



АНТИЧНЫЕ  
МЫСЛИТЕЛИ  
ОБ ИСКУССТВЕ



ИСКУССТВО

1933

---

# АНТИЧНЫЕ МЫСЛИТЕЛИ ОБ ИСКУССТВЕ

СБОРНИК ВЫСКАЗЫВАНИЙ  
ДРЕВНЕГРЕЧЕСКИХ ФИЛОСОФОВ  
И ПИСАТЕЛЕЙ ОБ ИСКУССТВЕ

ОБЩАЯ РЕДАКЦИЯ,  
ВВОДНАЯ СТАТЬЯ  
И КОММЕНТАРИИ  
В. Ф. АСМУСА

*Издание второе, дополненное*

---

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО  
„ИСКУССТВО“

1938

### АННОТАЦИЯ

В книге собраны отрывки из произведений древнегреческих и древнеримских философов и писателей, посвященные вопросам искусства. Даны высказывания Гераклита, Демокрита, Аристофана, Платона, Аристотеля, Плотина и др. Вводная статья В. Асмуса освещает историческое место и значение этих высказываний.

В настоящем — втором — издании в книгу внесены дополнения как по линии расширения высказываний уже вошедших в сборник мыслителей, так и по линии введения высказываний новых авторов. В вводной статье также сделан ряд существенных добавлений и исправлений.

# КЛАССИКИ АНТИЧНОЙ ЭСТЕТИКИ

(Вводная статья)

## 1

Изучение античной эстетики представляет интерес не только исторический. Для эстетической мысли античная эстетика является тем, чем греческая философия является для всей мировой истории философии. «В многообразных формах греческой философии, — писал Энгельс, — имеются в зародыше, в возникновении, почти все позднейшие типы мировоззрения»<sup>1</sup>.

Сказанное Энгельсом о греческой философии полностью относится и к греческой эстетике. И в этой области греки создали зародыши «почти всех позднейших типов мировоззрения». Перед изучающим античную эстетику открывается возникновение борьбы между материализмом и идеализмом в эстетике, между метафизическим и диалектическим пониманием прекрасного и искусства. В эстетических учениях Демокрита, Платона, Аристотеля, Плотина впервые возникают вопросы, которые затем уже не сходят со страниц эстетических трактатов Возрождения и новейшего времени. Это — вопросы об объективности прекрасного, о социально-педагогическом действии искусства, о реализме, о пределах реализма в искусстве, об источниках искусства, о вдохновении, о значении мастерства, традиции, о произведении искусства, о композиции и т. д.

В области эстетики, так же как и в области философии, мы вынуждены будем, говоря словами Энгельса, «возвращаться постоянно к подвигам того маленького народа, универсальная одаренность и деятельность которого обеспечили ему такое место в истории развития человечества, на которое не может претендовать ни один другой народ»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Ф. Энгельс. Старое предисловие к «Анти-Дюрингу» (Сочинения, т. XIV, 1931, стр. 340).

<sup>2</sup> Там же (Сочинения, т. XIV, стр. 340).

Эстетика античного общества с полным правом может быть названа классической — в том смысле, в каком это определение понимали основатели марксизма — в смысле простой и в своей простоте глубокой постановки основных вопросов теории искусства, усложненных и запутанных, но не разрешенных последующим метафизическим воззрением, более точным в деталях, но менее проциательным в целом<sup>1</sup>.

Но есть, кроме указанной, еще и другая причина, которая делает изучение античной эстетики особенно плодотворным и актуальным. Античная эстетика обусловлена в своем содержании не только философией. Как философия искусства, античная эстетика обусловлена также и развитием самого античного искусства, от искусства исходит, искусство предлагает, на искусство опирается во всех своих анализах и построениях. Выдающиеся греческие эстетики были не только отвлеченными «философами прекрасного» или «философами искусства». Они были людьми художественно одаренными и образованными, развившими способность эстетического анализа путем изучения древнего и современного им искусства, а также путем собственных художественных опытов, собственной художественной практики. Масштабом, предметом изучения, исходным пунктом в их эстетических анализах было для них само греческое искусство.

Уже Маркс обратил внимание на несоответствие между значением греческого искусства и преходящей исторической материальной основой греческого общества, составляющей как бы скелет его организации<sup>2</sup>. Выражается это несоответствие в том, что, будучи основано на мифологическом отношении к природе, греческое искусство сохранило свое эстетическое значение для времени, когда мифология была разрушена и вытеснена действительным господством человека над силами природы.

С одной стороны, греческая мифология составляла, как показал Маркс, «не только арсенал греческого искусства, но и его почву. Разве был бы возможен, — спрашивает Маркс, — тот взгляд на природу и на общественные отношения, который лежит в основе греческой фантазии, а потому и греческого [искусства], при наличии сельфакторов, железных дорог, локомотивов и

<sup>1</sup> Ф. Энгельс. Старое предисловие к «Анти-Дюрингу» (Сочинения, т. XIV, 1931, стр. 340). Именно в этом смысле Энгельс говорил о «превосходстве» греческой философии «над всеми ее позднейшими метафизическими соперниками. Если метафизика, — писал Энгельс, — права по отношению к грекам в подробностях, то греки правы по отношению к метафизике в целом».

<sup>2</sup> Маркс. Введение к критике политической экономии (К критике политической экономии. Гиз, 1929, стр. 48).

электрического телеграфа?»<sup>1</sup>. «Предпосылкою греческого искусства является греческая мифология, т. е. природа и общественные формы, уже получившие бессознательную художественную обработку в народной фантазии. Это — его материал»<sup>2</sup>. Более того. Греческое искусство не только имеет своей предпосылкой мифологию, но эта мифология, как показал Маркс, не могла быть никакой иной, кроме той, которая сложилась именно в Греции. «Египетская мифология, — говорит Маркс, — никогда не могла бы стать почвой и местом зарождения греческого искусства»<sup>3</sup>.

С другой стороны, эта обусловленность греческого искусства исторической, давно уже миновавшей формой взгляда на природу ни в малейшей степени не уменьшает эстетического воздействия и эстетической ценности греческого искусства для нашего времени.

По разъяснениям Маркса, трудность здесь заключается «не в том, чтобы понять, что греческое искусство и эпос связаны с известными общественными формами развития»<sup>4</sup>. Трудность здесь состоит в понимании того, что греческое искусство и эпос «еще продолжают доставлять нам художественное наслаждение и в известном смысле сохраняют значение нормы и недостижимого образца»<sup>5</sup>.

Но Маркс не только обратил внимание на заключающееся здесь противоречие. В известном фрагменте «Введения к критике политической экономии» Маркс дал и ключ к разрешению проблемы. Загадка неувядающего эстетического обаяния греческого искусства состоит, по Марксу, в том, что, обращаясь к произведениям этого искусства, современный человек воспроизводит — при посредстве восприятия античных образов — свою истинную сущность. Это отнюдь не значит, что восприятие образов античной мифологии возвращает мышление современного человека вспять, к давным давно пройденному этапу мифологического воззрения. Такое возвращение попросту даже невозможно. «Мужчина, — говорит Маркс, — не может сделаться снова ребенком, не становясь смешным»<sup>6</sup>. Но если невозможно возвращение на пройденный путь мифологического развития, то отсюда вовсе не следует, будто искусство, порожденное мифологическим периодом, обесценивается, теряет свое эстетическое

<sup>1</sup> Маркс. Введение к критике политической экономии, стр. 48.

<sup>2</sup> Там же, стр. 49.

<sup>3</sup> Там же, стр. 49.

<sup>4</sup> Там же, стр. 49.

<sup>5</sup> Там же, стр. 49.

<sup>6</sup> Там же, стр. 49.

значение. Пусть «мужчина» не может вновь стать «ребенком». «Но разве не радуется его, — спрашивает Маркс, — наивность ребенка и разве сам он не должен стремиться к тому, чтобы на высшей ступени воспроизводить свою истинную сущность, и разве в детской натуре в каждую эпоху не оживает ее собственный характер в его безыскусственной правде»<sup>1</sup>. Значение греческого искусства в том, что греки «были нормальными детьми»<sup>2</sup>, а «детство человеческого общества там, где оно развилось всего прекраснее», обладает для нас «вечной прелестью, как никогда не повторяющаяся ступень»<sup>3</sup>.

Эстетика, возникшая как попытка осознания и теоретического объяснения подобного искусства, представляет исключительный интерес для изучения. В ее теоретических формулах отразился богатейший и ценнейший творческий опыт необычайно одаренного в художественном отношении народа. Строго говоря, ее формулы, утверждения и учения не являются одними лишь теоретическими и философскими обобщениями. В них пульсирует ритм искусства, выступает пластическая сила его образов, слышится голос его поэтически-мерной, метафорически-выразительной речи. Сами классики античной эстетики в большинстве своем — художники, мастера прозы и поэзии. Демокрит был великим стилистом греческой прозы, Сократ — скульптором, Платон — эпиграмматическим портретом и мастером диалога — искусным сценаристом драматизованного диалектического состязания. Даже изложение Плотина, декадента античной философии III века н. э., еще полно живых отблесков и отголосков великолепной жизни античного искусства: мистические видения принимают еще у Плотина форму художественных аналогий; проблема противоречий и всяческих несовершенств, наблюдаемых в мире, разрешается при помощи уподобления мировой жизни трагическому спектаклю и т. д.

Учения о прекрасном и об искусстве, созданные Сократом, Платоном, Аристотелем, Платином, возникли в обществе, которое построилось на основе рабского труда, резкого деления на классы рабов и свободных и в котором борьба политических, философских и литературных партий была борьбой различных сил, различных оттенков мысли в развитии господствующего класса, «класса свободорожденных».

Однако античный рабовладельческий строй — в сравнении с предшествовавшим ему родовым строем — оказался прогрессивной по тому времени стадией развития общества. Как показал

<sup>1</sup> Там же, стр. 49.

<sup>2</sup> Там же, стр. 50.

<sup>3</sup> Там же, стр. 49—50.

Энгельс — в «Происхождении семьи, частной собственности и государства», — возникновение античного рабовладения ускорило развитие торговли, ремесла и, в частности, ремесла художественного<sup>1</sup>, превратило эти занятия в господствующие промыслы. За счет использования рабочей силы привозимых в Афины рабов уменьшился гнет эксплуатации афинских граждан, был положен предел расцветавшему в досолоновскую эпоху земельному ростовщичеству, а также безмерной концентрации землевладения<sup>2</sup>. «Вместо того, — говорит Энгельс, — чтобы по-старому жестоким образом эксплуатировать собственных сограждан, стали теперь эксплуатировать преимущественно рабов и покупателей неафинян»<sup>3</sup>.

Борьба внутри рабовладельцев не затрагивала и не колебала глубочайших основ всего общественно-политического строя. Борьба рабов против рабовладельцев не могла еще создать высших идеологических форм в философии или в эстетике. В этом обществе господствующими мыслями были мысли господствующего класса — класса рабовладельцев. Философия, наука, эстетика, поэзия, скульптура, живопись создавались идеологами только этого класса. Классовые интересы рабов в условиях эксплуатации рабского труда, в условиях политического режима рабовладельческого города-общины не могли еще получить адекватного выражения в формах высшей идеологической практики — в философии, в эстетике.

В этом мире идеолог господствующего класса лишен верного представления о действительной сути общественных отношений, он замыкает себя в сферу собственных представлений о жизни. Явления, относящиеся к надстройке политической и идеологической жизни, напротив, выступают для него на передний план, приобретают в его представлении крупные размеры, непропорциональные их действительному значению.

Так, сверстники Аристотеля могли думать, будто основное содержание современной им политической жизни и с к л ю ч и т е л ь н о определялось борьбой македонской и национальной афинской партий. Так, Платон мог думать, будто от характера искусств и от нравственных качеств артистов, которые допускаются к деятельности в городе-общине, и с к л ю ч и т е л ь н о зависит будущее совершенство его политического строя. При этом для тех и для других вопрос о рабстве даже не возникал, как проблема: предполагалось, что вопрос этот уже предрешен

<sup>1</sup> Ф. Энгельс, Происхождение семьи, частной собственности и государства, Партиздат, 1932 г., стр. 117.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же.



и что рабство есть не столько даже человеческое установление, сколько установление самой природы.

Умения вскрывать во внешности явлений политической и культурной жизни их подлинную социально-историческую основу недоставало даже лучшим историкам искусства и эстетикам античного мира. Винкельман, заново открывший в середине XVIII века — для Германии — совершенство и нормативную повелительность античного искусства, наивно думал, будто античное государство-город было подлинным государством политической свободы и демократии.

В античном обществе вся тяжесть непосредственного производительного труда лежала на плечах рабов. «Свободорожденный» мог заниматься ведением хозяйства, войной, политической, судебной деятельностью, но лишь в качестве рабовладельца, свободного гражданина. Стать в ряды работников профессионального труда — художественного, творческого или исполнительского — означало для грека, принадлежавшего к господствующему классу, снизить свою социально-классовую квалификацию, уподобиться ремесленникам, наемникам, т. е. людям низшей и презираемой касты.

Взгляд этот на профессиональный труд, вытекавший из самой основы общественных отношений античного мира, порождал неминуемо ряд противоречий и в эстетическом мировоззрении.

Высокое развитие практики искусства, которое было у греков важным элементом общественной жизни, требовало мастерства, умения, обучения в школе, тщательного изучения природы. У греков были и высокая профессиональная техника и профессиональные традиции искусства.

С другой стороны, идеология рабовладельцев ревниво оберегала господствующий класс от смешения с остальными классами общества. Резкое отделение труда физического, лежавшего всем бременем на плечах рабства, от труда интеллектуального, составлявшего привилегию «свободорожденных», влекло за собою низкую оценку не только физического труда в собственном смысле этого слова, но также и всякого профессионального мастерства, связанного с добыванием средств к существованию.

Конечно, и у греков были замечательные техники, конструкторы, изобретатели. Пифагореец Архит из Тарента, разрабатывавший в IV веке до н. э. модель летательной машины, Архимед из Сиракуз, великий греческий математик, механик и инженер III века до н. э., были только крупнейшими среди этих конструкторов и изобретателей. Однако историки античной техники единодушно отмечают пренебрежительное отношение господствующей

шего класса античного общества к техническому труду и к разработке технических проблем<sup>1</sup>.

Для античной эстетики это пренебрежение к профессиональному труду получило особое значение. Пренебрежение это выразилось в том, что, как говорит Дильс, «даже такие выдающиеся мастера, как Фидий, расценивались лишь как ремесленники»<sup>2</sup>.

Это отношение к техникам и художникам, скульпторам и живописцам получило свое идеологическое отражение в учениях античной эстетики.

Крупнейшие писатели античного мира утверждают, будто развитие практических художественных навыков есть совершенно необходимый элемент воспитания «свободорожденного». В развитии элементов некоторого художественного умения эти эстетики видят один из отличительных классовых признаков, по которому «порядочный», т. е. принадлежащий к господствующему классу, человек может быть безошибочно отделен и отличен от массы рабов, крестьян и ремесленников.

Так, Аристотель, взгляды которого в данном вопросе типичны для античной эстетики, полагает, будто классовое разграничение, отделение «порядочных» от «низших» классов будет достигнуто, если в результате художественного воспитания молодые люди научатся не безотчетно наслаждаться искусством музыки, как им наслаждаются рабы и малые дети, но окажутся способными сознательно и с достаточным пониманием дела разбираться в специфических качествах искусства, например, в красотах мелодии и ритма.

Поставленный таким образом вопрос о художественном воспитании привел античных эстетиков к замечательному противоречию. Как педагогическая теория рабовладельческого общества, античная эстетика требует исключения из художественного воспитания всех профессиональных моментов, профессионального мастерства, умения и упражнения.

С другой стороны, как эстетическая теория воспитания, она не может совершенно отказаться от практического обучения искусству и элементам мастерства. Только тот, — рассуждал Аристотель, — может быть истинным знатоком и ценителем искусства, кто сам, хоть в какой-то мере, овладел искусством. «Совершенно ясно, — писал Аристотель, — что для развития человека в том или ином направлении далеко не безразлично,

<sup>1</sup> Г. Дильс. Античная техника. Гос. технико-теоретическое издательство, М.—Л., 1934, стр. 35—36.

<sup>2</sup> Там же, стр. 35.

будет ли он сам изучать на практике то или иное дело»<sup>1</sup>. «Невозможно или, во всяком случае, трудно, — продолжает он далее, — стать основательным судьей в том деле, к совершению которого сам не причастен»<sup>2</sup>. «Для того, чтобы уметь судить о деле, надо самому уметь его делать, а потому люди должны, пока они молоды, сами заниматься этим делом»<sup>3</sup>.

Но совершенно очевидно, что, взятое всерьез, положение это существенно ограничивало созерцательную установку эстетической теории Аристотеля. Требование практического усвоения элементов искусства было подсказано Аристотелю его глубоким пониманием природы искусства, верным сознанием того, что без практического освоения и знакомства, без собственной активности воспринимающего художественное восприятие немислимо. Этот вывод разрушал стену, которую сам Аристотель воздвигал между практикой и теорией искусства, между мастерами искусства и его просвещенными потребителями и ценителями.

Да и трудно было сохранить в нерушимости эту стену в древнегреческом искусстве. Искусство как в своих древних обрядовых, ритуальных формах, так и в формах, созданных последующими успехами рабовладельческого полиса, занимало слишком большое место в жизни греков. Оно оформляло здания, народные празднества, воспало победы национальных героев, политических вождей, победителей на играх и состязаниях. Афинские граждане V—IV веков до н. э. жили в бытовой обстановке, в значительной мере оформленной искусством: архитектурой, скульптурой, живописью, эпической и лирической поэзией, драмой.

При всей сдержанности по отношению к труду художника, идеологи античного общества не могли не заинтересоваться природой этой замечательной деятельности зодчих, ваятелей, живописцев, рапсодов, сказителей, певцов, актеров, которая на их глазах преобразовывала, оформляла своим мастерством весь окружающий их быт. И если Аристотель как идеолог рабовладения стремился указать точную границу, дальше которой не должен был идти в своем интересе к искусству просвещенный дилетантизм «свободорожденных», то как великий мыслитель своего времени он не мог пройти мимо явления искусства, не сделав попытки раскрыть его подлинную природу.

Поэтому Аристотель оказался не только теоретиком системы античной педагогики, но одновременно и крупнейшим теоре-

<sup>1</sup> Аристотель. Политика, 1340 b, 22—23.

<sup>2</sup> Аристотель. Политика, 1340 b, 22—25.

<sup>3</sup> Аристотель. Политика, 1340 b, 35—37.

тиком искусства и эстетики. Глубокое внимание к акту художественного творчества открыло перед Аристотелем доступ к постановке ряда важнейших вопросов эстетической теории. Этим вниманием объясняются непреходящие достижения эстетики Аристотеля. Аристотель установил ряд положений, определяющих условия эстетического восприятия, и сделал из них ряд нормативных выводов относительно условий самого художественного творчества.

В лице Аристотеля античная эстетика впервые пытается исследовать условия познания эстетического предмета. Она исследует далее структуру эстетического предмета и устанавливает принцип органического его построения и развития. С юношеской смелостью и простотой она ставит вопрос об эстетических условиях реалистического правдоподобия. Она отбрасывает точку зрения наивного натурализма, требующего от художника рабского копирования модели. Она отбрасывает также своеволие ничем не сдерживаемой фантазии и произвола, грубо нарушающего законы правдоподобия. В теории метафоры эта эстетика даже возвышается до проникновения в диалектическую природу художественного образа, который, как утверждает эта теория, обозначает предмет по признакам, заключающим в себе одновременно и сходство и различие, и подобие и неподобие, и вымысел и отображение действительного. Изучая многообразие бытовавших у греков видов искусства, крупнейшие эстетики Греции — Платон, Аристотель — подошли вплотную к вопросу о специфических различиях между отдельными искусствами, о специфической природе каждого из искусств. Исследования эти достигают зрелости в эстетике Аристотеля, который не только дает мастерское определение специфических особенностей эпоса, трагедии, комедии, но также намечает принципы классификации всех искусств — по материалу, по изображаемому предмету и по способам его отображения.

Созерцательность — неустранимая черта философского и эстетического мировоззрения античного грека. Античный материализм не менее созерцателен, чем античный идеализм, античная эстетика — не менее, чем античная теория познания или этика. Античная эстетика имеет своим предметом не искусство, изменяющее мир, но искусство, лишь созерцающее этот мир в своих образах.

В эстетике Платона на последней и высшей цели воспитания философа — «любителя мудрости» — провозглашается созерцание истинно сущей «идеи» прекрасного. «Эротическое» восхождение по ступеням любви ведет философа от созерцания

прекрасных чувственных вещей к созерцанию прекрасных дел, занятий — пока он не достигнет созерцания сверхчувственной, одному лишь уму доступной красоты. Красоту эту идеалист Платон определяет как предмет «чистого», отрешенного от всего чувственного, от всех практических отношений созерцания.

Аристотель, уничтоживший платоновскую отрешенность «идей», их запредельность миру вещей, не уничтожил — да и вовсе не покушался уничтожить — созерцательность, как высший идеал знания. «Хотя нельзя отрицать, — писал Аристотель, — что добродетельная деятельность политическая и военная выдается над другими по красоте и величию, но все же она лишена покоя, стремится всегда к известной цели и желательна не ради ее самой. Созерцательная деятельность разума, напротив, отличается значительностью, существует ради себя самой, не стремится ни к какой цели и заключает в себе ей одной свойственное наслаждение»<sup>1</sup>.

И, наконец, Плотин, философ эпохи упадка рабовладельческого общества, живший спустя более пятисот лет после Аристотеля, вновь провозглашает созерцание «умопостигаемой» красоты высшей задачей эстетического развития.

Созерцательность античной эстетики сказалась не только в учениях античных авторов об «идее» прекрасного и о пути, ведущем к ее постижению. Созерцательностью проникнуты также и учения античных эстетиков об отношении искусства к действительности.

Вопрос об отношении образов искусства к действительности — основной вопрос эстетики. Для эстетики вопрос этот имеет такое же значение, какое для теории познания имеет вопрос об отношении сознания к бытию. Античная эстетика поставила этот вопрос со всей серьезностью, какой он на деле заслуживает. Проблема отношения искусства к действительности стоит в центре исследования и у Сократа, и у Платона, и у Аристотеля. От постановки этой проблемы зависит у этих авторов и решение вопроса о познавательном значении искусства и решение вопроса о его социально-педагогической функции.

Однако и в разрезе теории познания и в разрезе социальной педагогики трактовка основного вопроса античной эстетики остается у всех крупнейших ее представителей в основном созерцательной.

Так, Платон рассматривает всю действительность как градацию или ряд убывающих степеней реальности, все менее и

<sup>1</sup> Аристотель. Этика, 1177 b, 16—21.

менее действительных отображений или образов истинно сущего. Для Платона высшая реальность или истинная сущность вещей — «идеи», умопостигаемые «виды» или образы вещей — вечные, неизменные, не зависящие от относительных определений места, времени, от изменений и движения, происходящих в чувственном мире. Напротив, чувственные вещи, по Платону, лишь отчасти принадлежат к миру истинно сущего, — поскольку они «причастны» к «идеям». Поскольку же они причастны к «небытию» — в них уже нет подлинной действительности: они всегда возникают и погибают, но никогда не существуют, всегда изменяются, но не пресыщаются. Причастные одновременно и бытию и небытию, чувственные вещи образуют мир не истинно сущего бытия, но «становления». В этом своем качестве чувственные вещи далеки от подлинной реальности. Они — только бледные и искаженные отблески, отображения истинно сущих идей, их несовершенные подобия. Таковы, по Платону, предметы, создаваемые ремесленниками, техниками, рабочими, — столы, скамьи, дома, утварь. Это — не оригиналы, но копии с оригиналов, пребывающих в запредельном мире «идей».

Еще дальше от подлинной реальности стоят, по Платону, образы искусства. Если вещи чувственного мира — только отблеск истинно сущих «идей», то создания искусства — отблески отблесков. Для них оригиналами, по которым они создаются, являются уже не самые «идеи», но лишь их несовершенные чувственные отображения. Если для плотника оригиналом скамьи, которую он изготавливает, является «идея» скамьи или ее умопостигаемый истинно сущий «вид», то для скульптора или живописца, изображающего скамью, моделью или оригиналом будет уже не «идея». Для них образцом, на который они глядят и которым руководствуются в работе, оказывается чувственная вещь — скамья, уже существующая в чувственном мире и сработанная плотником. Но так как эта чувственная скамья, по Платону, не есть сама действительность, но лишь ее искаженное и неистинно сущее отображение, то скамья, созданная художником — живописцем, скульптором, — будет по отношению к «идее» уже не подобием, но подобием подобия, тенью тени.

Предельная созерцательность этого идеалистического понимания искусства очевидна. Произведение искусства Платон рассматривает лишь с точки зрения пассивного отображения в нем подлинной реальности. Вопрос об искусстве, как об активной деятельности художника, как об особом виде идеологической практики Платоном не ставится. Для

Платона важно не то, что художник делает, но то, что в сделанном им — независимо от самой его деятельности — отображается. Искусство для Платона есть лишь несовершенная форма созерцания.

Не менее созерцательно и учение Платона о художественном творчестве. Нельзя сказать, чтобы Платон прошел мимо проблемы творчества. Вопросу об источниках художественного творчества, об отношении художника к традиции, к обучению, вопросу о границах достигаемого в искусстве посредством обучения посвящен один из изящнейших диалогов Платона — «Ион». Но вопрос об источнике творчества разрешается Платоном также созерцательно. По Платону, ни субъективная энергия художника, ни обучение мастерству, ни изучение великих образцов искусства не могут сделать человека художником. Художником — поэтом, рапсодом, исполнителем — человека делает особое состояние «одержимости». Виновник или источник этой «одержимости» — не сам художник, но некая демоническая сила, избирающая художника орудием своих действий и внушений. Согласно этой теории, художник — только пассивный проводник демонических внушений. Сам по себе художник ничем не отличается от остальных людей. Собственно художником он становится лишь в те моменты, когда им овладевает демоническая сила вдохновения. Тогда он, как кусок железа, к которому поднесли магнит, сам становится магнитом, способным притягивать к себе целую цепь железных колец.

Платон явно высмеивает мнение тех, кто в эрудиции художника, в обучении искусству и его технике видит источник художественного успеха. Действие образов искусства зависит, по Платону, не от того, чему учился художник, не от его специальной техники или эрудиции, но исключительно от интенсивности и силы, с какой им овладевает вдохновение.

В эстетике Платона теория прекрасного и вдохновения непосредственно связана с мистическим и идеалистическим учением об «идеях». Но и в эстетике Аристотеля, который подверг платоновскую теорию «идей» основательной критике, учение об искусстве и об его отношении к действительности остается все же учением созерцательным. В искусстве Аристотель видит деятельность подражания. Аристотель свободен от платоновского идеалистического презрения к художественному подражанию. По Аристотелю, художник воспроизводит не тени «идей», но предметы, которые представляют оформленное вещество и в этом своем качестве вполне реальны. Искусство — подражательное воспроизведение реальности. Источник удовольствия, доставляемого нам произведениями искусства, корен-

нится, по Аристотелю, в особом чувстве радости, которым сопровождается у з н а в а н и е изображенных художником предметов. В восприятии художественного произведения акту узнавания Аристотель отводит видную роль. По Аристотелю, деятельность п о д р а ж а н и я — одна из важнейших форм человеческой деятельности. Подражание — врожденная склонность человека. Настолько значительна и повелительна деятельность подражания, что она может изменять даже наше отношение к действительности. Вещи и существа, на которые в их естественном виде мы не можем смотреть без отвращения, нравятся нам, будучи изображенными в художественном произведении<sup>1</sup>. Безобразное, превращенное деятельностью подражания в образ искусства, становится красотой. При этом Аристотель разъясняет, что не колорит, не отделка формы, но именно сходство изображения с изображаемым порождает специфическое удовольствие художественного восприятия. И лишь в случае, если нам неизвестен оригинал изображения, в изображении наше внимание может быть привлечено формальными моментами выполнения.

