли Аристотель последнее слово в литературной теории античности? На этот вопрос Курциус отвечает отрицательно. Подлинным завершением античной теории поэзии была, по Курциусу, не «Поэтика» Аристотеля, а трактат «О возвышенном», написанный неизвестным автором, которого традиция именует Псевдо-Лонгином [20, S. 401–402].

Продолжатель платоновского воззрения на поэзию как на вдохновенное творчество, противопоставляющий искусству правил великую природу, Лонгин в античности имел своего антагониста в лице Горация, последователя Аристотеля. Если Лонгин — предтеча романтической, то Гораций — классической поэтики. Бруно и Скалигер, французский классицизм Буало и английская эстетика XVIII века, поэтика Готшета и швейцарцев Бодмера и Брейтингера, романтизм и веймарская классика воспроизводили рассмотренную оппозицию в последующие эпохи.

ПРИМЕЧАНИЯ

* Как указывает А. Мень, «в отличие от небиблейских мистиков, библейские пророки не переживали чувства “слияния” с Божеством; они отчетливо сознавали отличие своих собственных мыслей и желаний от того, что им открывалось. Подчас это вело к глубокому духовному конфликту, когда пророки были вынуждены идти против себя и своего народа» [9, т. 2, с. 502].

** Такой системой номинации, «собранным бытием», «собором» бытия («домом бытия», если использовать метафору из «Письма о гуманизме») является для Хайдеггера в синхронии — произведение искусства.

*** И. В. Гёте в философском диалоге «О правде и правдоподобии в искусстве» (1798) говорит, что искусство как подражание может быть неправдоподобным (речь в диалоге идет об опере), но обладать «внутренней правдивостью», «проистекающей от завершенности произведения искусства». Следуя Аристотелю, он говорит, что поэзия «стоит над природой» (действительностью), ибо сводит воедино объекты, «обычно рассеянные по миру» [5].

**** Поэзия не объясняет поступок, а воспроизводит таковой [17]. В этой связи уместно вспомнить эпиграф, предпосланный Гёте к первому изданию «Западно-восточного дивана»: «Bilde, Künstler, rede nicht!» («Изображай, художник, слов не трать!»)