Решающее отличие этой эстетики от платоновской в том, что Аристотель отказывается от мистической иерархии видов реальности. По Аристотелю, образы искусства — воспроизведение самой реальности, а не ее немощных и бледных подобий. В соответствии с этим взглядом учение Аристотеля об эстетическом восприятии отдает должное интеллектуальной стороне восприятия. Если Платон выдвигает на первый план «вдохновение», «наитие», «одержимость», то Аристотель подчеркивает значение «знания», умения создать иллюзию реальности, умения сопоставить образ с его оригиналом, усматривать сходства и различия. Там, где Платон говорит о «священном неистовстве» поэта, Аристотель обсуждает условия художественной правдоподобности изображения.

Своеобразие аристотелевской теории творчества и восприятия состоит в том, что в процессе художественного подражания, а также в процессе усвоения созданного подражанием Аристотель видит прежде всего процесс п о з н а в а н и я: сравнения, различения, уподобления и т. д. В отличие от Платона для Аристотеля процесс творчества не заключает в себе ничего таинственного, ничего такого, что не допускало бы, хотя бы в принципе, возможности познания и объяснения.

Однако и у Аристотеля процесс творчества и — соответственно — процесс восприятия сводится к пассивному по сути

<sup>1</sup> Аристотель. Поэтика, 1448 б.



стражению — в уме художника или зрителя, читателя, слушателя — того, что запечатлено в них либо самой натурой, природой, моделью либо композицией созданных художником образов, средств изображения и выражения. Даже нормативизм эстетики Аристотеля, т. е. стремление определить и установить правила или образцы, которыми должен руководствоваться в своем действии художник, — нормативизм «потребительский». Аристотеля интересуют лишь те правила творчества, от соблюдения которых зависит результат эстетического восприятия или созерцания. Так, Аристотель подробно исследует условия объема, величины произведения искусства, без соблюдения которых эстетическое восприятие не может осуществиться. Он устанавливает нижнюю и верхнюю границы для величины воспринимаемого предмета. Внутри этих границ предмет оказывается воспринимаемым, за их пределами, напротив, восприятие не может состояться — либо по причине слишком малой величины предмета либо, наоборот, по причине чрезмерно большой его величины. Однако, разрабатывая учение о нормах восприятия, Аристотель выдвигает не только количественные, но также и качественные нормы. Он исследует не только условия соразмерности, величины и объема произведения, но также условия его качественного построения или композиции. Он выдвигает эстетическое требование органического расчленения произведения. Он требует, чтобы произведение имело начало, середину и конец, экспозицию, завязку и развязку. Он говорит, что чередование частей произведения должно обеспечить возможность исчерпывающего развития цельного и законченного действия, и притом не всякого действия, но значительного, представляющего важное событие или явление человеческой жизни.

Во всех этих анализах Аристотеля фокусом, к которому собираются лучи исследования, является установление наилучших условий для эстетического восприятия. Обучение детей свободорожденных практическим навыкам искусства имеет целью, по Аристотелю, лишь воспитание и подготовку способности эстетического созерцания. Практика творчества требуется для свободорожденного лишь в том объеме, который необходим для того, чтобы научиться «культурно», т. е. с достаточным пониманием, созерцать исполняемые в городе-государстве произведения искусства.

В III веке н. э. противоречия классовой борьбы агонизирующего рабовладельческого общества создают условия для возникновения и распространения крайних форм мистики и мистического идеализма. Устами своих идеологов рабовла-

дельческий класс признает безвыходность положения, создавшегося в огромной Римской империи. Деградация хозяйственной жизни в огромных поместьях, державшихся рабским трудом, гнет военного и административного аппарата, разросшегося до чрезвычайных размеров, эгоизм и беззаботность высших классов и окружавших их паразитирующих слоев, грозные восстания массы бесправного рабства, неспособного организовать в сознательную силу, но в то же время страшного своей численностью, силой классового протеста, подорвали величие некогда могучей империи.

Сознание безвыходности сложившегося положения, а еще более — страх перед растущей стихийной активностью угнетенных масс крестьянства и рабов способствовали распространению среди высших классов аполитизма, ухода от практической действительности в область «созерцания», в область мистических субъективных переживаний и чувствований. К созерцательности научного и философского мировоззрения, взращенной еще в классическую эпоху рабовладельческого общества, присоединяется созерцательное умонастроение, созданное развитием междунациональных культов, сект, мистерий, суеверий различного рода.

В новых центрах хозяйственной, политической и умственной жизни, особенно в Александрии, создан новый стиль интеллектуального развития. Бесплодие и бессилие подлинного философского, научного, художественного творчества облекаются здесь в формы эпигонской, но тщательно культивируемой науки. В первых веках нашей эры Александрия становится местом скрещения различных течений и направлений философского, религиозного, эстетического развития, центром энциклопедически разрабатываемой учености, очагом полуфилософских, полурелигиозных учений. В III веке н. э. здесь — в результате объединения различных тенденций развития, представленных греческой древней философией, а также новыми восточными религиозными учениями еврейских философов и моралистов, языческих и христианских гностиков, — возникает неоплатонизм. Плотин — крупнейшая фигура в этом движении — еще полон представлений античной Греции: свои реакционные мистические идеи о боге и мире, о божественном уме, душе и материи, о ниспадении духа в вещество и об обратном его восхождении к первоединому Плотин выражает на языке эстетических представлений. Проповедник победы духа над чувственностью, он еще полон восторга перед чувственной — видимой и слышимой — красотой и гармонией мира. Глащатай бегемоты и чучельники чувственного в «сверхчувственную» отчизну, он в образах ис-

куства видит одно из могущественнейших средств, возносящих философа к истинно существу. Мрачная оценка земной, чувственной действительности только оттеняет восторг Платона перед слаженностью, красотой мироздания в целом. Проблема мирового зла разрешается в «космодицею» — «оправдание» мира, — и эстетическим мотивам в этом оправдании принадлежит руководящая роль. Начавшая в лице Пифагора и Гераклита с изображения гармонии, складывающейся из противоположностей, эстетика рабовладельческого общества, даже в период его разложения и упадка, осталась верна своему убеждению в объективном происхождении прекрасного и в нерушимости его значения для всей мировой жизни.

## 2

До сих пор речь шла о тех сторонах античной эстетики, которые обусловлены социальными отношениями античного общества, общественной основой античного искусства и его теории. Античная эстетика — неповторимое явление истории, точно ограниченное в своем значении и воздействии.

Но есть в античной эстетике и другая сторона, возвышающая нас над указанной ограниченностью. Те же идеологи античного общества — Гераклит, Демокрит, Платон, Аристотель, — которые подчиняли искусство, его теорию и его философию классовым — политическим, моральным и педагогическим — задачам рабовладельческой аристократии или демократии, в самом существе искусства и художественной деятельности открыли такие факты, явления и проблемы, которые, по своему значению для теории искусства и эстетики, выходят за границы античного мировоззрения. В мировом культурном наследстве учения античных эстетиков представляют один из значительнейших элементов.

Значение античной эстетики для нас вовсе не в той только силе, с какой в ней отразилась классовая идея, идея господства классовой иерархии. Такое понимание античного искусства и эстетики свойственно буржуазным идеологам эпохи империализма — от Фридриха Ницше до современных фашистов. Антиисторичность этого воззрения, представляющего подсобное орудие буржуазного классового обмана и насилия, состоит в том, что преходящие формы общественной жизни — формы античного рабства, а также новейшего капиталистического рабства — рассматриваются идеологами современного фашизма как «вечные» формы, как «вечная» и «неустрашимая» природа междучелове-

ческих отношений. Значение античного искусства и античной эстетики состоит с этой точки зрения в том, будто это искусство и эта эстетика подтверждают неустранимость «пафоса дистанции» между «господами» и «рабами», утверждают эту дистанцию как некую норму политической и культурной жизни.

Если бы к этому сводилось значение античного искусства и античной эстетики, то они давным давно были бы сметены для нас в архив истории. Неувядающая ценность и значение античного искусства и эстетики обусловлены не теми преходящими историческими отношениями, которые они отображают, но тем, что в них заключается вопреки этому отображению.

Попыткам фашистов — Боймлера и других идеологов современного капиталистического рабства — опираться в оценке античной эстетики на Ницше советская наука противопоставляет марксо-ленинский взгляд на значение культурного наследства, а также указания Маркса, Ленина и Сталина о том, как к этим наследством следует пользоваться и что в нем надлежит критически брать.

Уже одна из наиболее ранних школ греческой философии — пифагорейская школа — выдвигает вопрос об объективной, измеримой числом основе эстетических явлений, а также вопрос о педагогическом значении искусства. Определение математической основы музыкальных интервалов, сведение качественного своеобразия музыкального тона к его количественному, объективно устанавливаемому базису — первый шаг древнегреческой эстетики. Определение это вскрывает глубокую связь между развитием античной эстетики и развитием античной науки и философии. Античная эстетика начинается как одна из граней философствования о природе. Будучи стихийно-материалистической, античная философия и в сфере эстетики обнаруживает стихийно-материалистическое воззрение на прекрасное как на объективное начало.

Понятие музыкальной гармонии, созданное в результате изучения специальной отрасли искусства, пифагорейцы перенесли на все мироздание в целом. По сообщению Аристотеля, элементы чисел они предположили элементами всех вещей и всю вселенную признали гармонией и числом.

Взгляд на мироздание как на гармонию был проведен пифагорейцами чрезвычайно широко и последовательно: начиная от учения об элементах чисел и кончая учением об устройстве планетной системы и о движениях светил. Сама астрономия и космология, т. е. учение о мире, приобретают у пифагорейцев эстетический характер. Так как в движениях светил должна, по учению пифагорейцев, обнаруживаться числовая гармония, по-

добная той, которая, как они установили в области акустики, составляет основу музыкальных созвучий, то отсюда пифагорейцы вывели, что небесные светила должны в своем движении вокруг центрального огня порождать музыкальные созвучия высшего в сравнении с человеческой музыкой — порядка.

Еще важнее для развития эстетической мысли оказалось пифагорейское истолкование гармонии. Согласно определению пифагорейцев, гармония есть единство многообразного и согласование противоположного. Как сообщают тексты, сохраненные в «Арифметике» Никомаха и у Феона Смирнского, пифагорейцы видели в гармонии «приведение к единству многого», «согласие разногласного». Не легко решить, была ли присуща эта мысль древнейшим пифагорейцам, но у Филолая, пифагорейского писателя V века, она выражена уже со всей определенностью. Настолько важно — с точки зрения Филолая — наличие противоположностей, существование многого и разногласного, что без противоположностей не была бы возможна сама гармония.

Таким образом, у самых истоков античной эстетики нас встречают первые ростки диалектической мысли, диалектического понимания красоты и искусства. Это воззрение не осталось у пифагорейцев отвлеченной мыслью философов и ученых. На основе пифагорейского учения о пропорциях знаменитый скульптор Поликлет не только разработал теоретический трактат о гармонических пропорциях человеческого тела («Канон»), но и изваял статую, представлявшую воплощение этих принципов в практике искусства.

Те же пифагорейцы, как сообщают источники, применяли музыку в качестве средства врачевания в медицине. В этом взгляде на искусство отразилась другая коренная черта, определяющая развитие античной эстетики: убеждение греков в огромном внушающем значении искусства, в его способности быть орудием воздействия человека на человека. Античная эстетика знаменательна не только как исследование объективных основ прекрасного. Она представляет интерес также постановкой вопросов социальной педагогики, учения о воспитании.

В V веке до н. э. античная эстетика быстро развивается, расширяет, уточняет круг своих вопросов. Развитие это осуществляется на основе борьбы философского материализма с идеализмом. Крупнейшие материалисты и идеалисты античного мира оказываются в то же время крупнейшими представителями античной эстетической мысли.

В великолепных афоризмах Гераклита Ефесского эстетическое воззрение, материалистическое в своей основе, становится сознательно диалектическим. Может быть не без влияния пифагорейцев, Гераклит устанавливает происхождение гармонии из противоположностей. Доступный Гераклиту круг диалектических наблюдений широк и богат. Такие книги, как «О природе» Гераклита, могут возникнуть только в обществе, где художественная жизнь достигла уже высокого уровня, большой интенсивности и разнообразия в своих проявлениях. Гераклит неоднократно упоминает в своих фрагментах о явлениях художественной жизни своего времени. Он прекрасно знает не только Пифагора и Гекатея Милетского, но также Гомера и Гесиода. Он обсуждает значение и влияние этих поэтов на современное общество. Гражданин города, где был воздвигнут — один из чудеснейших в древнем мире — храм Дианы Ефесской, Гераклит сам являет в способе своего мышления и изложения пластичность, стремление к стиливым средствам, возбуждающим сильные и яркие зрительные образы. От пифагорейцев, предпочитавших возводить мысль к слышимому, Гераклита отличает, как правильно отметил Юлиус Вальтер<sup>1</sup>, предпочтение, которое он оказывает видимому.

Фундаментальной мыслью, развитой Гераклитом в области эстетики, является мысль о том, что красота есть гармония противоположностей. Эта мысль выражает не субъективную оценку красоты, но убеждение в том, что красота имеет объективную основу в самом строении и порядке мира. Прекрасен, по Гераклиту, прежде всего сам мир — и в целом, и в своих частях, и в своих последних материальных началах. Мысль о том, что пропорции мироздания могли бы оказаться чуждыми красоте, случайным соединением ничем между собой не связанных частей или элементов, кажется Гераклиту абсурдной.

Но, будучи укорененной в объективном строе мира, красота в то же время — учит Гераклит — относительна — в той мере, в какой относительно каждое из объективно существующих явлений или свойств этого мира. Как самая прекрасная обезьяна «безобразна по сравнению с родом людей», так, в свой черед, и мудрейший из людей «по сравнению с богом кажется обезьяной и по мудрости, и по красоте, и по всем прочем». Однако прекрасное не только относительно. Оно вместе — и это, по Гераклиту, его важнейшее определение — есть гармония или единство противоположностей, необходимо предполагает переход каждого явления и качества в свою проти-

<sup>1</sup> Julius Walter. Geschichte der Aesthetik im Altertum, 1893, S. 109.

воположность, возникает через борьбу этих противоположностей.

Высказанный Гераклитом принцип единства противоположностей был использован впоследствии для объяснения эстетических фактов Аристотелем. Сославшись на афоризм Гераклита («Неразрывные сочетания образуют целое и нецелое, сходящиеся и расходящиеся, созвучие и разногласие...»), Аристотель показывает, что принцип единства противоположностей лежит в основе всех искусств. Так, живопись делает изображения соответствующими оригиналам, «смешивая белые, черные, желтые и красные краски», музыка» создает единую гармонию, смешав [в совместном пении] различных голосов звуки высокие и низкие, протяжные и короткие», метафора переносит имя с предмета на другой предмет на основании одновременного усмотрения их сходства и несходства и т. д.

В основе этого учения лежит не отвлеченный принцип, но конкретное изучение живых явлений природы, человеческой жизни и фактов искусства. На памяти Гераклита и на его глазах распространялись новые культурные влияния, порожденные ростом демократических сил рабовладельческого общества: возникла осуждавшаяся Гераклитом в лице Пифагора и Гекатея легкая и многосведущая наука, народным достоянием становились эпические поэмы Гомера и Гесиода. Быстро развивались искусства — пластические, музыка, поэзия. В пропорциях мраморных колонн, сверкавших под синим небом Малой Азии, в созвучиях аккомпанемента и пения хоров, в сочетаниях несложных красок, которыми мастера фрески покрывали стены, изображая на них трагические и героические битвы, боения и страдания мифических героев, Гераклит сумел подслушать и подсмотреть тот же великий закон диалектики, который, согласно основам учения этого философа, всему сущему положил в удел вечное раздвоение на противоположности, образующие в то же время некое единство.

Значительный, хотя, по недостатку сохранившихся текстов, не совсем для нас ясный след в истории эстетической мысли оставил сицилийский поэт, философ и политический деятель Эмпедокл. Уроженец цветущего и богатого города Агригента, где установился, один из первых, демократический (конечно, в античном, ограниченном смысле) государственно-политический строй, Эмпедокл отразил в своих работах рост и богатство эстетической культуры. Из Сицилии возникшее здесь впервые ораторское искусство распространилось по другим частям Греции. Из истоков народного творчества возникли здесь зародыши будущей комедии. Поэзия идет здесь рука об руку

с философией, а комедия пародирует философские идеи. В сценках сицилийского поэта Эпихарма высмеиваются парадоксы и абсурды, выведенные не в меру усердными гераклитовцами из гениального учения ефесского философа. Вождь демократического движения, возглавивший политический строй, установившийся в Агригенте после победы демократии, Эмпедокл не только принимает энергичное участие в политической борьбе своего времени, но ведет эту борьбу — как правильно отметил Ромэн Роллан в монографии об Эмпедокле — «в совершенно новом духе, решительно демократическом».

Разнообразные проявления даровитости — в сфере практики и теоретического мышления, науки и философии — объединяются у Эмпедокла в его поэтическом, художественном восприятии мира. Эмпедокл — поэт не только формально, не потому лишь, что свое философское, физическое и физиологическое учение он облек в форму поэмы. Он поэт в самых основах своего мировоззрения. Как тонко заметил Ромэн Роллан, мировой процесс представляется Эмпедоклу трагедией. Персонажи этой трагедии — четыре вещественных элемента и движущие ими космические силы, а самый процесс трагического действия протекает в четырех актах, через которые «подобно кругообразному потоку, из водоема в водоем, течет вечным течением трагический цикл мировой жизни».

Тот же поэтический строй мышления наложил печать на стиль Эмпедокла, на его язык, способ выражения. Сравнения и метафоры, к которым любит прибегать Эмпедокл, часто заимствуются им из области искусства и художественного ремесла. По наблюдению Ромэн Роллана, Эмпедокла сближает с Сократом общая для них обоих способность всюду на-лету схватывать быстро преходящие, текущие образы.

Правда, формально мы не обладаем текстами, из которых можно было бы уяснить себе эстетическое учение Эмпедокла. Но все им написанное должно быть признано одним из ярких показателей эстетической культуры Агригента и тем самым Греции его времени. Мимо Эмпедокла не пройдут ни историк поэзии, ни историк живописи. Последний почерпнет из фрагмента философа, приведенного в нашем сборнике, яркое представление о живописной технике того времени. Он узнает, каким образом эти живописцы достигали единства противоположного, как пользовались они палитрой, на которой имелись лишь четыре простых краски: белая, красная, желтая и черная.

Так же, как и пифагорейцы, Эмпедокл видел в мироздании не только физическое тело, но и эстетическое целое.



При этом, как заметил уже Плутарх, Любовь и Гармония совпадают у Эмпедокла с Красотой, а Ненависть и Раздор — с Безобразием. А же противоположность — прекрасного и безобразного — восходит в мировоззрении Эмпедокла к еще более широкой и объемлющей противоположности порядка и беспорядка.

В материалистическую линию развития эстетики Демокрит, величайший материалист V века до н. э., вносит наблюдения и обобщения, касающиеся социальных условий искусства, отмечает зависимость между ростом роскоши высших классов греческого общества и развитием музыки. Тот же Демокрит выдвигает проблему вдохновения, обеуждает вопрос об отношении природного художественного дарования к тому, что может дать художнику искусство, обучение.

Понятия эстетики оказались у Демокрита, с одной стороны, связанными с основами его материалистической атомистики, материалистической оптики и акустики, учения о языке и слове, с другой же стороны, оказались неотделимыми от понятий его этики.

Своеобразие Демокрита, отличающее его от предшественников, состоит в том, что развитое им учение материалистической атомистики было разработано Демокритом таким образом и в таких деталях, которые дали возможность объяснения — в духе его принципов ряда специальных, в том числе и эстетических, явлений. Автор атомистического натурфилософского и физического учения, Демокрит выступает одновременно как автор атомистической теории чувственных восприятий — слуховых, зрительных и т. д. Создатель необычайно совершенной для того времени атомистической гипотезы, сводившей всю совокупность чувственно воспринимаемых явлений к их теоретически постигаемым вещественным элементам — бесконечно малым, движущимся в пустоте атомам, — Демокрит и в вопросах эстетики не мог подвигаться иначе, как исследуя, при помощи найденного и испытанного в области физики воззрения и метода — физически же основы эстетических явлений. Путь Демокрита в эстетике шел от общих принципов атомистического материализма через те части физики, в которых он видел теоретическую опору и основу фактов искусства, к вопросам, составляющим собственное содержание эстетики. Разработанная на началах атомистики оптика и акустика были, повидимому, не конечной целью его эстетических исследований, но необходимым звеном научного обоснования, мостом, перекинутым от научных основ мировоззрения к научному объяснению явлений искусства. Не пренебре-

жение к специфической сущности фактов искусства, как это утверждают буржуазные историки эстетики, вроде Юлиуса Вальтера, означает демокритовский способ трактовки эстетических предметов, но глубокое убеждение материалиста в том, что ключ к объяснению эстетических явлений может быть найден лишь тем, кто сумеет связать эти явления с их материальными основами в физическом мире.

Утверждению Вальтера, будто Демокрит сбивался в эстетических вопросах на чисто физическую и техническую их трактовку, мы можем с полным правом противопоставить сообщения Филодема, который, говоря о работах Демокрита в области музыки, отмечает наличие в них и социального разреза. С другой стороны, исследование вопросов натурфилософии часто приводит Демокрита к объяснениям, имеющим не натурфилософский, а эстетический смысл. Так, по разъяснению Демокрита, боги народных верований оказываются, с одной стороны, грандиозными человековидными образами, естественно возникающими в пространстве из случайного соединения атомов, с другой стороны — созданиями человеческого искусства.

Но и там, где Демокрит исследует математические, физические и технические условия отдельных искусств, например, музыки, усилия его направлены на разработку их теории, а не на коллекционирование единичных фактов и наблюдений.

В учении Сократа, завершающем тенденции софистов и знаменующем поворот философии к идеализму, усиливаются релятивистические мотивы.

Досократовская эстетика была одной из граней философского учения о бытии и о мире. Она искала объективную, вещественную основу прекрасного строя и гармонии природы. Она была составной частью астрономии, физики, акустики и оптики. Она исследовала гармонию мироздания не столько как деятельность, сколько как данный в содержании мира порядок. Поэтому эстетика эта была учением о мере, о пропорции, об объективных отношениях, лежащих в основе прекрасного.

Напротив, эстетика Сократа вся зиждется на антропологическом основании. Ее предмет — не отрешенная от человека объективная красота природы, но сама художественная деятельность или практика создающего художественные вещи человека. Ее идеалы и нормы неотделимы от верховной практической задачи человеческой жизни, как эту задачу понимает Сократ, т. е. от стяжания знания, необходимого для достижения наивысшего блага.

Поэтому эстетика Сократа есть прежде всего определение и анализ художественного творчества. Отсутствие точного разграничения понятий «техники», «ремесла», «искусства» не помешало Сократу поставить вопрос о своеобразии художественной деятельности. Искусство было близко Сократу не только как предмет наблюдения и изучения. Источники сообщают, что профессией Сократа в дни его молодости была скульптура. Острый глаз, внимание к явлениям искусства, художественная эрудиция засвидетельствованы в ряде сообщений о Сократе. Философ, в центре своей мысли поставивший «дела человеческие», Сократ не мог пренебречь тем видом деятельности, который занимал исключительное место в жизни афинского общества. Современник Еврипида и Аристофана, Сократ был свидетелем блестящего расцвета изобразительных искусств, трагедии и комедии в демократических Афинах. Для него искусство не было только совокупностью созданных художниками вещей и произведений. Его интересовали люди, которые эти вещи создают, творческий процесс, которым они порождаются, действие, которое они, появившись в свет, оказывают.

Сущность художественной деятельности Сократ определил как подражание. В искусстве Сократ видит воспроизведение действительности посредством подражания. Вместе с Сократом в античную эстетику входит важнейшее из выработанных ею теоретических понятий. Сократ положил начало теоретическому исследованию проблем реализма, натурализма и идеализма в искусстве.

Эстетика Сократа утверждает первенство жизни над искусством и из этого утверждения выводит задачу искусства, состоящую в подражании жизни. Но жизнь представлялась Сократу как целесообразный процесс, как выбор надлежащей последовательности целей, ведущих к верховному благу, и средств, обеспечивающих их достижение. Поэтому, определив искусство как подражание, Сократ вводит в определение прекрасного момент относительности и понятие утилитарности. Признавая верховной целью человеческой деятельности абсолютное благо, Сократ каждое отдельное действие оценивает в меру его относительной ценности и значения. Прекрасное не есть безотносительное качество предмета, принадлежащее предмету независимо от его назначения, от связи с другими предметами и от его к ним отношения. Прекрасное неотделимо от целесообразного, т. е. от указания определенного отношения, в каком предмет может оказаться ценным, от пригодности

предмета служить известной цели, осуществление которой является желательным. В этом смысле прекрасное совпадает также с понятием доброго или хорошего. Из этого же совпадения Сократ последовательно выводит относительность прекрасного.

Относительной целью, определяющей норму прекрасного в изобразительных искусствах, Сократ считал подражание природе. При этом под «подражанием» природе он разумел не простое натуралистическое копирование модели. Воспроизводя природу, утверждал Сократ, искусство поднимает изображаемое до идеала, т. е. до совершенства, которое не может быть непосредственно найдено в конкретных, всегда несовершенных лицах и предметах окружающего нас мира.

Хотя при выборе того, что должно быть изображено в произведении, художник обязан, по Сократу, руководствоваться идеалом этическим, в процессе самого воплощения идеал этот достигается сходством между изображением и изображаемым. Таким образом, этическая и педагогическая направленность искусства соединяется у Сократа с реалистическим методом самого изображения.

В философии крупнейшего из учеников Сократа — Платона — указанные выше черты античной эстетики (разработка проблемы объективного источника и объективной природы прекрасного, а также разработка проблемы социального и педагогического значения искусства) разворачиваются в широкое и полное противоречий эстетическое учение. Как философ-идеалист, Платон ищет основания для красоты в сверхчувственном мире «видов» или «идей». В этом разрезе прекрасное он определяет теми признаками, которыми еще древний элейский метафизик Парменид пытался определить истинно сущее бытие. Прекрасное, по этому определению, вечно, едино, неразруσιμο, неизменяемо, независимо от условий пространства и времени, безотносительно, независимо от субъекта и от случайностей субъективного впечатления. По отношению к этому прекрасному, пребывающему в «занебесном» месте, прекрасные вещи чувственного мира — только несовершенные, искаженные копии вечной истинно сущей красоты. Чувственные вещи, по Платону, прекрасны не сами по себе, но лишь в меру своего участия в истинно сущей красоте, т. е. в идеях.

Это учение Платона о прекрасном не только идеалистично, но вместе с тем и метафизично. Прекрасное Платон характеризует метафизическими признаками: неизменностью, абсолютной безотносительностью, тождественностью. В «Гипсии Большем» проблема прекрасного ста-

в и т я как метафизическая, в «Пире» она метафизически р а з р е ш а е т с я. Поучение Диотимы о прекрасном — одна из вершин платоновской м е т а ф и з и к и. Но в то же время в учении Платона о прекрасном имеются также и моменты и д е а л и с т и ч е с к о й д и а л е к т и к и. Отношение чувственных вещей к сверхчувственным «видам» или «идеям» характеризуется у Платона не только как отношение полярной противоположности между неизменными идеями и изменчивыми вещами чувственного мира. Отношение это определяется также и как отношение участия: изменчивые чувственные вещи «участвуют» в неизменных идеях или п о д р а ж а ю т им (по терминологии близких Платону пифагорейцев). Между миром сверхчувственным и чувственным, между тождественным и иным, покоем и движением возможны переход и взаимодействие. В эстетике это взаимодействие получает одно из наиболее ярких проявлений. Чувственная красота одновременно и унижается Платоном и восхваляется им. У н и ж а е т с я, так как, по Платону, в чувственном предмете, поскольку он рассматривается только в качестве чувственного, нет и не может быть ничего прекрасного. В о с х в а л я е т с я, так как созерцание чувственной красоты вещей, особенно красоты, открывающейся через посредство зрения, красоты видимой, воззрительной, наглядной, ведет, по Платону, от чувственного подобия красоты к его истинно сущему, сверхчувственному оригиналу.

Поскольку искусство лежит в сфере чувственного мира и чувственной деятельности, оно — в согласии с основами учения Платона — разделяет общую всем чувственным вещам низкую оценку. Отсюда ряд анализов Платона, поражающих своей суровостью и несправедливостью в отношении искусства. В «Государстве» и в «Законах» искусство провозглашается деятельностью, недостойной гражданина города-государства, не заслуживающей высокой оценки.

По Платону, искусство — п о д р а ж а н и е. Но так как подражает художник вещам чувственного мира и так как, по Платону, вещи эти не подлинная действительность, то, в оценке Платона, художественное подражание еще дальше отстоит от действительности, чем те вещи, которые служат для художника оригиналом. Искусство — подражание подражанию, третья ступень или очередь отдаления от истинно сущего.

Поэтому все «подражательные» искусства — изобразительные, а также поэзия в ее различных видах — отвергаются Платоном как несовершенные, исполненные лжи и обмана, как наводящие какие-то тени на действительность. С огромной энергией пытается Платон критиковать «неадекватность» образов

искусства, их неспособность быть образами истинной природы вещей.

Вопрос об искусстве как о «подражании» заключал в себе целую программу исследований, которые частично были начаты Сократом и которые вели к проблемам художественного реализма и идеализма. Но упорство, с каким автор теории «идей» третирует вещи реального чувственного мира в качестве не имеющих будто бы истинного бытия, обесценило, в его глазах, всю действительность художественного изображения и привело к поразительной для такого художника, каким был Платон, недооценке познавательной мощи искусства.

По Платону, точное и верное изображение разнообразного содержания действительной жизни несовместимо с разделением труда, с профессионализацией, в силу которой каждый человек может быть действительно искусным и плодотворным мастером только в одной какой-либо, хорошо им изученной области производства. Не только художник не может, по Платону, хорошо изображать в произведениях своего искусства занятия людей различных профессий, но даже в пределах самого искусства художник ограничен каким-нибудь одним его видом. Платон отрицает возможность синтетического искусства и универсальной художественной одаренности.

Еще важнее, в глазах Платона, то, что искусство, по самой природе своего предмета и метода, не может создавать истинных изображений. Искусство — так думает Платон — далеко от подлинной реальности, во-первых, потому, что самый предмет его изображений ложный, неистинный: не единое подлинное бытие, а его многочисленные, не касающиеся сущности, чувственные подобию. Во-вторых, искусство далеко от подлинной реальности — утверждает Платон — еще и потому, что художественный метод изображения действительности есть, по Платону, метод неистинный, не достигающий своих образцов. Так, стол, изображаемый живописцем, не только не есть истинный стол, каким, по Платону, будет лишь «идея» стола, но и в качестве чувственного подобию «идеи» стол этот изображается не таким, каков он есть сам по себе, в своем чувственном содержании, но лишь таким, каким он представляется с определенного места, под определенным — ограниченным — углом зрения, в определенном ракурсе.

Эта отрицательная оценка была распространена Платоном на все искусства. При этом Платон не только критикует искусство — с точки зрения своего учения об «идеях», — но одновременно развивает классификацию видов поэтического искусства. В третьей книге «Государства» Платон набрасывает едва

ли не первый в истории античной мысли очерк теории литературных родов. Здесь уже отчетливо намечается деление поэзии на области эпоса, лирики и драмы.

Все эти анализы Платона основаны на проводимом им различии между самим искусством и его применением, между эстетической видимостью и ее действием на живущего в обществе и подчиненном его целям человека, между художественным образом и результатом его восприятия и усвоения. Произведение живописи, поэзии, драмы может быть, по Платону, весьма искусно — в качестве художественной вещи, — будучи в то же время весьма дурным — с точки зрения своего воспитательного влияния на человека. Поэтому искусство и оценка этого искусства — педагогом, политиком, руководителем государства, — вещи, по Платону, разные. Чем больше искусства, т. е. художественного захвата, создаваемого совершенством эстетической иллюзии, художественного показа, тем более опасным может оказаться такое произведение, если отличающая его сила художественного захвата имеет вредное для воспитания граждан направление.

Из этого различения Платон выводит необходимость исследования как творческого процесса, так и педагогического действия искусства.

В «Ионе» Платона творчество определяется как одержимость, т. е. особый вид пантия, вдохновения, посылаемый человеку высшими божественными или демоническими, — по природе своей сверхчувственными, потусторонними силами. Практический смысл этого тезиса состоял в отрицании возможности обучения искусству, сознательного приобретения навыков мастерства, усвоения художественного ремесла. С огромной силой подчеркивает Платон алогический, бессознательный характер художественного творчества, отсутствие личной заслуги художника, пассивность его роли, сводящейся будто бы к одной лишь передаче внушений, источник которых — вне самого художника. Но вместе с тем в том же «Ионе» Платон с поразительной яркостью изображает неотразимое обаяние искусства, способность художника захватывать образами множество людей, повелительную силу внушений искусства.

По всем этим основаниям Платон считает необходимым ввести строгий общественный и государственный контроль над произведениями искусства. Правители государства не властны создавать те или иные произведения искусства, но они зато должны быть облечены всей властью и авторитетом, необходимым для того, чтобы запереть вредные произв-

дения искусства, не допускать их обращения в обществе, ограждать общество от разлагающего, размагничивающего гражданские доблести влияния вредного искусства. В искусстве, как и в ремесле, утверждает Платон, нет ничего «нейтрального» для политика и воспитателя, ничего безразличного, с точки зрения моралиста.

При всей ошибочности платоновского отрицания познавательной силы искусства, а также всей ограниченности и реакционности идеалов, которым Платон хотел подчинить художественную политику, мысль Платона о заинтересованности общества в характере искусства, которое в этом обществе имеет хождение, была выражена Платоном с поразительной проницательностью и глубиной.

Ученик Платона — Аристотель — в ряде положений примыкает к эстетической теории Платона, в других положениях от нее отталкивается, выступает против нее.

Как и Платон, Аристотель видит в искусстве деятельность подражания или подражающего воспроизведения. Как и Платон, Аристотель подчиняет критику искусства оценке и анализу его воспитательного действия. Как и Платон, Аристотель руководится принципами аристократического мировоззрения, презиравшего труд, ремесленную специализацию и выучку, профессиональное мастерство и виртуозность.

Вместе с тем эстетика Аристотеля не только не повторение эстетического учения Платона, но представляет совершенно особый этап развития античных эстетических учений.

Уже в учении о подражании, об отношении искусства к действительности сказались высокие преимущества Аристотеля над Платоном. Аристотель уничтожает идеалистическую трещину, созданную Платоном между миром истинно сущего и кажущегося. Диалектика возможности и действительности, материи и формы, признание текучести категорий бытия и мышления открыли перед Аристотелем путь к преодолению платоновского учения об «идеях». Чувственному миру возвращаются в философии Аристотеля его права и достоинство. Чувственное содержание восприятия провозглашается бесспорно истинным, а заблуждение отодвигается в область мнения и рассуждения.

Уничтожение разрыва между материей и формой имело следствием совершенно иную, чем у Платона, трактовку вопросов эстетики. Искусство уже не рассматривается как царство обманчивой видимости. Образы воображения провозглашаются неотъемлемым моментом в развитии истинного познания. Образам искусства приписывается способность быть действительным ото-



бражением истинно сущего. Искусство из сферы навождения теней возвышается до воспроизведения того, что есть сама действительность.

Параллельно идет переоценка понятия «подражания». В устах Платона этот термин означает род искусного навождения, живую и недостойную добродетельного гражданина, хотя и приятельную порой игру. В учении Аристотеля «подражание» означает серьезнейшую и чрезвычайно ценную деятельность познавательного порядка. Стремление к подражанию Аристотель выводит из познавательного интереса. настолько велика, по Аристотелю, познавательная функция подражания, что даже самое эстетическое удовольствие Аристотель связывает с удовольствием узнавания. Только в случае, если изображенный в произведениях предмет неизвестен нам, не встречается в природе, изображение нравится нам колоритом или отделкой. Во всех остальных случаях — разъясняет Аристотель — эстетическое удовольствие основывается на радости узнавания.

Преодолев платоновскую антитезу вещи и ее образа, Аристотель смог гораздо глубже, чем это сделал Платон, поставить вопрос об отношении искусства к действительности. Искусство может — утверждает Аристотель — изображать людей или things, каковы они на самом деле, или лучшими, чем они есть, или худшими. Там, где Платон видел только искаженное действительности, Аристотель открывает возможность не только воспроизведения реальности, но и возвышения над ее голой эмпирической видимостью.

Поэтому теория подражания связывается у Аристотеля с важнейшими проблемами реализма в искусстве. Что такое образ искусства в отношении к его оригиналу в действительности? Возможно ли отклонение образа от реальности, и если возможно, то до каких границ оно допустимо? В чем следует видеть меру возможного отклонения искусства от реальности? Что такое художественная ошибка? И в чем должны состоять условия ее предупреждения и исправления?

На все эти вопросы Аристотель дает ответ в своей «Поэтике», «Риторике», «Политике». Из относящихся сюда анализов следует отметить упомянутый уже выше глубокомысленный анализ понятия художественной ошибки. Глубоко убежденный в том, что искусство по возможности должно избегать в своих образах всякого рода грубого противоречия или несоответствия изображаемой действительности, Аристотель внимательно изучает условия, при которых отступление образа от меры натуралистического подобия становится не только возможным, но и целесообразным, оправданным.

В свою эстетику Аристотель вводит чрезвычайно важное понятие **выражения**. Изображаемый художником предмет есть в то же время определенная задача **выражения**. Условия реалистического правдоподобия требуют изучения **природы**, верности природе, специальных **знаний** природы. В то же время задачи **выражения** и требуют подчинения элементов **образа** выразительной цели, которую ставит перед собой художник. Цель эта может оказывать известное воздействие на нормы эстетического правдоподобия.

Отсюда следует, что понятие художественной ошибки — понятие конкретное, предполагающее конкретный анализ всех обстоятельств, условий и задач изображения. Допустимость или недопустимость известного отклонения от природы определяется не правилами натуралистического правдоподобия, но лишь соответствием между **целью** изображения и всеми его средствами (куда может войти и известное отклонение от природы). В конечном счете решает победа изображения, его впечатляющая сила.

Эти мысли, вводящие в круг эстетических проблем **реализма**, развиваются Аристотелем не абстрактно, но в конкретных анализах частных искусств: поэзии, скульптуры, живописи, театра, музыки. «Поэтика» в значительной части есть эстетика трагедии и эпоса. Восьмая книга «**Политики**» — трактат о педагогическом действии **музыки**, «Риторика» — трактат об элементах поэтического образа и мышления — о метафоре, стиле и т. д.

Эстетика частных искусств разрабатывается Аристотелем не только теоретически, но и исторически. Изучая нормы трагедии, комедии, эпического произведения, Аристотель исследует происхождение отдельных видов искусства и его жанров. Его «Поэтика» — не только эстетический трактат, но также и ценнейший источник исторических сведений о происхождении эпоса, трагедии, комедии. Искусство для Аристотеля — не только теоретическая проблема, но и явление конкретной истории.

В Аристотеле античная эстетика достигает точки своей **наивысшей зрелости**.

Огромная плодотворность эстетических идей Аристотеля доказывается длительным влиянием, которое они оказывали не только в последние века античного мира, но и в новое время. «Поэтика» Аристотеля напоминает историей своего влияния судьбу таких книг, как «Начала» Эвклида. Ее идеи вошли в состав эстетических учений примерно таким образом, каким представления Галилея о пространстве, веществе и движении вошли в состав учений новой механики и физики.

В римской философской литературе нельзя сыскать эстетических трактатов в собственном смысле этого слова. Греческая эстетическая традиция жила здесь в развитии искусства поэзии. В I веке до н. э. гениальный философ-поэт Лукреций в поэме «О природе вещей» развил — на основе эпикуровского материализма — стройное мировоззрение, в котором важную роль играют эстетические моменты. Поэма Лукреция не только дает нам возможность составить понятие об эстетических взглядах ее автора, но вместе с тем бросает яркий свет на наименее выясненную сторону учения Эпикура — на его эстетические воззрения.

Мысли о прекрасном и об искусстве рассеяны Лукрецием в различных местах поэмы. Не лишены значения для эстетики уже те рассуждения, в которых Лукреций доказывает, что разнообразие изначальных форм не бесконечно, но имеет известный предел. Из этой мысли Лукреций заключает, что, при всей относительности явлений красоты, явления эти имеют и безотносительную объективную основу и ценность. Как бы в доказательство мысли Демокрита о том, что боги были созданы искусством, Лукреций в прекрасном отрывке показывает способ происхождения наименований богов и мифов, с ними связанных. В экскурсе, посвященном восприятию цветов, он, опираясь на механистическую теорию качеств, доказывает бесцветность начальных форм вещей и сводит ощущения красок к действию объективных элементов тел на органы чувственного восприятия.

Особенно интересны суждения Лукреция об искусстве. В начальных стихах IV песни поэмы Лукреций обосновывает учение о дидактической роли искусства, смятчающего суровость и горечь познаваемой человеком неприкрашенной истины. С глубоким убеждением большого художника он говорит о силе впечатления, производимого на людей созданиями искусства. Продолжая традицию Демокрита и Эпикура, он исследует происхождение искусства, доказывает сравнительно недавнее появление искусства и развитии человеческого общества. При этом одним из важнейших аргументов служат для него наблюдения над быстрым, на памяти людей происходящим, совершенствованием искусства, над простотой и примитивностью первоначального искусства.

Эстетика Плотина (III век н. э.) при всей широте ее концепции — резкий скак в богословие и мистику. Восстанавливается учение Платона об «эротическом» восхождении души к созерцанию истинно прекрасного. Усиливаются мистические элементы учения о созерцании. Углубляется дуалистическая антитеза двух

миров, сгущаются черные краски в изображении мира чувственного.

И все же даже над этим болезненным, явно деградирующим учением веет еще красота античной мысли об искусстве. Сама проблема оправдания мира принимает эстетическую постановку. Космоидея превращается в трактат об эстетической гармонии, складывающейся из противоречивых элементов. Сами противоречия жизни рассматриваются наподобие антагонизмов, художественно воплощаемых персонажами спектакля. Свет и тени мироздания принимают вид красочных, равно необходимых и ценных элементов живописного изображения.

В эти ~~дни~~ ~~годы~~ еще раз вспыхнули отблески учений Гераклита и стоиков — с тем, чтобы навсегда погаснуть. Античный мир шел быстрыми шагами к своей гибели.

## 3

Предлагаемый вниманию читателя сборник давал бы одностороннее представление об античной эстетической мысли, если бы материалы его состояли только из философских текстов. Античная эстетика развивалась не только в философии, но и в суждениях об искусстве самих античных художников. Она существовала не только в форме философии прекрасного и не только в форме философии искусства. Она существовала также в форме художественной критики. Она рождается уже в наивных размышлениях Гомера об искусстве, о вдохновляющей певца силе муз, в изображении могучего действия песни на слушателей. В XVIII песне «Илиады» Гомер показывает нам, как изпод рук божественного кузнеца Гефеста возникает огромный щит Ахилла — целая галерея античной живописи. В «Одиссее» показана роль певца в быту старых дружин родового строя, его почетное положение и привилегии, какими он пользуется.

В поэзии V века искусство — уже проблема для самого же искусства. В комедиях Аристофана даются блестящие образцы конкретной, политически заостренной, темпераментной и обстоятельной театральной критики. «Лягушки» — свидетельство огромного уровня эстетической культуры античного зрителя. Устами хора комедии Аристофан дает понять, как распространено, как привычно было мастерское, взыскательное, внимательное к малейшим нюансам содержания и исполнения восприятие зрителей. Такие произведения пишутся только для сведущей в делах искусства публики, понимающей даже намек, даже отенок критического анализа.

Римская эстетическая мысль — вообще небогатая и малосостоятельная — представлена в нашем сборнике, кроме отрывков из поэмы Лукреция, посланием Горация к «Пизонам». Это — трактат нормативной поэтики — не очень глубокий, не творческий, но отражающий высокую эстетическую культуру. В послании великолепно отразились некоторые явления литературной жизни Рима эпохи Августа: существование наряду с подлинными художниками и мастерами, усвоившими художественный опыт Греции, множества выскочек, дилетантов, невежд, вербовавшихся из быстро возвысившейся при Августе ростовщической знати, разбогатевшей на спекуляциях именами, на торговле, на откупах и в то же время жадно тянувшейся к показной высокой культуре — вплоть до поэзии.

Иронический скептицизм Горация распространяется не только на этих грубых, эстетически безобразных писак, но также и на более культурных меценатов и покровителей искусства. К ним обращается, в спокойном и сдержанном сознании превосходства, поучающий голос Горация. Он наставляет их в искусстве поэтической взыскательности, в культуре труда, в самоограничении, отличающем истинного художника. Он доказывает им, что поэзия не терпит посредственности, что имитация «гений или изучение» несостоятельна и что лучшие вещи в искусстве создаются трудом и самоотречением.

Заканчивается наш сборник отрывками из эстетических статей Лукиана (II век н. э.). Этот великий скептик и разрушитель религиозных иллюзий представляет не малый интерес и для эстетики. В лице Лукиана дряхлеющее греческое искусство иронически улыбается собственному отображению. В статье «Как надо писать историю» дается великолепный образец эстетики исторической прозы. Старое сопоставление истории и поэзии, которым занимался еще Аристотель, развивается здесь с точки зрения задач и интересов истории. Но в то же время эта статья — великолепный фрагмент пародирующей критики. Объектом этой критики является в данном случае эстетика исторической прозы. Еще раз ставится проблема размежевания истины и вымысла, правдивости изображения и отклонения его от реальности. В язвительной пародирующей критике стиля современных историков еще раз возникают великие проблемы античной поэтики, но на этот раз — в явно несерьезной форме, граничащей с глумлением над самой проблемой. Острый взгляд Лукиана видит уже надвигающееся на греческий мир варварство. Он только не понимает, что варварство это идет не извне, что оно имеет свой источник в неразрешенных внутренних противоречиях самого античного мира.

Он видит признаки падения эстетической культуры там, где дело шло по сути о вещах, гораздо более глубоких и важных, чем все искусство и эстетика. Острый пронизательный взгляд Лукиана провожает в могилу великолепие образов древнего античного искусства. Он знает, что критерии для оценки произведений этого искусства уже значительно изменились. В «Зевсе трагическом» вопрос о художественной ценности изваяний античных богов оттесняется грубым и откровенным вопросом об экономической ценности материалов, примененных ваятелями. Один из последних образов античного мира — образ ростовщика, переоценивающего эстетические ценности, попирающего изваяния Фидия варварскими фигурами богов, имеющих преимущество более дорогого материала, из которого они сделаны. В язвительном смехе Лукиана слышится печаль об уходящей и уж более неценимой, подлинной красоте античного мира.

***ЧАСТЬ I***

**Эстетические учения философов  
античного мира**

# ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ВОЗЗРЕНИЯ ПИФАГОРЕЙЦЕВ<sup>1</sup>

(V—IV века до н. э.)

## ИППОДАМ, ПОЛИКЛЕТ, АРХИТ ИЗ ТАРЕНТА

Расположение частных домов [по улицам] считается более красивым и более полезным в интересах житейского обихода тогда, когда улицы идут прямо, по новейшей моде, т. е. по *Ипподамову*<sup>2</sup> способу. Для безопасности же в военном отношении, наоборот, лучше тот способ распланировки города, какой существовал в старину: эта распланировка была такова, что при ней с трудом могли найти выход из города наемные войска, а нападающим на город трудно было в ней ориентироваться.

[Аристотель<sup>3</sup>. «Политика» VII 11. 1300 b 21, пер. С. Жебелева]

Поликлет<sup>4</sup> из Сикиона, ученик Гегелада<sup>5</sup>, сделал за сто талантов прославленную [статую] юноши Диадумена\*, придав ей нежные черты; он же [слепил] мальчика-копьеносца, придав последнему мужественное выражение. Сделал он также [статую], которую называют «Каноном» художники, старающиеся получить из нее, как бы от некоторого образца, предписания для своего творчества; [таким образом] признают, что только он один из [всех] людей произведением искусства создал самое искусство [как науку].

[Плиний<sup>6</sup>. Natur Hist. 34, 55]

Таков именно способ [познавания]. Приучиться легко узнавать центр во всяком роде животных и во всех [вещах] не по силам первому встречному, но [это дело] требует величайшего прилежания, продолжительного опыта и обширного знания всех частныхостей. Так, по крайней мере, ваятели, скульпторы-живописцы и вообще [все те], кто делает статуи, рисуют и лепят прекраснейшие [вещи] соответственно каждому виду; так, например, [изображают] прекраснейшего человека или лошадь,

[\* Диадумен, или Диадемат, — имя юноши, который был изображен более красивым, нежели он был на самом деле].



или быка или льва, обращая в каждом роде внимание на центр. Хвалит некую статую Поликлета, называемую «Канон», которая получила название вследствие точной симметрии всех частей ее относительно друг друга [de plac. Hipp. et Plat. V p. 425, 14 Müll.]. Ведь [Хрисипп<sup>7</sup>] ясно показал это посредством речи, приведенной несколько раньше, в которой он говорит, что здоровье тела есть соразмерность в [образующих его] теплом, холодном, сухом и влажном. Это, очевидно, суть элементы тел, красота же, по его мнению, заключается не в соразмерности элементов, но в симметрии частей — очевидно, в соразмерности пальца относительно пальца и всех их относительно пясти и кисти руки, и последних относительно локтя, и локтя относительно руки, и [вообще] всех [частей] относительно всех, подобно тому как написано в «Каноне» Поликлета. Дело в том, что, показав нам в этом сочинении все симметрии тела, Поликлет доказал на деле [свое] учение, сделав статую по правилам своего учения и назвав и самую статую, как и сочинение, Каноном. И действительно, красота тела заключается, согласно учению всех врачей и философов, в симметрии частей.

[Гален<sup>8</sup> de temper. I. 9 p. 42. 26 Helmr]

#### «КАНОН» ПОЛИКЛЕТА

Прогрессирующие, у которых уже как бы «выкован золотой фундамент» [Пиндар<sup>9</sup>] некоторого священного здания и царской жизни, относятся ко [всему] происходящему отнюдь не кое-как, но, [исходя] от нормы своего учения, присоединяют и приспособляют [соответствующим образом] каждое [новое явление]. Относительно этого, думается нам, Поликлет говорит, что «самое трудное дело тех, у кого [обработка] глины дошла до ногтя», [т. е. наиболее трудна окончательная отделка]. [Quaest. conviv. II, 3, 2 p. 636 C]. И действительно, искусство лепит сперва грубые бесформенные [произведения] и затем придает им формы [отдельных] видов. Как сказал ваятель Поликлет, «самое трудное дело, когда [обработка] глины дошла до ногтя». Поэтому-то естественно, чтобы более необработанная материя сперва спокойно повиновалась движущей [ее] природе, производя [таким образом] бесформенные и неопределенные виды, вроде яиц; когда же последние затем оформляются и дифференцируются, создается животное.

«Самое трудное дело их [художников?], когда [обработка] глины дошла до ногтя»<sup>\*</sup>].

[Плутарх<sup>10</sup> de profect. virt. 17 p. 86 A]

[\* Смысл изречения Гёте: «Трудности растут по мере приближения к цели»].

По крайней мере, многие, принявшись за сооружение инструментов равной величины, воспользовавшись той же самой конструкцией, [употребив] одинаковый древесный материал и одинаковое железо и не меняя самого веса, сделали [однако] одни [инструменты] далеко кидающими и сильно ударяющими, другие же — отстающими от [только что] упомянутых. И на вопрос, отчего это случилось, они не были в состоянии объяснить причину. Таким образом, изречение, высказанное Поликлетом, относится к тому [предмету], о котором нам предстоит говорить. А именно он сказал:

«Успех [произведения искусства] зависит от многих числовых отношений, причем [всякая] мелочь имеет значение».

Точно так же и в нашем искусстве бывает, что при совершении работ при помощи многих числовых отношений — вследствие допущенного маленького отступления — получается в конечном итоге большая ошибка.

[Филон <sup>11</sup> *mechan IV 1 p. 49, 20, изд. R. Schöne, Berl. 1893*]

«О природе и гармонии следует мыслить так. Сущность вещей, будучи самой их вечною природою, подлежит не человеческому, но божественному ведению. Ибо ясно, что мы не могли бы познавать ничего из того, что есть и познается нами, если бы она (эта природа-гармония) не была внутренне присуща вещам, из которых составлен мир, — предельным и беспредельным. А так как самые начала различны и разнородны, то невозможно, чтобы космический порядок был установлен ими без посредства гармонии, откуда бы она ни явилась. Ибо подобные и однородные элементы не нуждались бы в согласовании; различные же, разнородные по своей природе и отправлениям должны быть по необходимости связаны такой гармонией, чтобы войти в космический порядок».

[Стобей <sup>12</sup> *Ecl. I 21, 7 b* (дополнено из Никомаха *harm. 9, 252*), пер. С. Трубецкого]

[Следующее продолжение фрагмента у Стобея, повидимому, не стоит в связи с предшествовавшей частью, а образует особый фрагмент:]

«Величина же гармонии [т. е. октавы 1 : 2] объемлет кварту (3 : 4) и квинту (2 : 3). Квинта же больше кварты на [целый] тон (8 : 9). Ибо от гипаты (Е) до мезы (А) — кварта, от мезы до неты (Е) — квинта, от неты до триты (Н, позже наз. парамеса) — кварта, от триты (Н) до гипаты (Е) — квинта. Между тритой (Н) и мезой (А) лежит [целый] тон. Кварта же есть отношение 3 : 4, квинта 2 : 3, октава 1 : 2. Таким образом гармония [октава]

состоит из 5 целых и 2 полутонов, квинта из 3 целых и одного полутона, кварта из двух целых и одного полутона.

Итак, Филолай следующим образом определяет эти и меньшие промежутки: «Диез, — говорит он, — есть промежуток, больше которого отношение 4 : 3 на два тона. Комма же есть промежуток, больше которого отношение 9 : 8 на две диесы, т. е. на два меньших полутона. Схисма есть половина коммы, диасхисма же — половина диеси, т. е. меньшего полутона».

[Ср. Бэзгий<sup>13</sup> inst. mus. III 8 p. 278, 11 Friedl.]

Гармония вообще возникает из противоположностей. Ибо «гармония есть соединение разнообразной смеси и согласие разногласного \* [Феон Смирнский<sup>14</sup> p. 12, 10]. И пифагорейцы, которым часто следует Платон<sup>15</sup>, говорят, что музыка есть гармоническое соединение противоположностей, приведение к единству многого и согласие разногласного.

[Никомах<sup>16</sup> arithm. II 19 p. 115, 2]

...Можно заметить, что природа и сила числа действуют не только в демонических и божественных вещах, но также повсюду во всех человеческих делах и отношениях \*\*, во всех технических искусствах и в музыке.

[Стобей Ecl. I proem. cor. 3 (слова) Филолая<sup>17</sup>]

Тарентинец же Архит<sup>18</sup>, который из всех пифагорейцев наиболее занимался музыкой, старается сохранять соответствие с разумом не только в созвучиях, но и в разделениях тетрахордов, полагая, что природе благозвучия свойственна соразмерность интервалов... Итак, он полагает три рода [звукорядов]: энгармонический, хроматический и диатонический. Деление же каждого из них он производит следующим образом. А именно, следующее [за средним] отношение он считает тождественным у [всех] трех родов, а именно [равным]  $\frac{28}{27}$ , среднее же [отношение он устанавливает] для энгармонического [рода в]  $\frac{36}{35}$ , для диатонического же  $\frac{8}{7}$ . Таким образом предшествующее [среднему отношению] выводится для энгармонического рода  $\frac{6}{4}$ , для диатонического же  $\frac{9}{8}$ . Второй же от самого высокого звука в хроматическом роде он получает при помощи [звука], занимающего то же самое положение в диатоническом [роде]. А именно он говорит, что второй от самого высокого в хроматическом [роде] относится к соответствующему [звуку] в диато-

[\* Этот фрагмент может быть приписан Филолаю лишь предположительно].