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Аверинцев С. С.* Классическая греческая философия как явление историко-литературного ряда // От слова к смыслу: Проблемы тропогенеза. М.: Эдиториал УРСС, 2001. С. 81–121.
2. *Аристотель.* Сочинения: в 4 т. М.: Мысль, 1975–1984.
3. *Вольский А. Л.* От поэтической философии к философской поэзии: опыт герменевтического исследования. СПб.: Норма, 2008. 320 с.
4. *Гаспаров М. Л.* Поэзия и проза — поэтика и риторика // Гаспаров М. Л. Об античной поэзии. Поэты. Поэтика. Риторика. СПб.: Academia, 2000. С. 374–423.
5. *Гете И. В.* О правде и правдоподобию в искусстве // Гете И. В. Собрание сочинений. Т. 10. М.: Художественная литература, 1980. С. 58–63.
6. *Лебедев А. В.* Греческая философия как реформа языка // Индоевропейское языкознание и классическая филология — XIV (Чтения памяти проф. И. М. Тронского): материалы международной конференции. СПб.: Наука, 2009. С. 359–368.
7. *Лосев А. Ф.* Философия имени. М.: Изд-во МГУ, 1990. 269 с.
8. *Лосев А. Ф.* О мифически-трагическом мировоззрении Аристотеля // Лосев А. Ф. Очерки античного символизма и мифологии. М.: Мысль, 1993. С. 709–754.
9. *Мень А.* Библиологический словарь. Т. 1–3. М.: Фонд имени Александра Меня, 2002.
10. *Новалис.* Фрагменты. СПб.: Владимир Даль, 2014. 319 с.
11. *Платон.* Собрание сочинений: в 4 т. М.: Мысль, 1990–1993.
12. *Публий Вергилий Марон.* Энеида. СПб., 1994. С. 121–370.
13. *Топоров В. П.* Поэт // Мифы народов мира: энциклопедия. Т. 2. М.: Советская энциклопедия, 1994. С. 327–328.
14. *Трубецкой С. Н.* Учение о логосе в его истории. М.: Мысль, 1994. С. 43–482.
15. Фрагменты ранних греческих философов. Ч. I. М.: Наука, 1989. 575 с.
16. *Цицерон.* О природе богов. СПб.: Азбука-классика, 2002. 278 с.
17. *Черняков А. Г.* На пути к прапоэтике // Черняков А. Г. Об утрате очевидности: на пути к новой онтологии. СПб.: Институт Высшая религиозно-философская школа, 2016. С. 481–502.
18. *Хайдеггер М.* Введение в метафизику / пер. Н. О. Гучинской. СПб., 1998. 302 с.
19. *Шлейермахер Ф.* Герменевтика. СПб.: Европейский дом, 2004. 242 с.
20. *Curtius E. R.* Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Tübingen und Basel: A. Francke Verlag, 1993. 608 S.
21. Die Vorsokratiker. Griechisch-Deutsch. Münster: Aschendorff, 1980. 608 S.
22. *Fuhrmann M.* Einführung in die antike Dichtungstheorie. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1973. 325 S.
23. *Gadamer H.-G.* Plato und die Dichter // Gadamer H.-G. Gesammelte Werke. Bd. 5. Tübingen: Mohr Siebeck, 1985. S. 187–212.
24. *Grassi E.* Die Theorie des Schönen in der Antike. Köln: Du Mont, 1980. 353 S.
25. *Grondin J.* Einführung in die philosophische Hermeneutik. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1991. 249 S.
26. *Huizinga J.* Homo ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel. Hamburg: Rowohlt, 1956. 220 S.
27. *Kommerell M.* Lessing und Aristoteles. Untersuchung über die Theorie der Tragödie, 2 Aufl. Frankfurt Main: Vittorio Klostermann, 1976. S. 92–116.
28. *Martini F.* Deutsche Literaturgeschichte. 19. Neu bearbeitete Auflage. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Köln: Alfred Kröner, 1991. 765 S.
29. *Rudloff H.* Produktionsästhetik und Produktionsdidaktik. Kunsttheoretische Voraussetzungen literarischer Produktion. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1990. 224 S.
30. *Seitter W.* Die aristotelische Tragödie und das Problem der Allmacht // Georg Mein (Hg.). Die Zivilisation des Interpreten. Studien zum Werk Pierre Legendres. Wien; Berlin: Verlag Turia + Kant, 2012. S. 431–451.
31. *Zilsel E.* Die Entstehung des Geniebegriffs. Ein Beitrag zur Ideengeschichte der Antike und des Frühkapitalismus. Tübingen: Verlag von J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1926. 347 S.