\*\* Г. Дильс вместо «отношениях» переводит «словах».

ническом [роде], как 256 к 243. Итак, эти три тетрахорда, соответственно указанным отношениям, выражаются в следующих первых числах. А именно, если самые высокие [звуки] тетрахордов мы обозначим числом 1512, самые же низкие, соответственно отношению их к тем 4 : 3, [обозначим] 2016, то последнее [число] составит [отношение]  $\frac{28}{27}$  к числу 1944. И в таких числах будут выражаться вторые [отношения] от самых низких опять во [всех] трех родах. А из вторых от самого высокого [число] энгармонического рода будет 1890. Ибо это число с 1944 составляет отношение  $\frac{30}{35}$ , а с 1512 отношение  $\frac{5}{4}$ . Число же диатонического рода для тех же самых [отношений] будет 1701. Ибо это число с 1944 образует отношение  $\frac{8}{7}$ , а с 1512 отношение  $\frac{9}{8}$ . Число же хроматического рода тоже для тех же самых [отношений] будет 1792, ибо это число так относится к 1701, как 256 к 243.

		Энгармонический		Хроматический		Диатонический
Интервалы	A	1512 } 5 } 4		1512 } 32 } 27		1512 } 9 1701 } 8
	G	1890 } 36		1792 } 243		} 8
	F	1944 } 35		1944 } 244		1944 } 7
	E	2016 } 28 } 27		2016 } 28 } 27		2016 } 28 } 27
		$\frac{5}{4} \cdot \frac{36}{35} \cdot \frac{28}{27} = \frac{4}{3}$		$\frac{32}{27} \cdot \frac{213}{224} \cdot \frac{28}{27} = \frac{4}{3}$		$\frac{9}{8} \cdot \frac{8}{7} \cdot \frac{28}{27} = \frac{4}{3}$

[Птолемей <sup>19</sup> harm. I 13 p. 31, изд. Wall].

Некоторые из пифагорейцев, как сообщают Архит и Дидим <sup>20</sup>, после установления отношений созвучий, сличая их друг с другом и желая более подчеркнуть созвучные [отношения], делали нечто в следующем роде. Взяв первые числа, которые они называли коренными числами, так как они образуют отношения созвучий... Итак, отнеся эти числа к созвучиям, они рассматривали отдельно каждое отношение чисел, заключающих в себе границы [созвучий], причем, отняв у каждой из двух границ по единице, они [наблюдали], каковы будут числа, уменьшившиеся после отнятия [единицы]. Так, отняв по единице у чисел 2 и 1, выражающих интервал октавы, они обращали внимание на остаток. Он оказался единицей. Отняв же по единице от 4 и 3, выражающих интервал кварты, они получили от четырех остаток 3, а от трех 2. Таким образом от обеих границ после отнятия

[по единице] остаток оказался равным 5. Отняв же по единице от 3 и 2, выражающих интервал квинты, они имели в качестве остатка от трех 2, а от двух остаток 1. Таким образом оба остатка равнялись 3. Они называли отнимаемые единицы «подобными», остающиеся же после отнятия числа — «неподобными» по двум причинам. Дело в том, что от обеих границ производилось вычитание одинаковое и равное. Ведь единица равна единице. От вычитания их по необходимости остатки [получались] неодинаковые и неравные. Ибо если от неравных [чисел] отнять поровну, то остатки будут неравные. Отношения же многократные и такие, в которых одно число больше другого на одну определенную долю, [эти отношения], в которых видят созвучия, они положили в неравных границах; [таким образом], если от них отнять поровну, остатки [получатся] во всяком случае неравные. Итак, соединения у созвучий бывают неподобные. «Соединять» же на языке пифагорейцев значит: получать одно число из двух. Итак, неподобные будут составными и относительно каждого из созвучий следующие: у октавы 1, у кварты 5, у квинты 3. Те, у которых неподобные меньше, говорят они, те более созвучны. Созвучна октава, потому что ее неподобные = 1. За ней [следует] квинта, потому что ее неподобные = 3. Последнее же место занимает кварта, потому что ее неподобные = 5.

[Порфирий<sup>21</sup> in Ptolem. harm. 16 p. 280 W.]

Последователи Архита говорили, что восприятие слухом отдельного звука [как занимающего определенное место в музыкальном звукоряде] происходит на основании гармонических данных.

[Порфирий in Ptolem. harm. 16 p. 277]

Последователи же Эвдокса<sup>22</sup> и Архита полагали, что отношение созвучий заключается в числах, признавая также, что [эти] отношения находятся в движениях, а именно [они считали], что быстрое движение [вызывает] высокий [звук], так как оно непрерывно ударяет и быстро тонит воздух, медленное же [движение порождает] низкий [звук], так как оно менее энергично.

[Феод Смирнский p. 61, 11, изд. Hiller, 1878]

Архит и Эвен считали грамматику также подчиненной музыке.

[Квинтилиан<sup>23</sup>, I 10, 17]

## «ГАРМОНИКА» АРХИТА

Пусть будут приведены теперь [слова] пифагорейца Архита, которому в особенности, как говорят, принадлежат подлинные сочинения. Говорит же он в сочинении «О математике» в самом начале рассуждения следующее... [цитата]. [Срв. р. 257. Никомах in Arith. I 3, 4 р. 6, 16 Hoch]. Но и тарентинец Архит в начале «Гармоники» говорит то же самое примерно следующим образом [цитата]:

«По моему мнению, математики прекрасно установили точное познание, и [поэтому] вполне естественно, что они правильно мыслят о каждой вещи, какова она в своих свойствах. Ведь установив прекрасно точное познание о природе вселенной, они должны были прекрасно усмотреть и относительно частных вещей, каковы они в своих свойствах. И действительно, они передали нам ясное, точное познание о скорости [движения] звезд, об их восхождениях и захождениях, а также о геометрии, о числах, о сферике и в особенности о музыке. Ибо, как кажется, эти науки родственны. Дело в том, что они занимаются двумя родственными первообразами сущего [«именно числом и величиной» — Д и л ь с]. Итак, прежде всего они усмотрели, что невозможно, чтобы был звук, если не произошло удара каких-либо [тел] друг о друга. Удар же, говорили они, возникает, если движущиеся [тела], встретившись, столкнутся друг с другом. Итак, [тела], движущиеся в противоположном направлении, останавливаясь при взаимной встрече, [производят] звуки: [тела] же, двигающиеся в одном направлении, но с неодинаковой скоростью, производят звук, когда их настигают и ударяют движущиеся за ними [тела]. Многие из них [звуков] не могут восприниматься нашей природой, одни вследствие слабости удара, другие также вследствие далекого расстояния от нас, некоторые же и вследствие своей чрезмерной величины. Дело в том, что сильные звуки не в состоянии проникнуть к нам в ухо, подобно тому как если наливать много в сосуды с узкими горлышками, то ничего не вливается. Итак, из звуков, которые [нами] ощущаются, те кажутся высокими, которые получаются от ударов с быстротой и силой, а те, которые [идут] медленно и слабо, кажутся нам низкими. И в самом деле, если кто-нибудь, взяв палку, будет двигать ею медленно и слабо, то ударом он произведет низкий звук. Если же [станет двигать] быстро и с силой, то — высокий. Но не только этим [путем] мы можем познать [это], но также [если обратим внимание на следующее]. Если в речи или пении мы желаем издать какой-либо громкий и высокий звук, то [мы достигаем цели], издавая звук посредством сильного дыхания.

Еще [можно пояснить это сравнением]: это происходит так, как у стрел. С силой выпускаемые [стрелы] летят далеко, слабо же [отпускаемые] — близко. Дело в том, что с силой несущимися [стрелами] в большей степени оттесняется воздух, слабо же несущимися — в меньшей степени. То же самое будет и со звуками. Звуки, издаваемые сильным дыханием, будут громкими и высокими, [издаваемые] же слабым [дыханием] — будут слабыми и низкими. Однако и на этом самом показательном примере мы можем увидеть, что, хотя звуки издавало то же самое [лицо], сильный [звук] мы могли услышать издали, слабый же не могли даже вблизи. Впрочем, и во флейтах дыхание, несущееся из уст, попадая в отверстия, лежащие вблизи рта, вследствие [своей] большой силы производит более высокий звук, [попадая же в отверстия], далее лежащие, [производит звук] более низкий. Таким образом ясно, что быстрое движение производит высокий [звук], медленное же — низкий. Впрочем, то же самое происходит и с бубнами, которыми размахивают в мистериях. Медленно двигаясь, они издают низкий звук, при сильном же [движении] они издают [звук] высокий [звук]. Впрочем, и свирель, если, заткнув нижнюю часть ее, дуть в нее, издаст нам некий низкий звук; если же [дуть] в половину или в другую любую часть ее, то она будет испускать высокий звук. Ибо одно и то же дуновение выходит медленно через длинное место и быстро через более короткое».

Сказав также еще о пропорциональности движения звука, он резюмирует свое рассуждение следующим образом:

«Итак, из множества [примеров] для нас стало ясно, что высокие звуки движутся быстрее, низкие медленнее».

[Порфирий in Ptolem. harm. p. 236]

И многие другие из древних [писателей] так выражаются, а именно, пользуясь словом *διαστημα* — расстояние вместо слова *λογος* — отношение], подобно тому как Дионисий Галикарнаский<sup>24</sup> и Архит в сочинении: «О музыке»... Архит же, говоря о пропорциях, пишет следующее:

«В музыке имеются три пропорции: во-первых, арифметическая, во-вторых, геометрическая и, в-третьих, подпротивная, которую называют гармонической. [Пропорция называется] арифметической, если три термина [числа, образующие ее] находятся в следующем соразмерном отношении: насколько первый [термин] больше второго, настолько второй больше третьего. И в этой пропорции отношение больших [числовых] терминов бывает меньше, отношение же меньших [числовых терминов] — больше. Геометрической же [называется пропорция], если в

каком отношении первый [числовой термин] находится ко второму, в таком же и второй к третьему. Из них бóльшие термины образуют [между собой] точно такое же отношение, как и меньшие [между собой]. Подпротивная же [пропорция], которую мы называем гармонической, [бывает в том случае], если [числовые термины] находятся в таком отношении: на какую часть своей собственной [величины] первый [числовой] термин превосходит второй, на ту же самую часть третьего [термина] средний термин превосходит третий. В этой пропорции отношение бóльших терминов бывает больше, меньших же меньше.

[Порфирий in Ptolem. harm. p. 267]

В это же [время] и [еще] раньше названных философов [Левкиппа<sup>25</sup> и Демокрита<sup>26</sup>] так называемые пифагорейцы, предавшись математическим занятиям, первые выдвинули их вперед и, пропитанные ими, математические начала стали считать за начала всего существующего. А так как числа по [своей] природе суть первичные [элементы] их, в числах же они, повидимому, усматривали многие сходства с существующим и с происходящим, гораздо более, чем в огне, в земле и в воде, потому что такое-то проявление (*κινδός*) чисел [они считали] справедливостью, такое-то — душою и разумом, такое-то — благоприятным временем [для действия], словом сказать, и в остальном подобно этому, и в числах, кроме того, видели проявления и соотношения музыкальных гармоний; далее, так как им казалось, что и в остальном вся природа уподобляется числам, числа же суть [нечто] первоначальное сравнительно со всю природою, то в виду всего этого они предположили, что элементы чисел суть элементы всех существ и что целое небо есть гармония и число. И все, что имели указать в числах и в гармониях соответственного с движением и с частями неба и с целым мироустройством, все это, собирая, они прилагали к делу. А если чего где не доставало, они старались пополнить, чтобы учение у них было связным целым. Приведу пример: так как десяток кажется [чем-то] совершенным и охватывает всю природу чисел, то они утверждают, что и несущихся по небесному своду [тел] десять, а так как видимо только девять, то они делают еще десятое, противоположащее земле. Точнее все это разграничено нами в другом месте.

[Аристотель *Metaph. A 5. 985 b, 23* (пер. Розанова-Первова)]

Как очевидно из сказанного, учение, что от движения [светил] возникает гармония, так как-де [от этого] происходят гармонические звуки, свидетельствует об остроумии и большой уче-



ности высказавших его, однако истина не такова. А именно: некоторые считают необходимым, чтобы возникал звук от движения столь великих тел, так как [звук бывает] при движении у нас тел, не имеющих равных [тем] масс и не несущихся с такой быстротой. Когда же несутся солнце, луна и еще столь великое множество таких огромных светил со столь великой быстротою, невозможно, чтобы не возникал некоторый необыкновенный по силе звук. Предположив это и [приняв], что скорости [движения их, зависящие] от расстояний, имеют отношения созвучий, они говорят, что от кругового движения светил возникает гармонический звук. А так как казалось странным, что мы не слышим этого звука, то [в объяснение этого] они говорят, что причиной этого является то, что тотчас по рождении имеется [этот] звук, так что он вовсе не различается от противоположной [ему] тишины, ибо различие звука и тишины относительно [и зависит от отношения их] друг к другу. Таким образом, подобно тому как медникам вследствие привычки кажется, что нет никакого различия [между тишиной и стуком при работе их], так и со [всеми] людьми бывает то же самое [при восприятии гармонии сфер].

[Аристотель de caelo В 9. 290 b 12]

Они [пифагорейцы] полагали, что и музыка много содействует здоровью, если ею пользоваться надлежащим способом. Так же они применяли избранные места из Гомера<sup>27</sup> и Гесиода<sup>28</sup> для исправления душ.

[Ямвлих<sup>29</sup> V P. 164]

[Фрагменты пифагорейцев и свидетельства о них, кроме оговоренных случаев, даны в переводе А. Маковельского «Доксографики», часть 3-я, Казань, 1919]

# ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ФРАГМЕНТЫ ГЕРАКЛИТА<sup>30</sup>

---

(Рассвет около 500 г., время жизни — конец VI — начало V века до н. э.)

Расходящееся сходится, и из различных [тонов] образуется прекраснейшая гармония, и все возникает через борьбу.

[Аристотель, *eth Nic.* VIII 2 1155 b., 4]

И природа стремится к противоположностям и из них, а не из подобных [вещей] образует созвучие. Так, в самом деле, она сочетала мужской пол с женским, а не каждый [из них] с однородным и [таким образом] первую общественную связь она образовала через соединение противоположностей, а не посредством подобного. Также и искусство, повидимому, подражая природе, поступает таким же образом. А именно: живопись делает изображения, соответствующие оригиналам, смешивая белые, черные, желтые и красные краски. Музыка создает единую гармонию, смешав в [совместном пении] различных голосов звуки высокие и низкие, протяжные и короткие. Грамматика из смеси гласных и согласных букв создала целое искусство [письма]. Та же самая [мысль] была высказана и у Гераклита Темного. «[Неразрывные] сочетания образуют целое и нецелое, сходящееся и расходящееся, созвучие и разногласие, из всего одного и из одного все [образуется]».

[Аристотель, *de mundo* 5. 396 b 7]

И что этого все не знают и не признают, об этом он, порицая [всех], говорит примерно так: «Они не понимают, как расходящееся согласуется с собой: [оно есть] возвращающаяся [к себе] гармония, подобно тому, что [наблюдается] у лука и лиры.

[Ипполит<sup>21</sup>, *Ref.* IX, 9]

Скрытая гармония сильнее явной.

[Ипполит, *Ref.* IX, 9]

Самая прекрасная обезьяна безобразна по сравнению с родом людей.

[Платон, *Hipp. maior* 289 A]

Мудрейший из людей по сравнению с богом кажется обезьяной и по мудрости, и по красоте, и во всем прочем.

[Платон, *Hipp. maior* 289, В]

Но и это показалось бы нелепостью, если бы все небо и каждая из частей [его] были бы совершенно упорядочены и сообразны с разумом и по внешнему виду, и по [внутренним] силам, и по круговым движениям, а в началах ничего подобного не было бы, но, как говорит Гераклит, прекраснейший строй мира [представлял бы собою] как бы кучу сора, рассыпанного наудачу.

[Феофраст<sup>32</sup>, *Metaphys.* 15 p. 7 a 10 Usen]

[Фрагменты Гераклита даны по изданию А. Маковельского «Досократики», часть 1-я, Казань, 1914]

## ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ФРАГМЕНТ ЭМПЕДОКЛА<sup>32а</sup>

---

Подобно тому как живописцы, раскрашивая священные приношения богам, — люди, глубоким умом основательно изучившие искусство, — берут разноцветные краски и, смешав их соответствующим образом — одних более, других менее, — создают из них схожие со всеми предметами изображения, воспроизводя деревья, и мужей, и жен, и зверей, и птиц, и живущих в воде рыб, а также и долговечных, величаемых высочайшими почестями, богов: — так да не одолеет твоего ума заблуждение, [которое могло бы заставить тебя предполагать], будто есть где-либо какой-либо другой источник всего тленного, что только ни открывается взору в несказанно-огромном количестве, но убедись, что это они [стихии], вняв божественному глаголу.

[Перев. Г. Якубаниса, цит. по книге Г. Якубаниса «Эмпедокл философ, врач и чародей», стр. 105]

# ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ФРАГМЕНТЫ ДЕМОКРИТА

---

(V век до н. э.)

Итак, Демокрит, муж, который был среди древних не только величайшим естествоиспытателем, но и никому не уступал в обширности круга исследований, говорит, что «музыка есть младшее из искусств», и объясняет это тем, что ее породила не нужда, но родилась она от развившейся уже роскоши.

[Филодем<sup>33</sup>, De music. 31 p. 108. 29, Kemk.]

Демокрит о Гомере говорит так: «Гомер, получив в удел божественный талант, возвел великолепное здание разнообразных стихов» так как [по его мнению], не обладая божественной и сверхъестественной природой, невозможно сочинить столь прекрасные и мудрые стихи.

[Dio 36, 1 (II, 109, 21 Arnim.)]

Ибо часто я слышал, что никто не может быть хорошим поэтом (говорят, что это сказано в сочинениях Демокрита и Платона) без душевного огня и без некоторого вдохновения, своего рода безумия.

[Цицерон<sup>34</sup>, De orat. II, 46, 149]

А именно Демокрит говорит, что без безумия не может быть ни один великий поэт; то же самое говорит Платон.

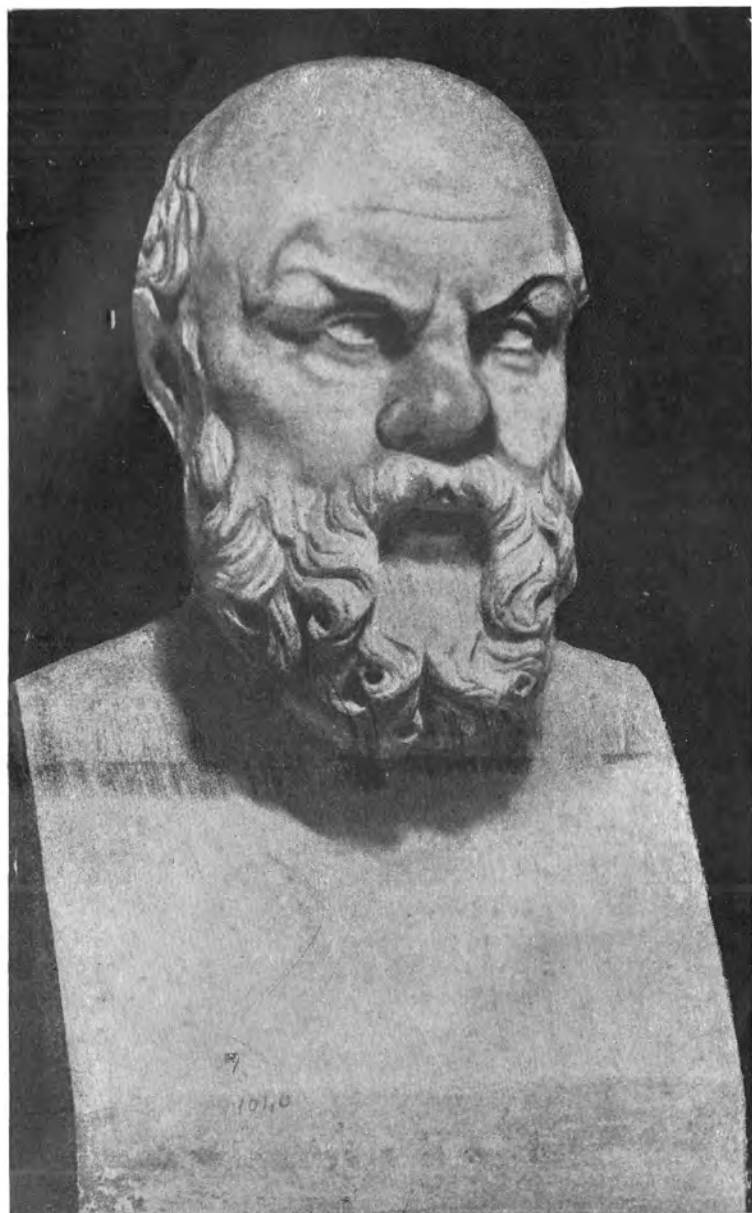
[Цицерон, De divin., I, 38, 80]

Демокрит полагает, что гений, [природное дарование], счастливее жалкого искусства, [приобретенного навыка], и он исключает здравомыслящих из Геликона...

[Гораций, De arte poet., 295]

Равным образом [как Платон, «Ион», 534 В] и Демокрит говорит: «Все то, что поэт пишет с божественным вдохновением и священным духом, весьма прекрасно».

[Климент<sup>35</sup>, Strom., IV, 168, II, 518, 20 St.]



СОКРАТ  
(470—399 гг. до н. э.).

# ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ВОЗЗРЕНИЯ СОКРАТА <sup>86</sup> В ПЕРЕДАЧЕ КСЕНОФОНТА <sup>87</sup> АФИНСКОГО („СОКРАТИЧЕСКИЕ СОЧИНЕНИЯ“)

---

(V—IV века до н. э.)

В другой раз Аристипп <sup>88</sup> спросил его, знает ли он что-нибудь прекрасное.

Даже много таких вещей, — отвечал Сократ.

Все они похожи на другую? — спросил Аристипп.

Нет, так непохожи некоторые, как только возможно, — отвечал Сократ.

Так, как же непохожее на прекрасное может быть прекрасное? — спросил Аристипп.

А вот как, — сказал Сократ: — на человека, прекрасного в беге, клянусь Зевсом, непохож другой, прекрасный в борьбе; щит, прекрасный для защиты, как нельзя более непохож на метательное копьё, прекрасное для того, чтобы с силой быстро лететь.

Твой ответ, — сказал Аристипп, — совершенно не отличается от ответа на мой вопрос, знаешь ли ты что-нибудь хорошее.

А ты думаешь, — отвечал Сократ, — что хорошее — одно, а прекрасное — другое. Разве ты не знаешь, что все по отношению к одному и тому же прекрасно и хорошо? Так, прежде всего о духовных достоинствах нельзя сказать, что они по отношению к одним предметам нечто хорошее, а по отношению к другим нечто прекрасное; затем, люди называются и прекрасными и хорошими в одном и том же отношении и по отношению к одним и тем же предметам; также по отношению к одним и тем же предметам и тело человеческое кажется и прекрасным и хорошим; равным образом все, чем люди пользуются, считается и прекрасным и хорошим по отношению к тем же предметам, по отношению к которым оно полезно.

Так, и навозная корзина — прекрасный предмет? — спросил Аристипп.

Да, клянусь Зевсом, — отвечал Сократ. — И золотой щит — предмет безобразный, если для своего назначения первая сделана прекрасно, а второй дурно.

Ты хочешь сказать, что одни и те же предметы бывают и прекрасны и безобразны? — спросил Аристипп.

Да, клянусь Зевсом, — отвечал Сократ, — равно как и хороши и дурны: часто то, что хорошо от голода, бывает дурно от лихорадки, и что хорошо от лихорадки, дурно от голода; часто то, что прекрасно для бега, безобразно для борьбы, а то, что прекрасно для борьбы, безобразно для бега, потому что все хорошо и прекрасно по отношению к тому, для чего оно хорошо приспособлено, и, наоборот, дурно и безобразно по отношению к тому, для чего оно дурно приспособлено.

[Ксенофонт. Воспоминания о Сократе. III, 8]

Если когда Сократ разговаривал с художниками, занимающимися своим искусством с целью заработка, то и им он был полезен.

Так, он пришел однажды к живописцу Паррасию<sup>30</sup> и в разговоре с ним сказал: Не правда ли, Паррасий, живопись есть изображение того, что мы видим? Вот, например, предметы вогнутые и выпуклые, темные и светлые, жесткие и мягкие, неровные и гладкие, молодое и старое тело вы изображаете красками, подражая природе.

Верно, — отвечал Паррасий.

Так как нелегко встретить человека, у которого одного все было бы безупречно, то, рисуя красивые человеческие образы, вы берете у разных людей и соединяете вместе, какие есть у кого, наиболее красивые черты и таким способом достигаете того, что все тело кажется красивым.

Да, мы так делаем, — отвечал Паррасий.

А изображаете вы то, что в человеке всего более располагает к себе, что в нем всего приятнее, что возбуждает любовь и страсть, что полно прелести, — я разумею духовные свойства. Или этого и изобразить нельзя? — спросил Сократ.

Как же можно, Сократ, — отвечал Паррасий, — изобразить то, что не имеет ни пропорции, ни цвета и вообще ничего такого, о чем ты сейчас говорил, и даже совершенно невидимо.

Но разве не бывает, что человек смотрит на кого-нибудь ласково или враждебно? — спросил Сократ.

Думаю, что бывает, — отвечал Паррасий.

Так это-то можно изобразить в глазах?

Конечно, — отвечал Паррасий.

А при счастье и при несчастье друзей, как ты думаешь, разве одинаковое бывает выражение лица у тех, кто принимает в них участие и кто не принимает?



Клянусь Зевсом, конечно, нет, — отвечал Паррасий: — при счастье они бывают веселы, при несчастье мрачны.

Так, и это можно изобразить? — спросил Сократ.

Конечно, — отвечал Паррасий.

Затем, величавость и благородство, униженность и рабский дух, скромность и рассудительность, наглость и грубость сквозят и в лице и в жестах людей, стоят ли они или двигаются.

Верно, — отвечал Паррасий.

Так, и это можно изобразить?

Конечно, — отвечал Паррасий.

Так на каких людей приятнее смотреть, — спросил Сократ, — на тех ли, в которых видны прекрасные, благородные, достойные любви черты характера, или же безобразные, низкие, возбуждающие ненависть?

Клянусь Зевсом, Сократ, тут большая разница, — отвечал Паррасий.

Однажды Сократ пришел к скульптору Клитону и в разговоре с ним сказал: Прекрасны твои произведения, Клитон, — бегуны, борцы, кулачные бойцы, панкратиасты: это я вижу и понимаю, но как ты придаешь статуям то свойство, которое особенно чарует людей при взгляде на них, что они кажутся живыми?

Клитон был в недоумении и не сразу собрался ответить. Тогда Сократ продолжал: Не оттого ли в твоих статуях видно больше жизни, что ты придаешь им сходство с образами живых людей?

Конечно, — отвечал Клитон.

Так вот, воспроизводя то опущение или поднятие при разных телодвижениях, то сжатие или растяжение, то напряжение или ослабление, ты и придаешь статуям больше сходства с действительностью и больше привлекательности.

Совершенно верно, — отвечал Клитон.

А изображение также душевных аффектов у людей при разных действиях разве не дает наслаждения зрителю?

Надо думать, что так, — отвечал Клитон.

В таком случае у сражающихся в глазах надо изображать угрозу, у победителей в выражении лица должно быть торжество?

Именно так, — отвечал Клитон.

Стало быть, — сказал Сократ, — скульптор должен в своих произведениях выражать состояние души.

Стало быть, полезное есть благо для того, кому оно полезно?

Мне кажется, да, — отвечал Евфидем.

А прекрасное можем ли мы определить как-нибудь иначе?

Или же есть на свете тело, сосуд или другой какой предмет, который ты называешь прекрасным, про который ты знаешь, что он прекрасен для всего?

Клянусь Зевсом, нет, — отвечал Евфидем.

Так не прекрасно ли употребить каждый предмет для того, для чего он полезен?

Конечно, — отвечал Евфидем.

А бывает ли прекрасен каждый предмет для чего-нибудь другого, как не для того, для чего его прекрасно употреблять?

Ни для чего другого, — отвечал Евфидем.

Стало быть, полезное прекрасно для того, для чего оно полезно?

Мне кажется, да, — отвечал Евфидем.

[Ксенофонт, Воспоминания о Сократе, IV, 6]

Скажи мне, Аристодем, есть ли люди, талантом которых ты восхищаешься?

Да, — отвечал он.

Назови нам имена их, — сказал Сократ.

В эпической поэзии я всего больше восхищаюсь Гомером, в дифирамбе — Меланиппидом, в трагедии — Софоклом, в скульптуре — Поликлетом, в живописи — Зевксидом.

Кто же, по-твоему, заслуживает большего восхищения, — тот ли, кто делает изображения, лишённые разума и движения, или тот, кто творит живые существа, разумные и самодеятельные?

Клянусь Зевсом, гораздо больше тот, кто творит живые существа, если действительно они получают бытие не по какой-то случайности, но благодаря разуму.

Какие же предметы ты признаешь делом случайным и какие творения разума, — те ли, цель существования которых неизвестна, или те, которые существуют для какой-нибудь пользы?

Надо полагать, конечно, что предметы, получающие бытие для какой-нибудь пользы, — творения разума.

[Ксенофонт, Воспоминания о Сократе, I, 4]

Кто выбирает своей профессией игру на кифаре или на флейте или верховую езду и тому подобное, тот старается как можно чаще практиковаться в области избранной им профессии, и притом не в одиночестве, а в присутствии лучших специа-

листов; он прилагает все усилия и не жалеет трудов, лишь бы не нарушать их совств, находя, что иным путем не может сделаться крупной величиной.

[Ксенофонт. Воспоминания о Сократе, IV, 2]

### [СПОР О КРАСОТЕ МЕЖДУ КРИТОБУЛОМ И СОКРАТОМ]

Каллий сказал: А ты, Критобул, не хочешь вступить в состязание с Сократом о красоте?

Клянусь Зевсом, не хочет, — заметил Сократ: — может быть, он видит, что сводник в почете у судей.

А все-таки, — возразил Критобул, — я не уклонюсь. Докажи, если у тебя есть какие умные аргументы, что ты красивее меня. Только, — прибавил он, — пускай он лампу поближе пододвинет.

Так вот, — начал Сократ, — прежде всего я призываю тебя к допросу по поводу нашего дела; отвечай!

А ты спрашивай.

Только, ли в человеке, по твоему мнению, есть красота, или еще в чем-нибудь другом?

Клянусь Зевсом, — отвечал он, — по-моему, она есть и в лошади, и в быке, и во многих неодушевленных предметах. Я знаю, например, что и щит бывает прекрасен, и меч, и копье.

Как же возможно, — спросил Сократ, — что эти предметы, несколько непохожие один на другой, все прекрасны?

Клянусь Зевсом, — отвечал Критобул, — если они сделаны хорошо для тех работ, ради которых мы их приобретаем, или если они по природе своей хороши для наших нужд, то и они прекрасны.

Знаешь ли ты, — спросил Сократ, — для чего нам нужны глаза?

— Понятно, — отвечал он, — для того, чтобы видеть.

В таком случае мои глаза будут прекраснее твоих.

Почему же?

Потому, что твои видят только прямо, а мои вкось, так как они навькате.

Судя по твоим словам, — сказал Критобул, — у рака глаза лучше, чем у всех животных.

Несомненно, — отвечал Сократ, — потому что и по отношению к силе зрения у него от природы превосходные глаза.

Ну, хорошо, — сказал Критобул, — а нос у кого красивее, — у тебя или у меня?

Думаю, у меня, — отвечал Сократ, — если только боги дали нам нос для обоняния: у тебя ноздри смотрят в землю, а у меня они открыты вверх, так что воспринимают запах со всех сторон.

Спор Сократа

А приплюснутый нос чем красивее прямого?

Тем, что он не служит преградой зрению, а позволяет глазам сразу видеть, что хотят; а высокий нос, точно издеваясь, разделяет глаза барьером.

Что касается рта, — сказал Критобул, — я уступаю: если он создан, чтобы откусывать, то ты откусишь гораздо больше, чем я. А что у тебя губы толстые, не думаешь ты, что поэтому и поцелуй твой нежнее?

Судя по твоим словам, — сказал Сократ, — можно подумать, что у меня рот безобразнее, чем даже у осла. А того не считаешь ты доказательством большей моей красоты, что и наяды, богини, рождают силенов, скорее похожих на меня, чем на тебя?

Больше я не могу тебе возражать, — сказал Критобул. — Пускай они, — прибавил он, — кладут камешки, чтобы скорее мне узнать, какому наказанию или штрафу следует мне подвергнуться. Только пусть они кладут их тайно: боюсь я, как бы твое и Антисфеново богатство меня не одолело.

Тут девушка и мальчик стали тайно по очереди класть камешки. Тем временем Сократ, из опасения, что судьи могут быть введены в обман, хлопотал, чтобы лампу поднесли уже к Критобулу и чтобы наградой победителю от судей были не ленты, а поцелуи. Когда камешки высыпали и они все оказались в пользу Критобула, Сократ воскликнул: Ай, ай, ай! Твое серебро, Критобул, непохоже на Каллиево. Каллиево делает людей справедливей, а твое, как и у большинства людей, имеет свойство сворачивать судей и в суде и в состязаниях.

[Ксенофонт. Сир, V]

[Все отрывки из Ксенофонта даны в переводе С. И. Соболевского «Ксенофонт Афинский. Сократические сочинения», изд. Academia, 1935]

# ЭСТЕТИЧЕСКОЕ УЧЕНИЕ ПЛАТОНА

(427—347 гг. до н. э.)

## I. УЧЕНИЕ О ПРЕКРАСНОМ

[ПЛАТОН. ДИАЛОГ «БОЛЬШОЙ ИППИЙ»<sup>40</sup>  
(ИЛИ О ПРЕКРАСНОМ)]

Собеседники: Сократ, Иппий.

Сократ. ...Не так давно, добрейший мой, в каком-то разговоре, после того как я одно порицал, находя дурным, а другое хвалил, находя прекрасным, один человек поставил меня в тупик, обратившись ко мне с вопросом в таком роде и притом весьма свысока: «Скажи на милость, Сократ, — спросил он, — тебе-то откуда известно, что прекрасно и что дурно? Подумай-ка, можешь ли ты сказать, что такое прекрасное?» А я по простоте своей растерялся и не сумел ему ответить, как подобает. И вот, уходя из общества, негодовал я и пенял на самого себя, и твердо решил, что, как только встречу с кем-нибудь из вас, мудрецов, поразвспрошу, узнаю и, обдумавши, пойду опять к тому человеку, который меня спрашивал, и возобновлю с ним спор. Вот я и говорю, что ты пришел теперь кстати, и уж ты мне покажи как следует, что такое прекрасное, и постарайся отвечать на мои вопросы как можно точнее, чтобы мне опять не вызвать смеха, когда меня вторично опровергнут. Ведь уж тебе оно доподлинно известно, и не велика же эта наука между теми, которых ты знаешь такое множество.

Иппий. Верно, что не велика; просто сказать, ничего не стоит.

Сократ. Стало-быть, мне будет легко научиться, и уже никто не опровергнет меня.

Иппий. Конечно, легко, а то на что ж бы я тогда годился?

Сократ. Клянусь Герой, Иппий, хорошо бы это было одолеть нам того человека, как ты говоришь. Но не помешаю ли я тебе, если, подобно ему, буду возражать на твои слова, для того чтобы ты наставлял меня как можно лучше? На возражения-то ведь я, пожалуй, мастер. Ну, а если тебе все равно, то желаю возражать, чтобы знать подтверже.

**И п п и й.** Да возражай; ведь и вопрос-то неважный, как я сейчас сказал; а я мог бы научить тебя отвечать на гораздо более трудные вопросы, так что ни один человек не был бы в состоянии опровергать тебя.

**С о к р а т.** Фу-ты как хорошо! В таком случае, раз и ты приказывашь, попробую-ка я тебя спрашивать как можно более похоже на того человека. Если бы, видишь ли, ты выступил перед ним с этим сочинением о прекрасных занятиях, о котором ты говоришь, то он, выслушав тебя и дав тебе окончить речь, прежде всего — таков уж у него обычай — задал бы тебе вопрос о прекрасном и сказал бы тебе: «Элидец, друг мой, разве не силою справедливости справедливые бывают справедливы?» Ну, Иппий, отвечай так, как будто бы это он тебя спрашивал.

**И п п и й.** Отвечаю, что силою справедливости.

**С о к р а т.** Стало-быть, она что-нибудь да есть, эта справедливость?

**И п п и й.** Конечно.

**С о к р а т.** И стало-быть, не силою ли мудрости мудрые бывают мудры, и не силою ли добра все доброе бывает добрым?

**И п п и й.** А то как же?

**С о к р а т.** Притом, полагаю, силою того, что само есть что-нибудь; ведь не силою же того, чего нет!

**И п п и й.** Конечно, силою того, что есть.

**С о к р а т.** Вот тоже и все прекрасное разве не силою прекрасного бывает прекрасно?

**И п п и й.** Да, силою прекрасного.

**С о к р а т.** Которое что-нибудь да есть?

**И п п и й.** Есть, а то как же?

**С о к р а т.** «В таком случае, — возразит он, — скажи мне, мой друг, что такое это прекрасное?»

**И п п и й.** Значит, Сократ, тот, кто это спрашивает, желает знать, что именно прекрасно?

**С о к р а т.** Нет, мне кажется, но что такое прекрасное, Иппий.

**И п п и й.** А чем же одно от другого отличается?

**С о к р а т.** Ничем, по-твоему?

**И п п и й.** Разумеется, ничем не отличается.

**С о к р а т.** Да уж ясное дело, что тебе это лучше знать. А все-таки, добрейший мой, подумай: ведь он тебя спрашивает не о том, что прекрасно, но о том, что такое прекрасное.

**И п п и й.** А! Понимаю, добрейший, и, конечно, отвечу ему, что такое прекрасное, и ни в каком случае не буду опровергнут, а именно, Сократ, ты можешь быть уверен, что уж если говорить правду, то прекрасная девушка несомненно есть что-то прекрасное.

Сократ. И прекрасно же ты ответил, Иппий; просто на славу, клянусь собакой! Значит, если я отвечу именно так, то отвечу правильно и ни в каком случае не буду опровергнут?

Иппий. Каким же образом, Сократ, можешь ты быть опровергнут, когда это все находят и когда всякий, кто это услышит, засвидетельствует тебе, что ты говоришь правду!

Сократ. Положим. Конечно, конечно!.. В таком случае, Иппий, дай-ка я разберу сам с собой то, что ты говоришь. Человек этот скажет мне, положим, так: «А ну-ка, Сократ, отвечай мне: все то, что ты называешь прекрасным, может быть прекрасным в случае, если что именно есть само прекрасное?» А я, разумеется, отвечу, что если прекрасная девушка есть что-то прекрасное, так она и есть что-то, от чего все это может быть прекрасным.

Иппий. Так ты еще думаешь, что он примется опровергать тебя, будто то, что ты назвал, не прекрасно, или что он не будет смешон, если примется опровергать?

Сократ. Что он примется, в этом-то я уверен, мой чудеснейший, а вот будет ли он смешон, если примется опровергать меня, это покажет само дело. Мне хочется сказать тебе, что именно он непременно будет говорить.

Иппий. Ну, скажи.

Сократ. «До чего ты прост, Сократ! — скажет он мне, — а прекрасная кобыла, которую даже бог прославил в известном изречении, разве не есть что-то прекрасное?» — Что нам на это сказать, Иппий? Не сказать ли, что и кобыла есть что-то прекрасное, по крайней мере прекрасная кобыла? Потому что, как же мы осмелимся утверждать, что прекрасное — не прекрасно?

Иппий. Твоя правда, Сократ. Да и правильно сказал это бог, потому что у нас встречаются действительно прекраснейшие лошади.

Сократ. «Хорошо, — скажет он, — ну, а прекрасная лира разве не есть что-то прекрасное?» — Согласимся мы с ним, Иппий?

Иппий. Да.

Сократ. Судя по его обыкновению, я почти уверен, что вслед за этим он скажет: «Ну, любезнейший ты мой, а прекрасный горшок разве не есть что-то прекрасное?»

Иппий. Кто же этот человек, Сократ? Какой-то неуч, если он осмеливается употреблять такие дурные слова в важном разговоре!

Сократ. В этом роде, Иппий; человек простой, не тонкого обхождения; кроме истины ни о чем больше не помышляет. Но тем не менее, нам нужно отвечать этому мужу, и с своей сто-

роны я прежде всего заявляю: если горшок вылеплен хорошим горшечником, если он гладкий и ровный и хорошо обожжен — из таких хороших горшков, мерою в шесть возлияний, попадают прекраснейшие, с двумя ушками! — так если о таком горшке он спрашивает, то следует согласиться, что такой горшок прекрасен, потому что каким образом можем мы утверждать, что прекрасное не прекрасно?

**И п п и й.** Никким образом, Сократ.

**С о к р а т.** «Стало быть, — спросит он, — и прекрасный горшок тоже есть что-то прекрасное?» — Отвечай!

**И п п и й.** Да, полагаю, что так, Сократ; хороша и эта утварь, если она хорошо сработана, только вообще все это недостойно считаться прекрасным наряду с лошадыю или девушкой и всем прочим прекрасным.

**С о к р а т.** Хорошо, я понимаю, в чем дело, Иппий. Тому, кто это спрашивает, нам пужно отвечать так: «О человеке, неизвестно тебе хорошее изречение Гераклита, что как, значит, прекраснейшая из обезьян безобразна в сравнении с породою человеческой, так и прекраснейший из горшков безобразен в сравнении с породой девичьей, как утверждает мудрец Иппий». Не так ли, Иппий?

**И п п и й.** Ну совершенно ты, Сократ, правильно ответил.

**С о к р а т.** Постой! Ведь я уверен, что после этого он скажет: «Ну, а если кто-нибудь, Сократ, сравнит девичью породу с породою богинь, то не найдет ли он того же, что и при сравнении горшка с девушкой? Самая прекрасная девушка не окажется ли безобразной? Да не говорит ли того же самого и Гераклит, на которого ты ссылаешься, а именно — что мудрейший из людей рядом с богом покажется обезьяной и по мудрости, и по красоте, и по всему прочему?» — Согласимся ли мы, Иппий, что самая прекрасная девушка в сравнении с породою богинь безобразна?

**И п п и й.** Да против этого кто же будет спорить, Сократ?

**С о к р а т.** Ну, а если мы с этим согласимся, то он рассмеется и скажет: «А помнишь ли ты, Сократ, о чем тебя спрашивали?» — «Помню, — отвечу я ему, — о том, что такое прекрасное». — «И вот, — скажет он, — спрошенный о прекрасном, ты в своем ответе называешь то, что, как сам ты говоришь, столь же прекрасно, как и безобразно?» — «Конечно!» — скажу я на это. — Или как посоветуешь ты мне сказать, мой друг?

**И п п и й.** По-моему так. Что рядом с богами человеческая порода безобразна, уж в этом он будет прав.

**С о к р а т.** «Да если бы, — скажет он, — я спросил тебя с самого начала, что такое бывает и прекрасным и безобразным,



то, отвечая так, как сейчас ответил, ты ответил бы правильно. И тебе все еще кажется, что само прекрасное, которое красит и все прочее и от которого все оказывается прекрасным, к чему только присоединится эта особенность, что это есть девушка, либо лошадь, либо лира».

**И п п и й.** Ах, Сократ, если он именно этого ищет, что такое то прекрасное, которое красит все прочее и от которого, как только оно привходит, все становится прекрасным, то нет ничего легче, как ответить ему на этот вопрос. Уж очень он простоват, этот человек, и ничего не смыслит в хороших вещах. Ведь если ты ему ответишь, что то прекрасное, о котором он спрашивает, есть не что иное, как золото, то он растеряется и не подумает опровергать тебя. Кажется, всякому из нас известно, что все, к чему только прикоснется золото, хотя бы раньше и было безобразным, будучи им украшено, покажется прекрасным.

**С о к р а т.** Ты не знаешь этого человека, Иппий, до чего он упрям и как он ничем легко не удовлетворяется.

**И п п и й.** Почему же это, Сократ? Ведь ему необходимо принять правильное определение, а то он вызовет насмешки, если не примет его.

**С о к р а т.** Да этого ответа, мой любезнейший он не только не примет, но к тому же еще сильнее будет надо мной насмехаться и скажет мне: «Ах ты, оголтелый, ты думаешь, что Фидий<sup>41</sup> плохой мастер?» — А я ему скажу: ничуть не думаю.

**И п п и й.** И правильно, правильно скажешь, Сократ!

**С о к р а т.** Ну, конечно, правильно. И вот, когда я с ним соглашусь, что Фидий мастер хороший, он мне скажет: «В таком случае, стало-быть, ты думаешь, что Фидий не знал того прекрасного, о котором ты толкуешь?» — «А в чем дело?» — возражу я ему. «А в том, — скажет он мне, — что Фидий сделал у Афины глаза и все прочее лицо, и ноги, и руки не из золота, а из слоновой кости. Ведь если бы все это, будучи сделано из золота, должно было быть всего прекраснее, то ясно, что он сделал это по невежеству, не зная, что золото и есть то самое, что украшает все, к чему только прикоснется». — Что мы на это можем ответить, Иппий?

**И п п и й.** Ответить на это нетрудно, а именно: мы можем ему сказать, что Фидий поступил правильно. Ведь и слоновая кость, полагаю, есть нечто прекрасное.

**С о к р а т.** «Почему же, — скажет тот, — он и зрачков тоже не сделал из слоновой кости, а сделал их из камня, отыскав камень, как можно болсе похожий на слоновую кость? Или, может быть, и прекрасный камень тоже есть нечто прекрасное?» — Сказать нам это, Иппий?

И п п и й. Конечно, сказать: если только он подходит.

С о к р а т. «А если он не подходит, то он есть нечто безобразное?» Согласиться или нет?

И п п и й. Согласись, — если только он не подходит.

С о к р а т. «Эх ты, мудрец, — скажет он мне, — а разве слововая кость и золото не тогда украшают, когда подходят, и не тогда безобразят, когда не подходят?» — Станем ли мы это отрицать или согласимся, что он говорит правильно?

И п п и й. С этим-то мы можем согласиться: что к чему идет, то и делает это самое прекрасным.

С о к р а т. «Если, — скажет он, — поставить на огонь горшок, полный прекрасной размазни, тот самый прекрасный горшок, о котором мы сейчас говорили, какая веселка подойдет к нему больше, золотая или фиговая?»

И п п и й. Геракл! О каком это человеке ты говоришь, Сократ? Ты не хочешь мне сказать, кто это?

С о к р а т. Да тебе не узнать его, если бы я и назвал его имя.

И п п и й. Но я и так знаю, что это какой-то невежа.

С о к р а т. Очень он несносен, Иппий. А как же мы все-таки скажем? Какая из двух веселок более всего идет к размазне и к горшку? Не ясно ли, что фиговая? Во-первых, потому, что от нее размазня как-то лучше пахнет, а вместе с тем, мой друг, она не разобьет нам нашего горшка, не выплеснет размазни, не потушит огня и собирающихся угоеститься не лишит весьма благородного кушанья, а золотая, та может все это наделать. Так что, по-моему, мы должны сказать, что фиговая подходит больше, чем золотая, если только ты не думаешь как-нибудь иначе.

И п п и й. Ну да, конечно, Сократ, она больше подходит, только я бы, право, не стал разговаривать с человеком, который задает такие вопросы.

С о к р а т. И ты вправе, мой друг. Разумеется, тебе, столь прекрасно одетому, прекрасно обутому, прославленному за мудрость всеми эллинами, не пристало набираться подобных слов, ну, а мне нипочем якшаться с этим человеком. Так уж ты научи меня и отвечай ради меня. «Значит, — скажет этот человек, — если фиговая подходит больше, чем золотая, то не должна ли она быть также и прекраснее, Сократ, раз ты уже согласился, что то, что подходит, прекраснее того, что не подходит?» — Не согласимся ли мы, Иппий, что фиговая прекраснее, чем золотая?

И п п и й. Хочешь, Сократ, я скажу тебе, как ты должен определить прекрасное, чтобы избавиться от дальнейших рассуждений?

Сократ. И очень даже хочу, только не прежде, чем ты мне скажешь, как я должен отвечать: какая из двух сейчас мною названных веселок более подходит и более прекрасна?

Иппий. Да если тебе так хочется, отвечай ему, что сделанная из фигового дерева.

Сократ. Ну, теперь говори то, что ты сейчас хотел сказать. Ведь из прежнего ответа, если я скажу, что прекрасное есть золото, пожалуй, окажется, что золото ничуть не прекраснее фигового дерева. Ну, а теперь, по-твоему, что такое прекрасное?

Иппий. А вот я тебе скажу. Мне кажется именно, что ты ищешь для ответа нечто такое прекрасное, что никогда, нигде и никому не могло бы показаться безобразным.

Сократ. Ну вот именно, Иппий! И как ты теперь, право, хорошо понимаешь!

Иппий. Ну вот слушай. И знай, что уж если против этого найдется у кого-нибудь возражение, то я скажу, что я совсем ничего не смыслю.

Сократ. Так, ради богов, говори как можно скорее!

Иппий. Я утверждаю, что всегда и везде для всякого человека всего прекраснее, будучи богатым, здоровым и пользуясь уважением у эллинов, дожить до старости, почтить своих родителей прекрасными похоронами, когда они умрут, и самому быть прекрасно и с честью похороненным собственными своими детьми.

Сократ. Ого, Иппий, как ты это сказал дивно величественно и достойно самого себя! Клянусь Герой, я признателен тебе за то, что ты, повидимому, готов помочь мне, как только можешь. А все-таки мы не угодим нашему мужу, но можешь быть уверен, что теперь-то он и станет над нами всего больше смеяться.

Иппий. Плохой же смех, Сократ! Если он, не умея ничего возразить против этого, все-таки будет смеяться, то будет смеяться над самим собою и сам будет поднят на смех присутствующими.

Сократ. Может быть, а может быть и так, что после этого ответа, как я предвижу, он не только станет надо мною смеяться...

Иппий. А что же еще?

Сократ. Но если случится при нем палка, и я не спасусь от него бегством, то он постарается хорошенько меня съездить.

Иппий. Что ты говоришь! Да разве этот человек — господин тебе и разве, сделав это, он не будет задержан и отдан под суд? Или у вас в городе нет никакого правосудия, и гражданам позволено бить друг друга ни с того, ни с сего?

Сократ. Ничуть даже не позволено.

**И п п и й.** Значит он должен ответить перед судом, если бьет тебя не за дело.

**С о к р а т.** Ах нет, Иппий, мне это не кажется; если бы я ответил ему таким образом, то, мне кажется, он прибил бы меня за дело.

**И п п и й.** А в таком случае, Сократ, мне тоже это кажется, если уж ты сам это думаешь.

**С о к р а т.** Так не сказать ли тебе, почему сам я думаю, что, ответив таким образом, я был бы прибит поделом? Или и ты хочешь бить меня без суда? Или, может быть, выслушаешь?

**И п п и й.** Да это было бы ужасно, Сократ, если бы я не хотел тебя выслушать. Но что же такое ты хочешь сказать?

**С о к р а т.** Я буду говорить точно так же, как говорил сейчас, представляя того же человека, чтобы не к тебе обращаться с теми словами, какие он будет говорить мне, словами крепкими и не совсем обычными. А именно, можешь быть уверен, что он обратится ко мне так: «Скажи мне, Сократ, ты думаешь, что несправедливо получил побой, после того как столь немзыкально пропел такой длинный дифирамб совсем в разлад с нашим вопросом?» — «Почему так?» — спрошу я его. — «Почему? — спросит он, — так ты не в состоянии помнить, что я спрашивал тебя о самом прекрасном, которое делает прекрасным все, к чему только прикоснется, — и камень, и дерево, и человека, и божество, и всякое дело, и всякое знание? О человече! Ведь я спрашиваю тебя о самой красоте, что она такое, и вот столько же я могу добиться от тебя толку, как если бы рядом со мною сидел камень, жернов, у которого нет ни ушей, ни мозга!» — Ты не рассердишься, Иппий, если я, испугавшись, скажу ему после этого так: «Да ведь это Иппий утверждает, что в этом заключается прекрасное, а спрашивал я его так же, как и ты меня, именно о том, что бывает прекрасно для всех и всегда». — Ну что ты скажешь? Не рассердишься, если я это скажу?

**И п п и й.** По крайней мере, Сократ, я уверен, что то, что я назвал прекрасным, бывает прекрасно для всех и покажется таким всякому.

**С о к р а т.** «А также и будет прекрасно?» — спросит он меня.

**И п п и й.** Конечно.

**С о к р а т.** «Значит и было?» — спросит он.

**И п п и й.** И было.

**С о к р а т.** «А сказал ли твой элидский приятель, — спросит он меня, — что и для Ахиллеса<sup>42</sup>, и для его деда Эака<sup>43</sup>, и для всех прочих, рожденных богами, и для самих богов прекрасное заключается в том, чтобы быть похороненными после родителей?»

И п п и й. Это еще что? Ну его совсем — твоего человека!  
(Об этом неблагочестиво даже и спрашивать, Сократ.

С о к р а т. А утверждать то же самое, отвечая другому, разве очень благочестиво?

И п п и й. Полагаю, что не очень.

С о к р а т. «Так полагаю, — скажет он мне, — что ты и есть тот самый, который утверждает, будто для всех и всегда прекрасно быть похороненным детьми, а самому похоронить родителей; не был ли и Геракл<sup>44</sup> одним из всех, а также и все те, кого мы сейчас назвали?»

И п п и й. Да ведь я не говорил, что для богов.

С о к р а т. И не для героев, кажется?

И п п и й. По крайней мере, не для тех, которые были детьми богов.

С о к р а т. А для тех, которые ими не были?

И п п и й. Ну, конечно!

С о к р а т. Итак, по твоим словам опять, кажется, выходит, что из героев для одних это ужасно, нечестиво и постыдно — для Тантала<sup>45</sup>, Дардана<sup>46</sup>, Зефа<sup>47</sup>, а для Пелопа<sup>48</sup> и прочих, родившихся подобно ему, — прекрасно.

И п п и й. Мне кажется.

С о к р а т. «Значит, — скажет он, — тебе кажется то, чего ты сейчас не утверждал, а именно, что схоронить родителей и самому быть схороненным детьми иногда и для некоторых бывает постыдно. А еще того важнее, кажется, что не со всяким может это и случиться, так что участь этого прекрасного та же, что и прежних, девушки и горшка, только на этот раз еще смешнее, что для одних оно прекрасно, а для других не прекрасно. Вот и теперь, — скажет он, — ты все еще не в состоянии, Сократ, отвечать на вопрос о том, что такое прекрасное». — Этими или подобными словами будет он меня попрекать справедливо, если я стану ему так отвечать.