REFERENCES

1. *Averintsev S. S.* Klassicheskaya grecheskaya filosofiya kak yavlenie istoriko-literaturnogo ryada // *Ot slova k smyslu: Problemy tropogeneza*. M.: Editorial URSS, 2001. S. 81–121.
2. Aristotel. *Sochineniya*: v 4 t. M.: Myisl, 1975–1984.
3. *Volskiy A. L.* Ot poeticheskoy filosofii k filosofskoy poezii: opyt germenevticheskogo issledovaniya. SPb.: Norma, 2008. 320 c.
4. *Gasparov M. L.* Poeziya i proza — poetika i ritorika // *Gasparov M. L. Ob antichnoy poezii. Poetyi. Poetika. Ritorika*. SPb.: Academia, 2000. S. 374–423.
5. *Gete I. V.* O pravde i pravdopodobii v iskusstve // *Gete I. V. Sobranie sochineniy*. T. 10. M.: Hudozhestvennaya literatura, 1980. S. 58–63.
6. *Lebedev A. V.* Grecheskaya filosofiya kak reforma yazyika // *Indoevropskoe yazykoznanie i klassicheskaya filologiya — XIV (Chteniya pamyati prof. I. M. Tronskogo): materialy mezhdunarodnoy konferentsii*. SPb.: Nauka, 2009. S. 359–368.
7. *Losev A. F.* *Filosofiya imeni*. M.: Izd-vo MGU, 1990. 269 c.
8. *Losev A. F.* O mificheski-tragicheskom mirovozzrenii Aristotelya // *Losev A. F. Ocherki antichnogo simbolizma i mifologii*. M.: Myisl, 1993. S. 709–754.
9. *Men A.* *Bibliologicheskiy slovar*. T. 1–3. M.: Fond imeni Aleksandra Menya, 2002.
10. *Novalis*. *Fragmentyi*. SPb.: Vladimir Dal, 2014. 319 c.
11. *Platon*. *Sobranie sochineniy*: v 4 t. M.: Myisl, 1990–1993.
12. *Publiy Vergiliy Maron*. *Eneida*. SPb., 1994. S. 121–370.
13. *Toporov V. P.* *Poet* // *Mifyi narodov mira: entsiklopediya*. T. 2. M.: Sovetskaya entsiklopediya, 1994. S. 327–328.
14. *Trubetskoy S. N.* *Uchenie o logose v ego istorii*. M.: Myisl, 1994. S. 43–482.
15. *Fragmentyi rannih grecheskih filosofov*. Ch. I. M.: Nauka, 1989. 575 c.
16. *Tsitseron*. *O prirode bogov*. SPb.: Azbuka-klassika, 2002. 278 c.
17. *Chernyakov A. G.* *Na puti k prapoetike* // *Chernyakov A. G. Ob utrate ochevidnosti: na puti k novoy ontologii*. SPb.: Institut Vysshaya religiozno-filosofskaya shkola, 2016. S. 481–502.
18. *Haydegger M.* *Vvedenie v metafiziku* / per. N. O. Guchinskoy. SPb., 1998. 302 c.
19. *Shleyermaher F.* *Germenevtika*. SPb.: Evropeyskiy dom, 2004. 242 c.
20. *Curtius E. R.* *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Tübingen und Basel: A. Francke Verlag, 1993. 608 S.
21. *Die Vorsokratiker*. Griechisch-Deutsch. Münster: Aschendorff, 1980. 608 S.
22. *Fuhrmann M.* *Einführung in die antike Dichtungstheorie*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1973. 325 S.
23. *Gadamer H.-G.* *Plato und die Dichter* // *Gadamer H.-G. Gesammelte Werke*. Bd. 5. Tübingen: Mohr Siebeck, 1985. S. 187–212.
24. *Grassi E.* *Die Theorie des Schönen in der Antike*. Köln: Du Mont, 1980. 353 S.
25. *Grondin J.* *Einführung in die philosophische Hermeneutik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1991. 249 S.
26. *Huizinga J.* *Homo ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel*. Hamburg: Rowohlt, 1956. 220 S.
27. *Kommerell M.* *Lessing und Aristoteles. Untersuchung über die Theorie der Tragödie*, 2 Aufl. Frankfurt Main: Vittorio Klostermann, 1976. S. 92–116.
28. *Martini F.* *Deutsche Literaturgeschichte*. 19. Neu bearbeitete Auflage. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Köln: Alfred Kröner, 1991. 765 S.
29. *Rudloff H.* *Produktionsästhetik und Produktionsdidaktik. Kunsttheoretische Voraussetzungen literarischer Produktion*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1990. 224 S.
30. *Seitter W.* *Die aristotelische Tragödie und das Problem der Allmacht* // *Georg Mein (Hg.). Die Zivilisation des Interpreten. Studien zum Werk Pierre Legendres*. Wien; Berlin: Verlag Turia + Kant, 2012. S. 431–451.
31. *Zilsel E.* *Die Entstehung des Geniebegriffs. Ein Beitrag zur Ideengeschichte der Antike und des Frühkapitalismus*. Tübingen: Verlag von J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1926. 347 S.