Так-то он со мною, Иппий, по большей части разговаривает, а иногда, как бы сжалившись над моею неопытностью и необразованностью, сам начинает спрашивать меня, не кажется ли мне, что прекрасное есть то-то и то-то, или начнет допытываться о чем-нибудь другом, по поводу какого-нибудь разговора.

И п п и й. То-есть как это, Сократ?

С о к р а т. А вот слушай. «О чудак, Сократ, — говорит он мне, — перестань-ка ты так отвечать! Уж очень это незамысловато и легко может быть опровергнуто, а посмотри-ка ты вот на что: не кажется ли тебе, что прекрасное есть то самое, чего и мы сейчас коснулись в нашем ответе, и по причине чего золото,

когда оно к чему-нибудь подходит, — прекрасно, а когда не подходит, то нет, а также и все прочее в присутствии этого самого свойства; рассмотри-ка само это подходящее и природу этого самого подходящего, не окажется ли, что оно и есть прекрасное?» — Я обыкновенно с такими речами каждый раз соглашаюсь, потому что не знаю, что на это сказать. Так не кажется ли тебе, что подходящее есть прекрасное?

И п п и й. Само собою разумеется, Сократ.

С о к р а т. Посмотрим, как бы нам в чем-нибудь не промахнуться.

И п п и й. Конечно, следует посмотреть.

С о к р а т. Гляди же. Называем ли мы подходящим то, что своим присутствием заставляет всякую вещь, при которой оно находится, казаться прекрасной, или то, что заставляет себя быть прекрасной, или ни то, ни другое?

И п п и й. Разумеется...

С о к р а т. Что из этого?

И п п и й. Разумеется, то, что заставляет казаться. Ну, например, если кто-нибудь наденет плащ, который к нему идет, или башмаки, то он будет казаться лучше, хотя бы был дураком до смешного.

С о к р а т. Если подходящее заставляет что-нибудь казаться прекраснее, чем это есть на деле, то оно будет относительно прекрасного каким-то обманом и не может быть тем, чего мы ищем, Иппий; ведь мы-то ищем того, чем все прекрасные вещи в самом деле прекрасны, как, например, то, чем все великое бывает велико, а именно преизбытком; вот чем всякая вещь бывает велика, и если она не кажется таковой, а все-таки преизбыточествует чем-нибудь, то ей необходимо быть великой. Вот так же, говорим мы, и прекрасное, то, чем всякие вещи бывают прекрасны, кажутся ли они такими или нет, — чем это прекрасное может быть? Подходящее не может этим быть, потому что, как ты говоришь, оно заставляет что-нибудь казаться прекраснее, чем на деле, а казаться таким, как на деле, не позволяет, а ты, говорю я, постарайся сказать, что такое то прекрасное, которое заставляет что-нибудь быть прекрасным, будет ли это таким казаться или нет. Вот мы чего ищем, если только ищем прекрасное.

И п п и й. Но подходящее, Сократ, своим присутствием заставляет и быть и казаться прекрасным.

С о к р а т. Стало-быть на деле-то невозможно, чтобы прекрасные вещи не казались прекрасными, именно если присутствует то, что заставляет казаться прекрасным?

И п п и й. Невозможно.

**Сократ.** Ну, а согласимся ли мы с тем, Иппий, что все на самом деле прекрасное, разные учреждения, распоряжения всеми всегда считаются прекрасными и всем кажутся такими или же совсем наоборот, очень многие не признают их прекрасными, и из-за них всего больше бывает споров и усобиц, как между отдельными гражданами, так и всенародно между городами.

**Иппий.** Скорее так, что не признаются, Сократ.

**Сократ.** А ведь этого, пожалуй, не было бы, если бы им было присуще свойство казаться прекрасными, а оно было бы присуще, если бы подходящее было самим прекрасным и заставляло бы не только быть прекрасным, но также и казаться. Таким образом, подходящее может быть тем прекрасным, которое мы ищем, только в том случае, если оно есть то, что заставляет быть прекрасным, а не в том, конечно, если оно есть то, что заставляет казаться. И обратно: если подходящее есть то, что заставляет казаться, то оно не может быть тем прекрасным, которое мы ищем; это-то ведь заставляет быть прекрасным, а заставлять казаться и вместе быть не только прекрасным, но и чем бы то ни было, одно и то же как будто не может.

Так решим же, что такое, по-нашему, подходящее: то ли, что заставляет казаться, или то, что заставляет быть прекрасным?

**Иппий.** По-моему, Сократ, то, что заставляет казаться.

**Сократ.** Ай-ай, Иппий, ускользает от нас знание прекрасного, что оно такое, если уж подходящее оказывается у нас не прекрасным, а чем-то другим.

**Иппий.** Да, Сократ, видит Зевс, и для меня это очень странно.

**Сократ.** А все-таки, мой друг, попридержим его пока; у меня ведь есть надежда, что мы еще выясним, что такое прекрасное.

**Иппий.** Во всяком случае, Сократ! Ведь вовсе не трудно найти; я, по крайней мере знаю, что, подумай я немного наедине сам с собою, и я тебе скажу точнее точного.

**Сократ.** Ой, Иппий, не говори так самоуверенно! Разве не видишь, сколько оно нам уже доставило хлопот? Смотри, как бы оно, рассердившись, не убежало от нас еще дальше. Впрочем, я тебе не мешаю: ты-то, я думаю, это легко найдешь, когда ты будешь один, только ради богов, найди это при мне! А то, если хочешь, поищем вместе, как сейчас; и если мы пойдем, прекрасно, а если нет, то я, кажется, покорюсь своей судьбе, а ты, уйдя от меня, найдешь с легкостью. И если мы теперь найдем, то ты не беспокойся, я не стану надоедать тебе с распросами, что бы это такое мог ты там найти сам с собою. Ну, а

теперь посмотри, не кажется ли тебе прекрасное вот чем: я утверждаю, что прекрасное — только ты наблюдай за мною как можно внимательнее, чтобы не дать мне завратиться, — я утверждаю, что прекрасным у нас должно быть то, что может быть пригодно. Надумал я это, сообразив вот о чем; мы говорим: прекрасные глаза! — не о тех глазах, которые кажутся нам неспособными видеть, но о тех, которые могут видеть и пригодны для зрения. Не так ли?

И п п и й. Да.

С о к р а т. Точно так же мы говорим и обо всем теле, что оно прекрасно, иное для бега, иное для борьбы, то же и обо всех животных, о лошади, о петухе, о перепеле и обо всякой утвари, и о разных приспособлениях для перевозки как по суше, так и по морю, и обо всех орудиях, употребляемых как в музыке, так и в прочих искусствах, а, пожалуй, и о занятиях и о законах — все это мы одинаково называем прекрасным, более или менее. Замечая, какого свойства каждая из этих вещей, как она сделана, в каком находится состоянии, если она как-нибудь, к чему-нибудь и когда-нибудь пригодна, мы говорим, что она прекрасна, а непригодное во всех этих отношениях называем дурным. Не находишь ли и ты того же, Иппий?

И п п и й. Да, нахожу.

С о к р а т. Стало-быть, мы это теперь правильно говорим, что пригодное прекрасно более, чем что-либо другое?

И п п и й. Конечно, правильно, Сократ.

С о к р а т. Ну, а то, что имеет силу произвести что-нибудь, в каком отношении оно сильно, в том и пригодно, а в каком бессильно, в том и непригодно?

И п п и й. Разумеется.

С о к р а т. Значит, сила есть что-то прекрасное, а бессилие — что-то дурное?

И п п и й. Ну еще бы! Многое, Сократ, показывает нам, что это так, а главное — политика, потому что быть сильным в государственных делах вообще и в своем собственном городе прекраснее всего, а быть бессильным — всего постыднее.

С о к р а т. Хорошо говоришь! Скажи ради богов, Иппий, не потому ли и мудрость всего прекраснее, а невежество всего постыднее?

И п п и й. А то как же, Сократ?

С о к р а т. Пстой, милый друг; мне что-то страшно; что это мы такое опять говорим?

И п п и й. Чего же ты опять боишься, Сократ? Ведь теперь-то уж ты рассуждаешь превосходно.

С о к р а т. Желал бы я этого, только разберем мы с тобою



вот что: разве кто-нибудь может сделать что-нибудь такое, чего он и не понимает и вообще не в силах сделать?

И п п и й. Как же так, чего не в силах сделать? Ни в каком случае.

С о к р а т. Значит, те, что грешат и делают всякое зло умышленно и неумышленно, если бы не были в силах это делать, то и не делали бы?

И п п и й. Очевидно.

С о к р а т. Но уж, конечно, быть в силах можно благодаря силе, не благодаря же бессилию?

И п п и й. Конечно, нет.

С о к р а т. И всякий что-нибудь делающий в силах бывает делать то, что он делает?

И п п и й. Да.

С о к р а т. Все же люди с самого детства делают зла гораздо больше, чем добра, и умышленно и неумышленно. Так вот эту-то самую силу и эту пригодность, пригодность к учинению какого-нибудь зла, назовем ли мы это прекрасным или же далеко от того?

И п п и й. Далеко, Сократ, как мне кажется.

С о к р а т. Стало-быть, Иппий, сильное и пригодное, кажется, не выходит у нас п р е к р а с н ы м.

И п п и й. Да ведь это тогда, когда что-нибудь бывает в силах делать добро, Сократ, и пригодно именно к этому.

С о к р а т. Так уж то долой, будто просто сильное и просто пригодное означают прекрасное, а душа наша, Иппий, хотела, значит, сказать вот что: что сильное и пригодное к совершению чего-нибудь доброго — это-то и есть прекрасное?

И п п и й. Мне кажется.

С о к р а т. Но ведь уж это будет п о л е з н о е. Или нет?

И п п и й. Конечно, да.

С о к р а т. Таким образом, и прекрасные тела, и прекрасные обычаи, и мудрость, и все, что мы сейчас назвали, — все это прекрасно потому, что все это полезно?

И п п и й. Очевидно, поэтому.

С о к р а т. Значит, Иппий, нам кажется, что прекрасное есть полезное.

И п п и й. Без сомнения, Сократ.

С о к р а т. Но ведь полезное есть то, что производит что-нибудь хорошее?

И п п и й. Вот именно.

С о к р а т. А производящее есть не что иное, как причина, не так ли?

И п п и й. Так.

Сократ. Значит, прекрасное есть причина хорошего?

Иппий. Вот именно.

Сократ. Но ведь причина, Иппий, и то, чего она бывает причиной, — не одно и то же; ведь не может как будто причина быть причиною причины. Вот ты на что посмотри: причина не была ли у нас чем-то производящим?

Иппий. Конечно.

Сократ. Так ведь производящим производится только то, что [от него] происходит, а не то, что [его] производит.

Иппий. Это верно.

Сократ. Значит, одно будет то, что происходит, а другое — то, что производит?

Иппий. Да.

Сократ. Стало-быть; причина бывает причиною не причины, а того, что от нее происходит.

Иппий. Конечно.

Сократ. Если, стало-быть, прекрасное есть причина хорошего, то от прекрасного должно происходить хорошее; вот почему, кажется, мы и хлопочем о разумности и обо всем прочем прекрасном; потому именно, что произведением и порождением всего этого бывает то, о чем стоит хлопотать, — все хорошее, и из того, что мы сейчас нашли, прекрасное как будто оказывается каким-то отцом хорошего.

Иппий. О, без сомнения. Хорошо ты это говоришь, Сократ!

Сократ. Ну, а не так же ли будет хорошо, если я скажу, что ни отец не есть сын, ни сын не есть отец?

Иппий. Конечно, хорошо.

Сократ. Также и причина не есть то, что [от нее] происходит, и то, что происходит, тоже не есть причина.

Иппий. Верно говоришь.

Сократ. Ну, право, любезнейший, также и прекрасное не есть нечто хорошее, и хорошее не есть нечто прекрасное, или тебе кажется, что это возможно, несмотря на раньше сказанное?

Иппий. Нет, право же, мне это не кажется.

Сократ. Так, значит, мы хотели бы сказать, что прекрасное не хорошо и хорошее не прекрасно; и нам это нравится?

Иппий. Право же, нет, мне это совсем не нравится.

Сократ. Ну да, разумеется, Иппий; мне, по крайней мере, изо всего, что мы говорили, это всего менее нравится.

Иппий. Так оно и есть.

Сократ. Пожалуй, значит, это определение прекрасного — будто оно есть полезное, пригодное, то, что в силах производить что-нибудь хорошее, — вовсе не есть самое прекрасное определение, каким оно сейчас казалось; нет, скорее же, если

только это возможно, оно еще смешней тех первых определений, в которых мы за прекрасное принимали девушку и еще там разные вещи, которые давеча называли.

И п п и й. Повидимому.

С о к р а т. И что касается меня, Иппий, то я не знаю больше, куда и обратиться, растерялся совсем, ну, а ты имеешь что-нибудь сказать?

И п п и й. В настоящую минуту нет, но, как я сейчас говорил, если я подумаю, то уверен, что найду.

С о к р а т. Но я так страстно желаю знать, что, кажется, не в состоянии пережить, пока ты будешь собираться: да к тому же я сейчас, кажется, что-то надумал. Ну, вот посмотри: если мы скажем, что прекрасное есть то, что заставляет нас радоваться — отнюдь не все удовольствия, а только получаемые через зрение и слух, — попадем ли мы в цель? Возьмем, Иппий, так: прекрасные люди, всякие украшения, живопись, изваяния — все это доставляет нам удовольствие, когда мы на это смотрим, если только это прекрасно; то же самое производят прекрасные звуки, всякая музыка, речи, рассказы, так что мы ответим тому самоуверенному человеку: «Почтеннейший, прекрасное есть приятное, испытываемое через зрение и слух», то как ты думаешь, не сбавим ли мы ему немножко самоуверенности?

И п п и й. Вот теперь, Сократ, мне кажется мы говорим хорошо, что такое прекрасное.

С о к р а т. Ну, а прекрасные действия и законы, Иппий? Скажем ли мы, что они прекрасны потому, что они бывают нам приятны через слух и зрение, или же мы скажем, что они принадлежат к другому роду?

И п п и й. Да этого, Сократ, наш человек, пожалуй, и не заметил бы.

С о к р а т. Ну уж нет, Иппий, клянусь собакой; уж перед ним-то я всего более постыдился бы шутить шутки и делать вид, будто я что-то говорю, когда я ничего не говорю\*.

И п п и й. Но дело в том, что и мне самому, после того как ты сказал, стало казаться, что относительно законов это как-то иначе.

---

\* После этих слов Сократа в тексте (298 С) находится еще следующее: «И п п. Перед кем это? Сократ. Перед Сократом, сыном Софрониска, который позволил бы мне легкомысленно говорить то, чего я не обдумал, ничуть не скорей, чем делать вид, будто я знаю то, чего я не знаю». Владимир Соловьев считает этот текст позднейшей вставкой и опускает его в своем переводе (Творения Платона, II, 128).

Сократ. Подожди, Иппий. Ведь того и гляди, что мы попали относительно прекрасного в тот же самый тупик, в котором были давеча, а думаем, что выбрались на какую-то другую дорогу.

Иппий. Что ты под этим разумеешь, Сократ?

Сократ. Я тебе объясню, что именно мне представляется; ну, как я и в самом деле что-нибудь разумею? Что касается законов и действий, то ведь очень может быть, что это-то еще не выходит из круга ощущений, получаемых нами через слух и зрение. Но ограничимся тем утверждением, что приятное, испытываемое через эти чувства, есть прекрасное, не впутывая сюда ничего относительно законов. Если, однако, или тот человек, о котором я говорю, или еще кто-нибудь другой спросит нас: «Что же это вы, Иппий и Сократ, из всего приятного выделяете, как прекрасное, приятное только так, как вы говорите, а приятное в прочих ощущениях, в еде, в питье, в том, что относится к Афродите, и во всем прочем подобном не называете прекрасным? Или вы не считаете всего подобного приятным и вообще не видите удовольствия ни в этом, ни в чем-либо другом, кроме как только смотреть да слушать?» — что мы на это скажем, Иппий?

Иппий. Без всякого сомнения, мы скажем, Сократ, что и во всем прочем бывает большое удовольствие.

Сократ. «Почему же, — скажет он, — вы отнимаете это название у удовольствий, которые столько же — удовольствия, как и те, и лишаете их свойства быть прекрасными?» — «Потому, — скажем мы, — что нет такого человека, который не стал бы над нами смеяться, если бы мы сказали, что еда не приятна, а прекрасна, и что приятный запах не приятен, а прекрасен; ну, а что касается Афродиты, то все побьются с нами об заклад, что хотя это и приятнее всего, но что если этим и заниматься, то уж так, чтобы никто этого не видал, потому что нет ничего стыднее, как чтобы это видели». Когда мы это скажем, Иппий, то он, по всей вероятности, возразит: «И я кое-что понимаю: вы все стыдитесь сказать, что эти удовольствия прекрасны, потому что людям это не кажется, но я спрашивал не о том, что всем кажется прекрасным, но о том, что в самом деле прекрасно». Ну и мы скажем, я думаю, то самое, что мы выставили наперед, а именно, что мы-то называем прекрасным ту часть приятного, которая бывает от зрения и слуха. Но годится ли по-твоему эта мысль или же нам сказать еще что-нибудь другое, Иппий?

Иппий. На все сказанное, Сократ, необходимо отвечать не иначе как так.

Сократ. «Это вы хорошо говорите, — скажет он. — Так если приятное посредством зрения и слуха есть прекрасное, то

не ясно ли, что всякое приятное, которое бывает не так, не может быть прекрасным?» — Согласиться нам?

И п п и й. Да.

С о к р а т. «В таком случае, — скажет он, — приятное посредством зрения будет ли приятным посредством зрения и слуха или приятное посредством слуха — приятным посредством слуха и зрения?» — «Никоим образом, — скажем мы, — не может приятным быть посредством обоих вместе то, что бывает приятным посредством того или другого; ведь ты это, кажется, хочешь нам сказать, а мы-то говорили, что каждое из этих приятных и само по себе может быть прекрасным и оба вместе». — Так ли будем мы отвечать?

И п п и й. Именно так.

С о к р а т. «Так разве, — скажет он, — что-нибудь приятное отличается от чего-нибудь приятного этим самым свойством — быть приятным? Я не о том говорю, что одно удовольствие бывает больше, другое меньше, одного бывает больше, другого меньше, но о том, отличаются ли удовольствия одно от другого именно тем, что одно есть удовольствие, а другое — не удовольствие?» — «Что касается нас, то нам это не кажется». Ведь не кажется?

И п п и й. Да уж, конечно, не кажется.

С о к р а т. «Значит, — скажет он, — вы отобрали эти удовольствия от остальных удовольствий не потому, что они — удовольствия, а почему-нибудь другому, видя в них обоих что-нибудь такое, чем они отличаются от других, глядя на что, вы и утверждаете, что они прекрасны; удовольствие, получаемое через зрение, ведь не потому же — удовольствие, что оно получается через зрение; если бы это самое и было причиной того, что оно прекрасно, то ведь другое-то удовольствие, удовольствие, получаемое через слух, не было бы тогда прекрасно; значит оно не потому — удовольствие, что получается через зрение». Скажем ли мы ему, что он верно говорит?

И п п и й. Конечно, скажем.

С о к р а т. «Опять-таки и удовольствие, получаемое через слух, не потому может быть прекрасно, что оно получается через слух; потому что опять-таки удовольствие, получаемое через зрение, не было тогда прекрасно; стало-быть, оно не потому — удовольствие, что получается через слух». Скажем ли мы, Иппий, что говоря так, человек этот говорит правду?

И п п и й. Скажем.

С о к р а т. «А все-таки оба удовольствия прекрасны, как вы говорите». Ведь мы говорим?

И п п и й. Говорим.

Сократ. «Значит, в них есть что-нибудь одинаковое, что заставляет их быть прекрасными, что-то общее, что присуще им как обоим вместе, так и каждому в частности, ведь иначе не были бы они прекрасны и оба вместе и каждое порознь». Отвечай мне так, как будто бы ты отвечал ему самому.

Иппий. Отвечаю: мне тоже кажется, что это так, как ты говоришь.

Сократ. Если, стало-быть, что-нибудь свойственно этим удовольствиям обоим вместе, а каждому порознь не свойственно, то этим-то свойством не могут они быть прекрасны.

Иппий. Да и как же это может быть, Сократ, чтобы что-нибудь не было свойственно ни тому, ни другому, и вдруг это свойство, не свойственное ни тому, ни другому, было бы свойственно обоим вместе?

Сократ. Тебе не представляется?

Иппий. Да я совсем не могу понять ни природы таких вещей, ни того, что значат наши теперешние слова.

Сократ. Вот это хорошо, Иппий! Но в таком случае, должно быть, мне только кажется, будто и вижу кое-что именно таким, каким оно по-твоему не может быть, а на деле и ничего не вижу.

Иппий. Не то что кажется, Сократ, а вполне очевидно, что ты видишь совсем не то, что есть.

Сократ. И ведь много подобного восстанет перед моей душой, только я всему этому не верю, потому что это представляется не тебе, мужу, который больше всех теперешних людей заработал денег мудростью, а мне, который ничего никогда не заработал; и я начинаю подозревать, дружище, не шутишь ли ты со мною и не проводишь ли ты меня нарочно; так живо и столь многое мне представляется.

Иппий. Никто, Сократ, лучше тебя самого не узнает, шучу я или нет; если ты попробуешь сказать то самое, что тебе представляется, тогда будет ясно, что сказать тебе нечего. Ведь ты никогда не найдешь такого, что, не будучи свойственно ни мне, ни тебе, было бы свойственно нам обоим.

Сократ. Как ты это разумеешь, Иппий? Конечно, ты под этим что-нибудь да разумеешь, только я этого не понимаю, но прослушай внимательно то, что я хочу сказать. То, что не свойственно ни мне, ни тебе и чем не можем быть ни я, ни ты, то самое, как мне ясно представляется, может быть свойственно обоим нам вместе; а с другой стороны, тем, что свойственно обоим нам вместе, каждый из нас может и не быть.

Иппий. Опять ты говоришь чудеса, Сократ, еще более удивительные, чем сейчас говорил. Ну, рассуди же ты: если мы

с тобою оба вместе справедливы, то не будет ли справедлив и каждый из нас, или если каждый несправедлив, то не будем ли мы несправедливы и оба вместе, и если здоровы, то не здоров ли каждый из нас? Или если каждый из нас болен, либо ранен, либо ушиблен, либо подвергся еще чему-нибудь, то опять-таки не подверглись ли тому же самому и мы оба вместе? А вот еще также если бы оба мы вместе были золотыми, или серебряными, или из слоновой кости, а если ты хочешь, то и благородными, или мудрыми, или почтенными, или старыми, или молодыми — словом, какими угодно, разве тогда не было бы совершенно необходимо, чтобы тем же самым был также и каждый из нас?

**Сократ.** Уж во всяком случае необходимо.

**Иппий.** А вот ты, Сократ, так же как и те, с кем ты обыкновенно ведешь разговоры, вы не рассматриваете вещи в их целом, а берете отвлеченно прекрасное и всякую иную сущность и разбираете и отсекаете их в своих рассуждениях. Поэтому-то и остаются для вас скрытыми столь великие и по природе своей цельные вещи; вот и сейчас ты ослеплен настолько, что думаешь, будто бывает такое состояние или такая сущность, которые относятся к каким-нибудь двум предметам вместе, а к каждому отдельно не относятся или обратно — к каждому отдельно относятся, а к обоим вместе нет. Вот вы как рассуждаете бессмысленно, неосмотрительно, глупо и нелепо.

**Сократ.** Такова наша участь, Иппий; не то делай, что хочешь, как говорит пословица, а то делай, что можешь. Но ты всегда помогаешь нам своими наставлениями; вот и теперь, прежде чем ты нас в этом наставишь, я скажу тебе, как мы об этом думали, и ты увидишь еще яснее, до чего глупо мы рассуждали; или не говорить?

**Иппий.** Нового ты мне не скажешь, Сократ; я ведь знаю любителей рассуждений, что каждый из них думает. Впрочем, если это сколько-нибудь доставляет тебе удовольствие, то говори.

**Сократ.** Да уж, конечно, доставляет. Ведь мы, любезнейший, прежде чем ты это сказал, до того были глупы, что воображали обо мне и о тебе, будто каждый из нас порознь есть один, а вот этим-то самым, что есть каждый из нас, оба вместе, видишь ли, мы не можем быть, потому что мы с тобою оба вместе не один, а пара. Вот до чего мы были простоваты, но теперь мы уже научились от тебя, что если мы оба вместе — пара, то и каждый из нас непременно будет парой, а если каждый — один, то и оба вместе непременно будут один, потому что по цельности всего существующего, как говорит Иппий, иначе быть не может, но чем будут оба вместе, тем и каждый, и чем каждый,

тем и оба вместе. Ну вот теперь, убежденный тобою, я успокоился; а все-таки, Иппий, прежде всего напхни мне, как это будет: так ли, что мы оба с тобою — один, или же так, что и ты — пара, и я — пара?

Иппий. Что ты говоришь, Сократ?

Сократ. То и говорю; ведь я теперь боюсь ясно говорить, потому что ты на меня сердисься... как только тебе самому покажется, что ты говоришь что-то дельное. А все-таки ты мне еще скажи: каждый из нас не есть ли один, и не свойственно ли это каждому из нас — быть одним?

Иппий. Конечно.

Сократ. А если — один, то в таком случае каждый из нас должен быть нечетом, или ты одного не считаешь нечетом?

Иппий. Считаю.

Сократ. А будем ли мы оба вместе тоже нечетом, когда нас двое?

Иппий. Этого не может быть, Сократ.

Сократ. Значит, оба-то вместе мы будем четом, не так ли?

Иппий. Конечно.

Сократ. Так неужели же от того, что оба мы вместе — чет, от этого и каждый из нас тоже будет чет?

Иппий. Никким образом.

Сократ. Значит, нет уже такой необходимости, чтобы оба вместе были то же, что и каждый, и чтобы каждый был то же, что и оба вместе, как ты сейчас говорил.

Иппий. Да не это вовсе, а то, о чем я говорил.

Сократ. Довольно и этого, Иппий; и то дорого, что одно бывает так, а другое не так. Вот я и говорил, если только ты помнишь, с чего у нас пошел этот разговор, что удовольствие, получаемое через зрение, и удовольствие, получаемое через слух, могут быть прекрасны не тем, что может быть свойственно каждому из них порознь, а обоим вместе не свойственно, или обоим вместе свойственно, а каждому порознь не свойственно, но тем, что свойственно обоим вместе и каждому порознь, потому что ты соглашался, что они прекрасны и оба вместе и каждое порознь. Вот почему я думал, что если оба они прекрасны, то они должны быть прекрасны такою сущностью, которая причастна им обоим, а такую, которой одному из них недостает, не должны; я и теперь еще это думаю. Но скажи мне как бы снова: удовольствие, получаемое через зрение, и удовольствие, получаемое через слух, если они прекрасны и оба вместе и каждое порознь, так разве то, что делает их прекрасными, не причастно им как обоим вместе, так и каждому порознь?

Иппий. Конечно, причастно.



Сократ. Так разве от того, что они — удовольствия и каждое порознь и оба вместе, от этого могут они быть прекрасны? По этой-то причине не будут ли столь же прекрасны и все прочие удовольствия? Ведь они тоже оказались у нас удовольствиями ничуть не меньшими, как ты это, может быть, помнишь.

Иппий. Помню.

Сократ. А мы говорили, что они прекрасны потому, что они получаются через зрение и слух.

Иппий. Так и говорили.

Сократ. Посмотри, однако, верно ли это. Ведь мы говорили, насколько мне помнится, что не всякое приятное может быть прекрасным, а только то, которое получается посредством зрения и слуха.

Иппий. Верно.

Сократ. Так ведь это-то свойство не присуще ли им обоим вместе, а не каждому порознь? Ведь каждое-то из них, как раньше было говорено, не получается через то и другое, но оба вместе они получаются через то и другое, а каждое нет; не так ли?

Иппий. Так.

Сократ. Значит, каждое-то из них порознь прекрасно не тем, что не присуще каждому порознь; ведь то, что относится к обоим им вместе, к каждому отдельно не относится, так что оба они вместе, по предположенному, могут быть прекрасными, а каждое порознь не может. Или мы не так скажем? Нет такой необходимости?

Иппий. Очевидно, есть.

Сократ. Так мы скажем, что оба они вместе прекрасны, а что каждое порознь прекрасно, этого не скажем?

Иппий. А что же нам препятствует?

Сократ. А то, мой друг, как мне кажется, препятствует, что с одним у нас было так: если оно является у обоих вместе, то и у каждого, и если у каждого, то и у обоих вместе, а именно со всем тем, что было приведено тобою, не так ли?

Иппий. Да.

Сократ. Ну, а с тем, что я проводил, с своей стороны, было не так; в том числе, конечно, было и самое «каждое» и «оба». Это так?

Иппий. Так.

Сократ. К чему же, по-твоему, относится прекрасное, Иппий? К тому ли, о чем ты говорил: если и я силен и ты силен, то и оба мы сильны, если и я справедлив и ты справедлив, то и оба мы справедливы, и если оба, то и каждый; точно так же без сомнения — если и я прекрасен и ты прекрасен, то и оба мы прекрасны, и если оба, то и каждый. Или ничто не препят-

ствуем, чтобы все это было так же, как когда оба вместе — чет, а каждое порознь в одном случае — чет, в другом — нечет, или еще: каждое порознь — неопределенная величина, а оба вместе — определенная, то неопределенная, о чем именно я и говорил, что мне представляются тысячи подобных вещей. Так на какую же сторону положишь ты прекрасное? Или, может быть, ты думаешь об этом так же, как и я? Ведь мне-то кажется большой бессмыслицей, чтобы оба мы вместе были прекрасны, а каждый порознь не был бы прекрасен или каждый порознь был бы, а оба вместе не были бы, или еще что-нибудь подобное. Так же ли ты решаешь, как я, или нет?

**И п п и й.** Я решаю так же, Сократ.

**С о к р а т.** Хорошо делаешь, Иппий, чтобы уж кстати отделаться нам от дальнейшего изыскания. Ведь если прекрасное относится к этого рода вещам, то приятное через зрение и слух не может быть прекрасным, потому что приятное через зрение и слух делает прекрасными оба удовольствия вместе, каждое же порознь не делает, ну, а это оказалось невозможным, в чем мы теперь с тобою, кажется, уже согласны, Иппий.

**И п п и й.** Конечно, согласны.

**С о к р а т.** Невозможно, стало-быть, чтобы приятное через зрение и слух было прекрасным, если уже оно, становясь прекрасным, порождает что-то невозможное.

**И п п и й.** Это верно.

**С о к р а т.** «Ну, — скажет он, — если вы в этом ошиблись, то говорите опять сначала: что такое, по-вашему, то прекрасное, которое находится в обоих этих удовольствиях, из-за которого вы и почитаете их выше остальных, называя их прекрасными?» По-моему, Иппий, придется уж сказать, что мы считаем эти удовольствия потому, что они из всех самые безвредные и лучшие и оба вместе и каждое порознь; или ты можешь назвать еще что-нибудь такое, чем они отличаются от прочих?

**И п п и й.** Никак не могу; в самом деле они ведь самые лучшие.

**С о к р а т.** «Значит, вот что называете вы прекрасным, — скажет он, — удовольствие, которое полезно?» — «Повидимому», — скажу я ему, а ты?

**И п п и й.** И я тоже.

**С о к р а т.** «Так ведь полезно, — скажет он, — то, чем производится добро, а производящее и производимое не были сейчас одним и тем же, и речь ваша сворачивает на прежнее? Ведь ни добро не может быть прекрасным, ни прекрасное добрым, если каждое из них есть не то, что другое». — «Верно, как нельзя более», — скажем мы, Иппий, на это, если будем благо-

разумны; не порядок ведь это — не соглашаться с тем, кто говорит правильно.

**И п п и й.** Но послушай, Сократ, что такое, по-твоему, все это вместе? Уверяю тебя, что это какая-то шелуха и крошечные обрывки мыслей, как я сейчас говорил. А что не только хорошо, но и стоит дорогого, так это вот что: быть способным выступить на суде или в совете или еще в каком-нибудь правительственном месте, где только придется говорить с умным и изящным словом, убедивши им слушателей, вывести не какую-нибудь пустячную награду, но величайшую из всех — спасение себя самого и своего имущества и спасение друзей. Так вот о чем подобает стараться, а словесные эти мелочи следует оставить, чтобы не казаться чересчур глупым, занимаясь, как сейчас, шутками и пустословием.

**С о к р а т.** О друг мой Иппий, тебе-то это хорошо, ты-то ведь знаешь, чем следует человеку заниматься, и сам занимаешься этим вдоволь, как говоришь, а меня должно быть держит какой-то злой рок: все-то я путаюсь и не знаю, как быть, а вздумаю поведать о своем безвыходном положении вам, мудрым людям, только что я о том поведаю, как вы забрасываете меня грязью; а именно вы говорите, как и ты сейчас говорил, что занимаюсь я глупостями, пустяками, тем, что ничего не стоит. С другой же стороны, когда, убежденный вами, начинаю я говорить то же, что и вы, насколько-де важнее быть в состоянии сказать умную и изящную речь или на суде или еще в каком-нибудь собрании, тогда слышу я всякую брань и от того человека, который меня постоянно обличает, и от некоторых других из здешних. Ведь человек этот приходится мне ближайшим родственником и живет со мною в одном доме; и вот, когда я возвращаюсь к себе домой, и он от меня это услышит, спрашивает он меня, не стыдно ли мне осмеливаться рассуждать о прекрасных занятиях, «когда, — говорит он, — тебе столь очевидно было доказано относительно прекрасного, что ты не знаешь даже того, что оно такое. Каким же тогда образом, — говорит он, — можешь ты знать, прекрасно или не прекрасно сказал кто-нибудь речь или сделал еще что-нибудь, если тебе не известно, что такое прекрасное? И находясь в таком положении, думаешь ли ты, что тебе лучше продолжать жить, нежели умереть?» — Так-то вот мне и приходится, говорю я, плохое выслушивать от вас, плохое и от него. Но уж должно быть необходимо, чтобы все это так и оставалось; ведь ничего тут не было бы странного, если бы я получил от этого пользу. Итак, Иппий, мне кажется, что от беседы с вами обоими вместе я получил пользу: что значит по-

говорка: «не легко дастся прекрасное», — это уж я теперь, кажется, знаю.

### [ПЛАТОН. ДИАЛОГ «ПИР»<sup>49</sup>. РАССКАЗ СОКРАТА О ДИОТИМЕ<sup>50</sup> И ЕЕ ПОУЧЕНИИ О ПРЕКРАСНОМ]

— Все люди, Сократ, бременеют телесно и духовно. Когда они достигают известного возраста, природа наша стремится к разрешению от бремени. Разрешиться в безобразное она не может, но только в прекрасное. [Советование мужчины и женщины есть роды.] Зачатие и рождение — божественный акт, заключающийся в том, что в смертном живом существе имеется бессмертная часть. Этот акт, зачатие и рождение, не может совершиться в существе, не приспособленном к тому. Безобразное же не приспособлено ни к чему божественному, а прекрасное приспособлено. Для рождения Каллона<sup>51</sup> является Мирой<sup>52</sup> и Илифийей<sup>53</sup>. Поэтому бременеющее существо, приближаясь всякий раз к прекрасному, становится веселым, разливается радостью, рождает и производит на свет; когда же оно приближается к безобразному, оно угрюмо и в горести сжимается, отворачивается, свертывается и не производит на свет, но, держа в себе плод, тяжело носит его. Так-то у существа, бременеющего и готового разрешиться, есть большое стремление к прекрасному, потому что оно может разрешить бременеющего от великих родильных мук. Итак, Сократ, любовь стремится не к прекрасному, вопреки твоему мнению.

— Но к чему же?

— К рождению и произведению на свет в прекрасном.

— Так.

— И очень даже так. Но почему к рождению? Да потому, что рождение дает существу смертному нечто вечное и бессмертное. А что любовь возделает к бессмертному, равно как и к благу, неизбежно следует из того, в чем мы пришли к соглашению, а именно, что любовь постоянно стремится к обладанию благом. Отсюда непреклонно следует, что она стремится также и к бессмертию.

Всему этому Диотима учила меня всякий раз, когда я беседовал с нею о делах «эротических».

Раз она спросила меня:

— В чем по твоему мнению, Сократ, причина этой любви и этого возжелания? Не замечаешь ли ты, в каком возбужденном состоянии бывают все животные, когда их охватывает желание

к оплодотворению, — и четвероногие и пернатые? Все они охвачены любовною лихорадкою, сначала в период случки, затем когда кормят детенышей. Борются за них готовы самые слабые с самыми сильными; готовы и умереть за детенышей, готовы сами голодать, лишь бы выкормить их, готовы на все другое. Люди, можно подумать, это делают из расчета. Но у животных-то какая причина вызывает такое любовное состояние? Можешь дать мне на это ответ?

Я сказал, что я этого не знаю.

Диотима заметила:

— И ты рассчитываешь стать когда-нибудь сильным в «эротических» делах, если этого не поймешь?

— Но ради этого, Диотима, как я только что сказал, я и пришел к тебе в сознании, что мне нужен учитель. Изъясни мне причину как этого, так и всего прочего, что имеет отношение к делам «эротическим».

— Если ты веришь, что, по природе, любовь состоит в стремлении к тому, в чем мы не раз уже соглашались с тобою, то удивляться тебе нечему. Ибо и здесь смертная природа стремится к тому же, к чему она стремится и в приведенном выше случае, именно, по мере возможности, быть вечной и бессмертной. Она может достигнуть этого исключительно, когда производит на свет потомство, когда оставляет постоянно другое новое существо взамен старого. Здесь мы имеем дело с тем же, что для каждого отдельного существа называется его жизнью и пребыванием в одном и том же существовании, все равно, как один и тот же человек называется человеком с его младенчества и до наступления старости. Человек называется все тем же самым человеком, хотя те части, из которых он состоит, и не остаются все время одними и теми же, но они постоянно обновляются, — возьмем ли мы волосы, плоть, кости, кровь, вообще все тело. И не только тело, но и душу — возьмем ли мы привычки, характер, мнения, желания, удовольствия, горести, страхи. Все это никогда не остается в человеке одним и тем же, но одно возникает, другое уничтожается. Еще гораздо более странным является, что наши знания не только одни возникают, другие уничтожаются, что мы никогда не остаемся теми же самыми в наших знаниях вообще, но что с каждым знанием в отдельности происходит то же самое. Ибо то, что называется у нас «упражнением» [в знании], предполагает его исчезновение. Убыль знания есть забвение, упражнение же [в знании] снова обновляет его взамен утекшего знания и сохраняет его, так что оно кажется одним и тем же. Благодаря этому все смертное сохраняется; оно и не остается постоянно одним и тем же, подобно божествен-

ному, но на место уходящего и стареющего оставляет другое, молодое, такого же свойства, каким было оно в свое время. Вследствие этого, Сократ, смертное принимает участие в бессмертии — и тело и все прочее. Других способов нет. Поэтому не удивляйся, что всякое существо, по природе, чтит свое потомство: ради [достижения] бессмертия всякому существу сопутствуют то же самое рвение и любовь.

Я, услышав такое рассуждение, пришел в изумление и сказал: хорошо, мудрейшая Диотима; да так ли это все, поистине, бывает?

А она, по примеру настоящих софистов, отвечала:

— Будь уверен в этом, Сократ! Если ты пожелаешь приглядеться к честолюбию людей, ты будешь удивлен — если не считаешь нелогичным того, о чем я говорила, — обратив внимание, каким сильным стремлением к любви они охвачены, чтобы стать именитыми и на вечные времена стяжать бессмертную славу. Ради этого готовы они рисковать всякими рисками еще в большей степени, чем ради своих детей, деньги тратить, трудиться над каким бы то ни было трудом, пожертвовать жизнью. Как ты думаешь, умерла ли бы Алкестида за Адмета, умер ли бы вслед за Патроклом Ахилл, умер ли бы преждевременно ваш Кодр за царство своих детей, если бы все они не рассчитывали оставить по себе бессмертную память об их доблести, какая теперь о них у нас существует? Едва ли. По-моему, все они так поступали ради [достижения] бессмертной доблести и таковой же славной славы: чем лучше они будут, [думали они], тем скорее [они всего этого достигнут], ибо их вдохновляла любовь к бессмертию.

Те мужчины, которые бременеют телесно, предпочтительно обращаются к женщинам, и их стремление к любви принимает именно такое направление, так как они рассчитывают путем деторождения приобрести себе на все последующее время бессмертие, память и счастье. Напротив, бременеющие духовно — есть и такие, которые бременеют духовно еще в большей степени, чем телесно, — бременеют тем, чем подлежит бременить душе, носить в себе плод и разрешаться от бремени. Но чем надлежит? Рассудительностью и всякой другой добродетелью. Родителями ее являются все поэты, а из ремесленников те, о которых можно сказать, что они одарены изобретательностью. Но гораздо выше и прекраснее рассудительности та добродетель, которая имеет в виду благоуукрашение, касающееся государств и домов и имя которой — здравомыслие и справедливость. Кто духовно бремснет ими, начиная с молодых лет, бу-

дучи юношей, тот и с наступлением возмужалости стремится рождать и производить на свет потомство, потому что в безобразном он никогда производить не станет. Бременя, он любит и тело прекрасное более, чем безобразное, а когда он встретит [в таком теле] душу прекрасную, благородную и одаренную от природы хорошими качествами, крепко любит то и другое. К такому человеку у него тотчас же найдутся в изобилии слова о добродетели, о том, каким должен быть благой человек, чем последний должен заниматься, и такого человека он принимается воспитывать. Соприкасаясь с прекрасным и находясь в общении с ним, он рождает и производит на свет то, чем давно бременел, и хранит память о нем, и когда с ним и когда далеко от него. Рожденное они воспитывают вместе, так что взаимное общение между ними устанавливается гораздо более тесное, и дружба бывает более крепкая, чем между отцом и матерью [обыкновенных] детей: ведь они получили общение чрез детей более прекрасных и более бессмертных. И всякий предпочел бы, чтобы у него рождались такие дети, а не человеческие. Возрев на Гомера, Гесиода и соревнуя прочим славным поэтам, [он увидит], какое потомство они после себя оставили, потомство, доставившее им бессмертную славу и память, так как оно унаследовало те же свойства, [какие были у них]. А если угодно, посмотри, каких детей оставил после себя Ликург<sup>54</sup> в Лакедемонне, детей, ставших спасителями Лакедемона и всей, можно сказать, Эллады. Пользуется почетом у вас и Солоп<sup>55</sup> за то, что он произвел на свет свои законы, равно как во многих других местах пользуются почетом иные мужи и у греков и у варваров, проявившие большую и прекрасную деятельность, — производить на свет разнообразные добродетели. И много храмов у них ради таких их детей; за человеческих же детей ни у кого еще нет храма.

В эту часть «эротической» науки и ты, Сократ, можешь быть, пожалуй, посвящен. Не знаю, однако, мог ли бы ты быть посвящен в высшую ее степень, «эпоптическую»<sup>56</sup>, ради которой и первая часть, если кто правильно к ней приступает, существует. Изложу я тебе ее, ничего не упущу в своем рвении [научить тебя]; ты же попытайся следовать за мною, насколько сил будет.

Тот, кто может взять правильный путь к этому делу, должен начать с того, чтобы еще и в молодости направляться к прекрасным телам. Сначала, если правильно будет руководить им его руководитель, он должен стремиться любить одно из них и здесь «рождать» прекрасные речи. Затем он должен уже сам заметить, что красота человека, какому бы телу она ни принадлежала,

родственна телесной красоте другого, и если следует стремиться к тому, что прекрасно по виду, то было бы большим безумием не считать тождественною красоту, свойственную всем телам вообще. Раз он это замстил, ему надлежит стать поклонником всех прекрасных тел вообще, ту же сильную любовь к одному ослабить, отнесясь к ней с презрением, как к мало чего стоящему. После этого ему следует красоте духовной отдавать предпочтение пред красотой телесною. Если кто, имея душу такую, какою ей быть надлежит, пышно [телом] не цветет, все же должно довольствоваться им, любить его, заботиться о нем, стремиться «рождать» такие речи, которые сделали бы молодых людей лучшими, чтобы заставить себя, в свою очередь, созерцать то, что имеется прекрасного в людских стремлениях, в образе жизни, и из этого созерцания убедиться, что все это родственно самому себе, что красоту телесную следует считать за нечто незначительное. А после такого занятия [упомянутый руководитель] должен повести его к знанию, чтобы постиг он красоту знания, и, взирая на прекрасное уже в большем объеме, не удовольствовался, подобно рабу, прекрасным, имеющимся только у одного, любя красоту какого-нибудь мальчугана или взрослого человека, или одного какого-нибудь стремления. Не должно ему быть рабом жалким, человеком мелочным, но, обратившись к созерцанию широкого моря прекрасного, «рождать» много прекрасных и возвышенных речей и размышлений в любви изобильной мудрости; [и так продолжать до тех пор], пока он, укрепившись и возвеличившись в этом, не узрит одно только такое знание, которое и является знанием именно такого прекрасного. Попытайся теперь напрячь, насколько возможно, свое внимание!

Кто будет доведен до этого предела «эротического» знания, кто узрит в правильной последовательности прекрасное, тот, достигнув уже цели «эротического» знания, внезапно увидит нечто прекрасное, удивительное по своей природе, увидит именно то, Сократ, ради чего совершены были и все предшествующие труды. Он увидит прежде всего, что прекрасное существует вечно, что оно ни возникает, ни уничтожается, ни увеличивается, ни убывает; далее, что оно ни прекрасно здесь, ни безобразно там; ни что оно то прекрасно, то не прекрасно; ни что оно прекрасно в одном отношении, безобразно в другом; ни что в одном месте оно прекрасно, в другом безобразно; [ни что для одних оно прекрасно, для других безобразно<sup>57</sup>]. Прекрасное не предстанет пред ним в виде какого-либо облика, либо рук, либо какой иной части тела, ни в виде какой-либо речи, или какой-либо науки, ни в виде существующего в чем-либо другом, напри-



мер, в каком-либо живом существе, или на земле, или на небе, или в каком-либо ином предмете. Прекрасное предстанет пред ним само по себе, будучи единообразным с собою, тогда как все остальные прекрасные предметы имеют в нем участие таким, примерно, образом, что они возникают и уничтожаются; оно же, прекрасное, напротив, не становится ни большим, ни меньшим и ни в чем не испытывает страдания. Цель же эта состоит в том, чтобы правильным путем идти или дать себя вести другому к «эротическим» делам: начиная от тех [одиноких] прекрасных предметов, постоянно воеходить вверх ради этого [высшего] прекрасного, поднимаясь как бы по ступенькам, от одного прекрасного тела к двум, от двух ко всем вообще прекрасным телам, а от прекрасных тел к прекрасному образу жизни, от прекрасного образа жизни к прекрасным знаниям, наконец, от знаний к тому знанию, которое является знанием не чего-либо иного, но знанием того [высшего] прекрасного — все это для того, чтобы познать, в конце концов, что такое прекрасное. Если человек достиг этого в жизни, дорогой Сократ, говорила мантинейка, более, чем когда-либо, он может сказать, что он жил достойным образом, так как он зрит самое прекрасное. Что мы подумали бы, если бы кому случилось увидеть само прекрасное ясным, как солнце, чистым, несмешанным, не наполненным человеческой плотью, со всеми ее красками и многою другою смертною суетою, но если бы ему возможно было увидеть само божественное прекрасное единообразным? Как ты думаешь, была ли бы плохою жизнь человека, смотрящего туда, видящего постоянно<sup>58</sup> это прекрасное и пребывающего с ним? Сообрази, что только там, видя прекрасное тем органом, каким его видеть можно, он будет в состоянии рождать не призраки добродетели, но — так как он соприкасается не с призраком — истинную добродетель — так как он соприкасается с истиною. А коль скоро он родил и вскормил истинную добродетель, он может стать любезным божеству и, более чем кто-либо другой, бессмертным.

Вот что, Федр и остальные присутствующие, говорила Диотима. Меня она убедила. Так как меня она убедила, то я пытаюсь и всех других убеждать, что нелегко найти человеческой природе в достижении этого приобретения лучшего помощника, чем каким является Эрот. Поэтому я настаиваю: каждый человек должен почитать Эрота; и сам я почитаю «эротические» дела и предпочтительно подвизаюсь в них, и других побуждаю к тому же, и теперь прославляю и всегда буду прославлять, по мере сил и возможности, мощь и мужество Эрота. Эту мою речь, Федр, если угодно, сочти за похвальную речь в честь Эрота, или, если хочешь, назови ее так, как приятно тебе ее назвать.

[ПЛАТОН. ДИАЛОГ «ФЕДР»<sup>50</sup>]

[Отрывки]

Сократ. ...величайшие из благ от неистовства в нас происходят, по божественному, правда, дарованию даруемого. Действительно, пророчица в Дельфах<sup>60</sup>, жрица в Додоне<sup>61</sup>, будучи объята неистовством, много прекрасного для Эллады совершили — и в частном обиходе и в общественной жизни, находясь же в здравом уме, — мало или ничего. И если бы мы стали говорить о Сивилле<sup>62</sup> и других, которые, к боговдохновенной мантике прибегая, многое многим предрекали и тем на грядущий правильный путь их направили, удлинители бы мы нашу речь, об известном всем и каждому говоря. Но вот что стоит засвидетельствовать: даже те древние люди, которые названия давали понятиям, не считали неистовство (*μαλια*) ни позорным, ни предосудительным: приурочивая это имя к прекраснейшему искусству, по которому о грядущем судят, не называли бы они его искусством неистовым (*μανικη*). Нет, признавая, что здесь, в проявлении божьей воли, нечто прекрасное содержится, они так и установили. А нынешние люди по своему невежеству, букву Γ внося, мантикой (*μαντικη*) его прозвали. Далее, древние люди называли ойонистику те исследования будущего, которые благоразумные люди производят при помощи птиц и прочих знамений, так как размышление дает человеческому мнению разумное знание. Нынешние же люди, придавая значение омеге, ойонистику именуют ойонистикой<sup>63</sup>. Насколько мантика — и самое слово и действие, [им обозначасмос], совершеннее и почтеннее ойонистики, настолько, как свидетельствуют древние, неистовство, от бога исходящее, прекраснее здравого смысла, в людях рождающегося. Неистовство, в некоторых родах откуда-то проявившееся и дар пророчества им сообщившее, в потребных случаях, оказалось, приносило избавление от величайших болезней и напастей — последствий древнего гисва [божьего]. Прибегая к молитвам пред богами и к служению им и получая чрез это очищение [от грехов] и посвящение [в таинства], человек, находящийся под действием неистовства, если оно было правильное и правильно овладевало им, избегал опасностей и в настоящем и на будущее время и обретал разрешение от обуревающих его зол. Вдохновение и неистовство третьего рода, от Муз исходящее, охватив нежную и чистую душу, пробуждает ее и приводит в вакхическое состояние, которое изливается в песнях и во всем прочем [поэтическом] творчестве, украшает бесчисленные деяния старины и воспитывает потомство. Но кто подходит к воротам поэ-

зии без неистовства, Музами посылаемого, будучи убежден, что он станет годным поэтом лишь благодаря ремесленной выучке, тот является поэтом несовершенным, и творчество такого здравомыслящего поэта затмевается творчеством поэта неистовствующего.

...Пусть уподобится идея души соединенной силе, состоящей из крылатой колесницы и возничего. У богов все кони и возничие сами по себе благородны и происходят от благородных; у остальных существ — смешанного характера. Прежде всего, управитель наш управляет парюю коней; затем, из коней его один — прекрасен и благороден и происходит от таковых же; другой — противоположен этому и происходит от противоположных. Отсюда и управлять нами, неизбежно, тяжело и трудно. Нужно попытаться выяснить, как произошло название смертного и бессмертного живого существа.

Всякая душа печется о всем неодушевленном, обходит все небо, принимая то тот, то другой вид. Как совершенная и окрыленная, она парит в воздухе и управляет всем миром. Потеряв крылья, она начинает носиться, пока не натолкнется на что-нибудь твердое. Вселившись в него, она принимает земное тело, которое, повидимому, приводится в движение само собою, благодаря присущей душе силе. Скрепленные вместе душа и тело получают, в своей совокупности, название живого существа. Бессмертное же начало получило свое наименование не на основании какого-либо придуманного суждения. Мы представляем его себе, хотя и не видели и недостаточно постигли божество, каким-то бессмертным живым существом, имеющим душу, а также и тело, причем то и другое соединены между собою на вечные времена. Впрочем, все это пусть будет признаваемо так, как это угодно божеству. Мы же коснемся причины утраты крыльев: почему они пропадают у души. Причина эта состоит в следующем.

Сила крыла, по присущей ему природе, поднимает тяжесть вверх и ведет ее туда, где обитает род богов; из того, что относится к области телесного, крыло, по преимуществу, причастно к божественному, а все божественное — прекрасно, мудро, благо и так далее, в таком же роде. Крылья души питаются и возвращаются, преимущественно, всем этим; от постыдного, злого, противоположного всему указанному окрыление уменьшается и, в конце концов, исчезает. Великий вождь на небе, Зевс, ездящий на крылатой колеснице, отправляется в путь первым, все приводит в порядок, обо всем печется. Зевсу сопутствует воинство богов и демонов, разделенное на одиннадцать частей, каждая в

своем вооружении. Во дворце богов остается одна лишь Гестия<sup>64</sup>. Из остальных богов — боги, помещенные в числе двенадцати, идут начальниками впереди, в том строю, в какой каждый из них определен. В пределах неба есть много блаженных для лицезрения мест и путей, по которым и вращается род блаженных богов, причем каждый из них исполняет свое дело. Им сопутствует тот, кто всегда желает этого и кто может, ибо зависть стоит вне хора божественного. Когда боги идут на обеденный пир, они отправляются вверх, на крайний поднебесный свод. Туда колесницы богов, будучи равномерно легко управляемы, направляются без затруднения; все прочие колесницы направляются с трудом. Напирает своею тяжестью конь, испорченности причастный, к земле стремится, давит своего возничего, который худо его воспитал. Здесь душе предстоит крайне тяжелое состязание. Дело в том, что одни души, называемые бессмертными, достигнув вершины, отправляются во внешнюю часть неба и останавливаются на хребте его; пока они там стоят, круговое движение увлекает их за собой. Другие же души взирают на внешние части неба.

Поднебесные места никто еще из здешних поэтов не воспевал, да и не воспевает их никогда, как следует. Объясняется это — нужно попытаться сказать истину, в особенности тому, кто говорит об истине, — тем, что эти места занимает бесцветная, бесформенная и неосязаемая сущность, в сущности своей существующая, зримая только для одного кормчего души — разума. К этой сущности и относится истинное знание. Так как божественное размышление, а равно и размышление всякой души, поскольку она заботится воспринять надлежащее, питается умом и чистым знанием, душа, увидев, с течением времени, сущее, бывает довольна этим и, созерцая истину, питается ею и предается радости, пока круговращательное движение не перенесет ее на то же место, [откуда она вышла]. Во время этого круговращения душа созерцает самую справедливость, созерцает здравомыслие, созерцает знание, не то знание, которому присуще рождение, и не то, которое изменяется при изменении того, что мы называем знанием теперь существующего, но то знание, которое заключается в том, что существует, как действительно существующее. Узрев также и все прочее, действительно существующее, и напитавшись им, душа опять погружается во внутреннюю область неба и возвращается домой. По ее приходе возничий ставит коней к яслям, предлагает им амброзию и, сверх того, поит их нектаром.

Такова жизнь богов. Из остальных душ одни, более всего способные следовать за божеством и уподобившиеся ему, под-

нимаются во внешнюю область чрез голову возничего и увлекаются вращательным движением; приводимые в смятение конями, они с трудом созерцают сущее. Другие души то поднимаются, то опускаются, и так как кони сильно рвутся, одно видит, другого не видит. Все остальные души стремятся следовать к высшей области, но, по бессилию своему, носятся в водоводном пространстве, топчут и набрасываются друг на друга, пытаясь одна опередить другую. Тут происходят смятение, борьба и «пот мног». Вследствие порочности возничих многие души становятся хромыми, у многих ломается много крыльев. Все они, несмотря на понесенные большие труды, уходят, не достигнув созерцания сущего, и, уйдя, довольствуются пищею, в основе которой лежит представление<sup>65</sup>. Большое рвение узреть то место, где находится поле истины, объясняется тем, что соответствующая наилучшей части души пажить происходит из находящегося там луга, и природа крыла, которое делает душу более легкою, на нем находит себе пищу. И законоположение Адрастии<sup>66</sup> гласит: та душа, которая, став сопутницей божества, увидит нечто от истины, бывает невредима до следующего круговорота, и если она вечно в состоянии совершать его, вечно она невредима. Если же душа, утратив возможность следовать [за божеством], не увидит [нечто от истины], и, на свое несчастье, исполнившись забвения и порочности, отяжелеет, а, отяжелев, утратит крылья и упадет на землю, тогда закон гласит: такой душе не вселяться ни в какую животную природу при первом рождении, но одной душе, увидевшей большую часть [истины, вселяться] в семя мужа, имеющего стать любителем мудрости или любителем прекрасного, или Муз или Эрота служителем; второй — вселяться в семя царя законопослушного или мужа воинственного и властвовать способного; третьей — вселяться в семя мужа государственного, или к домоводству или к деловитости способного; четвертой — вселяться в семя мужа трудолюбивого или гимнастических упражнений любителя, или того, кто сделается тела врачевателем; пятая будет вести жизнь прорицателя или человека, имеющего касательство к таинствам; шестой душе подойдет жизнь поэта или жизнь иная какая, имеющая отношение к области подражания; седьмой — жизнь ремесленника или земледельца; восьмой — жизнь софиста или жизнь человека, у народной толпы расположения заискивающего; девятой — жизнь тирана.

...Всякая человеческая душа, по природе своей, созерцала сущее; иначе оно не вселилось бы в это живое существо. Припоминать на основании того, что здесь, [на земле], находится, то, что там, [на небе], обретается, не для всякой души легко;

нелегко для тех душ, которые видели тогда то, что там, на небе, в течение короткого времени, а также для тех, которые, упав сюда, стали несчастными, так что, обратившись, под влиянием общения с некоторыми людьми, к несправедливому, погрузились в забвение о том священном, что они тогда увидели. Остается немного таких душ, у которых сохраняется воспоминание о нем в достаточной степени. Эти души, увидев здесь, на земле, некое подобие того, что они видели там, на небе, приходят в изумление, теряют уравновешенность, не постигают своего состояния, так как не могут достаточно разобраться в нем. В здешних подобиях нет никакого отблеска справедливости, здравомыслия и прочих ценных для души свойств. Создавая себе их образы при посредстве неизощренных органов, немногие лишь люди и с трудом взирают на их уподобления. Красота была блестящей на вид тогда, когда мы, следуя за Зевсом, другие — за каким-либо другим божеством, вместе с сонмом блаженных, созерцали и лицезрели блаженное зрелище и принимали посвящение в такое таинство, которое следует признать блаженнейшим, таинство, которое мы совершили, будучи сами непорочными и к злу, ожидавшему нас в последующее время, непричастными. Мы посвящаемы были в видения непорочности, простые, непоколебимые и блаженные; и, созерцая их в сиянии чистом, были мы сами чистыми, целостными и не носили на себе знака той оболочки, которую теперь телом называем и в которую заключены, словно в раковину.

Все это сказано в угоду воспоминанию, которое, вследствие тоски по тогда бывшему, сделало теперь речь нашу более пространныю. Красота же, как сказано, блистала, существуя вместе с видениями [того мира]. Придя сюда, [на землю], мы восприняли ее блеск самым ясным образом при помощи самого ясного из наших чувств. Ведь зрение у нас, из всех органов чувственного восприятия, изоощрено всего более, но оно не видит разумности, ибо если бы оно достигло лицезрения какого-либо ясного своего отображения, оно возбуждало бы сильную любовь и все иное, что к любви относится. А теперь лишь одна красота получила такой удел, что является самою ясною и наиболее привлекательною. Человек, не принявший нового посвящения, или испорченный, без горячности возносится отсюда туда, к самой красоте, созерцая здесь то, что ее имя носит. Поэтому, созерцая ее, он не преисполняется благоговения, но, отдавшись наслаждению, стремится к совокуплению и оплодотворению по образу четвероногих. Распутно вступая в общение, он не боится и не стыдится своих стремлений к противоестественному наслажде-

нию. Недавно посвященный, много узревший из того, что там, [на небе], находится, увидев богоподобное лицо, близко красоту воспроизводящее, или увидев подобную же форму тела, сначала испытывает дрожь, им овладевает страх, вроде тамошних страхов, а затем он начинает смотреть на того, кого он увидел, с благоговением, словно на божество; если бы его не страшила людская молва об его чрезмерном увлечении, он стал бы предмету своей любви приносить жертвы, как божественному кумиру. Когда он увидит его, он от ужаса как бы меняется, его ударяет в пот, в необычайный жар. Восприимчив глазами истечение красоты, он согревается. От этого природа крыла орошается и, вследствие согревания, расправляются его отростки, которые с давних пор оставались, так как они затвердели, в скрытом состоянии и не давали крылу расти. После того как начнет притекать питание, стебель крыла вздувается и начинается рост его от корня по всей поверхности души, так как последняя, на всем своем протяжении, была искони крылатою.

При этом душа кипит и бьет ключом. То же страдание, какое бывает при прорезывании зубов, когда они только что начинают прорезываться и когда десны испытывают зуд и раздражение, происходит с душой при начале роста крыльев. Рождая их, душа кипит, раздражается и зуд чувствует. Смотри на красоту мальчика, она воспринимает идущие и истекающие из нее доли, которые поэтому и называются «юдолью»<sup>67</sup>, орошается ими и согревается, освобождается от болезней и радуется. Когда же расстается с мальчиком, начинают сохнуть устья проходов, по которым крыло движется, ссыхаются, закрываются и запирают росток крыла. А он, будучи заперт внутри вместе с любовною страстью, бьется, словно жилы пульсовые; при этом каждый росток прокалывает свой проход, так что вся душа, кругом исколотая, приходит в бешенство и испытывает муки, но опять-таки, вспоминая о красавце, радуется. От проистекшего смешения обоих чувств душа тревожится непонятным для нее состоянием и, не умея постигнуть его, беснуется; находясь в неистовстве, не может она ни ночью успокоиться, ни днем оставаться там, где она пребывает. Бежит она в тоске туда, где рассчитывает увидеть красотою обладающего. Увидев его и любовною страстью исполнившись, душа от прежнего угнетенного состояния освобождается; передохнув, избавляется она от жал и болезней и пьет это наслаждение, при ее состоянии сладчайшее. От своего красавца не отстает она по доброй воле и ставит всех ниже его; о матери, о братьях, о всех приятелях забывает она; хотя имущество ее, от нерадения, гибнет, ни во что она это не ставит;

презрев все установленные благоприличия, которым ранее следовала, душа готова служить в рабстве, лишь бы покоиться как можно ближе к предмету своего вождления, где только позволят. Ведь помимо того, что она благоговеет пред красоты обладателем, она находит в нем единственного от величайших страданий врачевателя.

Это-то состояние, о котором я говорю, мальчик прекрасный, люди любовью зовут.

Сократ... что было бы, если бы кто пришел к Софоклу и Еврипиду и стал говорить им, что он умеет сочинять очень длинные трагические диалоги на ничтожные сюжеты и очень короткие на сюжеты важные и, по своему желанию, может писать диалоги в жалостном тоне и, наоборот, в наводящем ужас и грозном тонах и все в таком же роде, и полагаем, обучая этому, передавать другим искусство сочинять трагедии?

Федр. Софокл и Еврипид, по-моему, рассмеялись бы над человеком, думающим, что трагедия есть нечто иное, а не сопоставление диалогов, стоящих в связи друг с другом и с целым.

Сократ. Однако, я полагаю, они не стали бы грубо ругать такого человека, но поступили бы, подобно знатоку музыки, который, встретив человека, считающего себя знатоком гармонии на том основании, что он может настроить струну на самый высокий и самый низкий тон, не сказал бы грубо: «Несчастный, да ты с ума сошел», но заметил бы очень мягко, как и следует ожидать от знатока музыки: «Любезнейший, конечно, и это необходимо знать человеку, собирающемуся стать знатоком гармонии; но вполне возможно, что человек, придерживающийся твоего образа мыслей, ни чуточки не понимает в гармонии; ты обладаешь необходимыми подготовительными сведениями по гармонии, но вовсе не знанием гармонии».

Федр. Совершенно правильно.

Сократ. Следовательно, и Софокл сказал бы, что заявляющий себя знатоком предварительных сведений, касающихся трагедии, обладает именно этими сведениями, но не знает еще искусства сочинять трагедии...

Не следует ли размышлять о природе каждой вещи таким образом: во-первых, просто ли или имеет много видов то, в чем мы сами пожелаем быть искусными и в чем в состоянии сделать таковым другого; затем, если оно просто, следует исследовать его природную силу, какова она и к чему служит, может ли она дей-



ствовать активно и какому влиянию и в зависимости от чего она может подвергаться. Если оно имеет много видов, то, сделав подсчет им, следует рассмотреть каждый из них в отдельности так же, как это сделано по отношению к единому, именно: каков этот вид, в чем он сам по себе может проявлять, по природе, свое активное действие, какому влиянию и в зависимости от чего он может подвергаться?

Ф е д р. Кажется, это так, Сократ.

С о к р а т. Без этого способ исследования походил бы на странствие слепого. Но, разумеется, не следует уподоблять слепому или глухому того, кто ведет свое исследование при помощи искусства; напротив, ясно — тот, кто, при помощи искусства, наставляет другого в составлении речей, точно укажет ему сущность природы того, на что он направит свои речи. А это будет, конечно, душа.

Ф е д р. Не иначе.

С о к р а т. Итак, все усилия его направлены на нее, потому что в нее именно он и стремится вселить убеждение. Не так ли?

Ф е д р. Да.

С о к р а т. Ясно, следовательно, что Фрасимах и всякий другой, кто ревностно преподает риторическое искусство, прежде всего со всею тщательностью опишет душу и выяснит, есть ли она по своей природе единое и схожее, или же она, в соответствии с видом тела, имеет много образов. Это-то мы и называем «вскрыть природу».

Ф е д р. Совершенно верно.

С о к р а т. Во-вторых, в чем и на что душа от природы способна активно действовать или в зависимости от чего подвергаться влиянию.

Ф е д р. Как же иначе?

С о к р а т. В-третьих, он определит виды речей и души, рассмотрит их свойства, установит их причинную связь, приносившая каждый вид к соответствующему и поясняя, при каком свойстве, в зависимости от каких речей, по какой причине, неизбежно, одна душа поддается убеждению, другая не поддается.

Ф е д р. Кажется, так было бы великолепно!

С о к р а т. Если объяснять или говорить иначе, наверно, мой друг, никогда не удастся искусно ни сказать, ни написать ничего. А нынешние составители — ты слышал о них — руководств по составлению речей — хитрецы и скрывают все это, хотя и обладают прекраснейшими сведениями о душе. Пока они будут говорить и писать изложенным выше способом, не будем верить им, будто они пишут искусно.

Ф е д р. Каким именно способом?

**Сократ.** Нелегко выразить словами это. Но я хочу сказать о том, как следует писать тому, кто собирается, насколько это возможно, быть искусным в своем деле.

**Федр.** Говори же.

**Сократ.** Так как сила речи состоит в «душеводительстве», то будущему оратору непременно нужно знать, сколько видов имеет душа. Их столько-то и столько-то, они такие-то и такие-то. Отсюда одни люди бывают такие-то, другие такие-то. Когда это разобрано, следует указать, что и речей бывает столько-то и столько-то видов, причем каждый вид таков-то. Такие-то люди легко поддаются убеждению такими-то речами, по такой-то причине, в таком-то направлении; другие люди такого-то рода, они с трудом поддаются убеждению такими-то речами, по такой-то причине. Когда все это в достаточной степени обдуманно, следует затем применить это наблюдение к текущей действительности, быть в состоянии остро подмечать это в своем чувственном восприятии. В противном случае никакой большой помощи, по сравнению с теми речами, какие будущий оратор слышал ранее, он не получит. Когда он будет достаточно сведущ, чтобы сказать, какой человек и в зависимости от чего поддается убеждению; когда он будет в состоянии, различая данное лицо, объяснить себе, что оно именно таково и что природные свойства его, о которых речь была ранее, именно таковы и теперь являются существующими для него в действительности; что к этим природным свойствам в данном случае нужно обращаться с такими-то речами для убеждения в том-то, — когда он все это уже усвоил, а сверх того сообразил, при каком удобном случае и когда следует говорить и воздерживаться; распознал, когда свосвременно и несвовременно говорить кротко, жалостно, превеличенно, применяя все виды речи, какие только он изучил, — тогда, и только тогда, разработка искусства доведена до прекрасного совершенства. Но если кто в своих речах, наставлениях, писаниях упустил какое-либо из этих условий и станет все-таки утверждать, что он говорит искусно, прав тот, кто ему не поверит. «Что же, скажет, пожалуй, наш автор: вы-то, Федр и Сократ, так думаете? Но не следует ли как-нибудь иначе понимать то, что называется искусством речи?»

**Федр.** Иначе, пожалуй, Сократ, невозможно. Однако дело-то оказывается не простым.

**Сократ.** Ты прав. Поэтому нужно все речи переворачивать и вверх и вниз и смотреть, не представляют ли они какого пути более легкого и короткого, чтобы не напрасно идти по пути длинному и шероховатому, когда можно идти по пути короткому и гладкому.

В чем состоит сущность искусного и неискусного, выяснено, на мой взгляд, в надлежащей мере.

**Федр.** Кажется. Но напомни мне снова, как именно.

**Сократ.** Пока не постигнешь истины всего того, о чем говоришь или пишешь; пока не будешь в состоянии определять все в соответствии с ним самим, а определив, не будешь уметь снова разделять его на виды до неделимого; пока не исследуешь таким же способом природу души и не найдешь для природы каждой души соответствующего вида речи; пока не будешь составлять и строить речь таким образом, чтобы к разнообразной душе обращаться с разнообразными и вполне соответственными этому разнообразию речами, а к простой душе — с речами простыми, до тех пор ты не будешь в состоянии овладеть искусно, насколько это возможно, всем родом речей и для того, чтобы поучать чему-нибудь, и для того, чтобы убеждать в чем-нибудь. Все предшествующее наше исследование доказало это.

**Федр.** Да, это было выяснено.

**Сократ.** Кто же думает, что в речи, написанной о каждом предмете в отдельности, непременно заключается большая забава; что никогда не стоит прилагать большого старания при составлении какой бы то ни было речи — в стихах ли или в прозе, — ни при произнесении ее, а говорить ее так, как говорили рапсоды, без всякого расследования и наставления, просто ради того, чтобы убедить своих слушателей; что в действительности лучшие из речей служат средством припоминания для людей знающих; что лишь в речах, служащих для целей поучения, произносимых ради наставления и, в действительности, начертываемых в душе, в речах о справедливом, прекрасном и благом — только такие речи ясны, совершенны и достойны затрачиваемого на них труда; кто думает, что такого рода речи должны считаться как бы законными сыновьями их автора, прежде всего та речь, которая находится, после того как она изобретена, в нем самом, затем ее потомки и сестры, насажденные, по достоинству, в душах других людей; что все прочие речи должны быть оставлены без внимания, — человек этот, Федр, кажется, таков, какими мы с тобою, я да ты, желали бы быть.

**Федр.** Я, конечно, хочу и желаю того, о чем ты говоришь.

**Сократ.** Ну, в надлежащей мере мы позабавились насчет речей. Поди теперь к Лисию<sup>68</sup> и скажи ему, что мы оба, сойдя к источнику Нимф и к святыне Муз, услышали речи, которые наказали нам объявить Лисию и всякому другому, кто составляет

речи: Гомеру и всякому другому, кто составил произведения в прозе или в стихах; в третьих, Солону и тому, кто изложил трактаты в политических речах, называя их законами, — объявить всем этим людям: если кто из них составит все это, зная, где истина; умеет защищать, подвергать изобличению то, о чем он написал; в устной речи сам может указать на слабые стороны им написанного, — такой человек должен называться не по имени написанных им речей, но по той цели, какой он в них ревностно стремился достигнуть.

**Федр.** Какие же названия ты уделаешь ему?

**Сократ.** Мне кажется, Федр, название «мудрец» звучит слишком громко и приличествует одному лишь божеству; название же «любитель мудрости» или что-нибудь в этом роде более подходило бы для него и было бы более благопристойным.

**Федр.** Это было бы вполне кстати.

[Платон. Сочинения, изд. Academia, т. VI]

## ПЛАТОН. ДИАЛОГ «ФИЛЕБ»<sup>69</sup>

[Отрывки]

...**Сократ.** Однако у нас остается еще одна смесь страдания и наслаждения.

**Протарх.** Какая же именно?

**Сократ.** Та, что сама душа часто воспринимает в себя.

**Протарх.** Каким же образом происходит это?

**Сократ.** Гнев, страх, тоску, плач, любовь, ревность, зависть и тому подобные чувства разве ты не считаешь своего рода страданиями души?

**Протарх.** Считаю.

**Сократ.** А не найдем ли мы, что эти страдания полны необычайных наслаждений? Нужно ли нам напоминать о гневе,

«...который и мудрых в неистовство вводит.

Он много слаще меда бывает, текущего княли за каплей»<sup>70</sup>.

и о наслаждениях, примешивающихся к страданиям во время рыданий и горестей?

**Протарх.** Не нужно: так именно и бывает в действительности.

**Сократ.** Припомни, не то ли самое происходит и на представлениях трагедий, когда зрители в одно и то же время и радуются и плачут?

**Протарх.** Да.

Сократ. А разве тебе неизвестно, что и в комедиях наше душевное настроение также является смесью печали и наслаждения?

...Сократ. В качестве примера состояний, в которых можно обнаружить разбираемую нами теперь смесь, мы называли гнев, тоску, горесть, страх, любовь, ревность, зависть и тому подобные чувства. Не правда ли?

Протарх. Да.

Сократ. А все только что законченное рассуждение касалось лишь горести, зависти и гнева; разве это не очевидно?

Протарх. Как не очевидно!

Сократ. Следовательно, остается еще многое другое?

Протарх. Разумеется.

Сократ. Но как ты думаешь, почему я показал тебе эту смесь главным образом на примере комедии? Не для удостоверения ли в том, что смешение в страхе и любви и в других чувствах показать легко? Постигнув это, я надеюсь, ты позволишь мне не удлинять рассуждения, обращаясь еще и к прочим упомянутым нами чувствам, но просто примешь, что тело и душа как отдельно друг от друга, так и взятые вместе, постоянно испытывают смесь наслаждений и страданий. Скажи же мне теперь: отпускаешь ты меня или хочешь задержать до полуночи? Впрочем, я думаю, что буду отпущен тобою, если добавлю, что обо всем этом я намерен дать тебе отчет завтра; теперь же я хочу перейти к остальному — к тому решению, которого требует Филеб.

Протарх. Прекрасно сказано, Сократ. Рассмотря же то, что остается у нас, как тебе будет угодно.

Сократ. Следуя естественному порядку, мы должны после смешанных наслаждений перейти к несмешанным.

Протарх. Превосходно.

Сократ. Поэтому я постараюсь, переменяв фронт, показать их [тебе]; как уже сказал, я не очень-то верю людям, утверждающим, будто все наслаждения являются прекращением страданий; однако я пользуюсь ими в качестве свидетелей того, что некоторые наслаждения лишь кажутся таковыми, отнюдь не будучи ими на самом деле, другие же, кажущиеся большими и сильными, смешаны со страданиями и прекращением сильнейших болей при тяжелых состояниях тела и души.

**Протарх.** Ну, а если бы кто допустил, что некоторые [из несмешанных] наслаждений истинны, правильно ли было бы такое предположение?

**Сократ.** Таковы наслаждения, вызываемые красивыми красками, прекрасными цветами, формами, весьма многими запахами, звуками и всем тем, в чем недостаток незаметен и не связан со страданием, а восполнение чувствуется и бывает приятно [и не связано со страданиями] <sup>71</sup>.

**Протарх.** На каком же основании, Сократ, мы говорим, что эти наслаждения таковы?

**Сократ.** Разумеется, не сразу ясно то, что я говорю; постараюсь, однако, разъяснить. Под красотой форм я пытаюсь теперь понимать не то, что хочет понимать под нею большинство, т. е. красоту живых существ или картин; нет, я имею в виду прямое и круглое, в том числе, значит, поверхности и тела, изготовляемые при помощи токарного резца, а также фигуры, строяемые с помощью отвесов и угломеров, — постарайся хорошенько понять меня. В самом деле, я называю это прекрасным не по отношению к чему-либо, как это можно сказать о других вещах, но вечно прекрасным само по себе, по своей природе, и возбуждающим некоторые особенные, свойственные только ему наслаждения, не имеющие ничего общего с удовольствием от шкотования. Есть и цвета, носящие тот же самый характер. Но понятно ли то, что я говорю, или нет?

**Протарх.** Я пытаюсь понять, Сократ; однако попытайся и ты говорить еще яснее.

**Сократ.** Я говорю о нежных и ясных звуках голоса, поющих какую-нибудь чистую мелодию: они прекрасны не по отношению к чему-либо другому, но сами по себе, и сопровождаются особыми, свойственными им наслаждениями.

**Протарх.** Да, это так.

**Сократ.** Род же наслаждений, доставляемый запахами, менее божественен, чем только что названные наслаждения. А то, что к ним не примешиваются неизбежные страдания, где бы они и в каком бы случае ни ощущались нами, это я считаю в них вполне соответствующим наслаждениям, доставляемым геометрическими формами, цветами и звуками голоса. Так вот, если ты схватил мою мысль, два вида того, что мы называем наслаждениями.

**Протарх.** Понимаю.

## II. УЧЕНИЕ О ВДОХНОВЕНИИ

[ПЛАТОН. ДИАЛОГ «ИОН»] <sup>72</sup>

[Действующие лица: Сократ, Ион]

Сократ. Здравствуй, Ион! Откуда это ты теперь к нам прибыл? Или из дому — из Ефеса?

Ион. Совсем нет, Сократ, а из Епидавра <sup>73</sup>, с празднеств Асклепия.

Сократ. Не учреждают ли епидавриане и состязание рапсодов в честь бога?

Ион. Конечно, как и по другим искусствам.

Сократ. Ну что же? Состязался и ты у нас? И как состязался?

Ион. Первую награду мы получили, Сократ!

Сократ. Вот это хорошо! Смотри, чтобы и на Панафинеях <sup>74</sup> нам тоже быть победителями.

Ион. Да, так и будет, если бог захочет.

Сократ. Правду сказать, Ион, часто завидовал я вам, рапсодам, из-за вашего искусства, потому что оно требует от вас и по части телесного убранства всегда являться в самом красивом виде, а вместе с тем завидно и то, что вам необходимо иметь постоянно дело как с другими многими и хорошими поэтами, так и особенно с Гомером, лучшим и божественнейшим из поэтов, чтобы изучать его мысль, а не только слова. Ведь нельзя же стать рапсодом, если не смыслишь сказанного поэтом, так как рапсо́д должен сделаться толкователем мысли поэта для слушающих, а это невозможно хорошо делать, не зная того, что говорит поэт. Вот это все и завидно.

Ион. Правду говорить, Сократ, это-то мне и доставляло всего больше труда в моем искусстве, и я думаю, что прекраснее всех людей говорю о Гомере, так что ни Метродор Лампсакенец <sup>75</sup>, ни Стесимброт Фасиец <sup>76</sup>, ни Главкон, ни другой кто из когда-либо бывших не может сказать столько и таких прекрасных мыслей о Гомере, как я.

Сократ. Хорошо говоришь, Ион; ясно ведь, что ты не будешь так зложелателен, чтобы не показать этого мне.

Ион. Да и стоит послушать, Сократ, как я разукрасил Гомера, — так, что я считаю себя достойным того, чтобы гомериды <sup>77</sup> увенчали меня золотым венцом.

Сократ. Да я еще доставлю себе досуг, чтобы послушать тебя, а теперь вот на что ответь мне: силен ли ты по части одного Гомера, или также по части Гесиода и Архилоха? <sup>78</sup>

И о н. Никоим образом, но только по части одного Гомера: кажется мне, что этого достаточно.

И о н. Да, одинаково хорошо, Сократ, — то, о чем они говорят — одно и то же?

И о н. И много такого, я думаю.

С о к р а т. Так разве об этом ты лучше растолковал бы то, что говорит Гомер, нежели то, что Гесиод?

И о н. Да, одинаково хорошо, Сократ, — то, о чем они говорят — одно и то же.

С о к р а т. Ну, а о чем они говорят — не одно и то же? Например, об искусстве гадания говорит что-нибудь Гомер, а также и Гесиод?

И о н. Конечно.

С о к р а т. Так что же? То, что одинаково, и то, что различно, говорят об искусстве гадания эти два поэта, кто бы лучше растолковал: ты или кто-нибудь из хороших гадалей?

И о н. Кто-нибудь из гадалей.

С о к р а т. А если бы ты был гадалем, то, будучи способен объяснить одинаково сказанное, разве ты не умел бы растолковывать и различно сказанное?

И о н. Ясно, что умел бы.

С о к р а т. Так как же теперь ты по части Гомера силен, а по части Гесиода — нет, а также и прочих поэтов. Разве Гомер говорит о других вещах, нежели о чем все прочие поэты? Разве не распространялся он большею частью о войне и о взаимных сношениях людей добрых и злых, частных лиц и должностных, и о богах — как они обращаются между собою и с людьми, — и о небесных явлениях, и о тех, что в преисподней, и о происхождении богов и героев?

Не об этом ли Гомер создал свои поэмы?

И о н. Правду говоришь, Сократ.

С о к р а т. Что же? Разве не о том же самом и другие поэты?

И о н. Да, Сократ, но не одинаково с Гомером.

С о к р а т. Или хуже?

И о н. Да и гораздо.

С о к р а т. А Гомер — лучше?

И о н. Да уж получше, ей-богу.

С о к р а т. Ну, Ион, милый ты человек, а когда по части счисления многие рассуждают и один скажет всех лучше, ведь распознает кто-нибудь хорошо говорящего?

И о н. Полагаю.

С о к р а т. Тот ли самый, кто узнает и дурно говорящих, или другой?



И о н. Тот самый, конечно.

С о к р а т. А не есть ли это тот, кто владеет арифметическим искусством?

И о н. Да.

С о к р а т. Что же? Когда при разговоре многих о полезных для здоровья кушаньях, какие они, один кто-нибудь скажет всех лучше, два или разных знатока будут распознавать, кто сказал лучше и кто хуже, или один и тот же?

И о н. Ну, ясно, что тот же самый.

С о к р а т. Кто же он? Какое ему имя?

И о н. Врач.

С о к р а т. Так не скажем ли мы вообще, что тот же самый всегда будет знать относительно многих, говорящих об одних и тех же вещах, кто из них хорошо говорит и кто дурно; или если не узнает дурно говорящего, ясно, что не узнает и хорошо говорящего — об одном и том же.

И о н. Так.

С о к р а т. Значит, тот же самый бывает силен по части обоих?

И о н. Да.

С о к р а т. Ну, а ты разве не заявляешь, что и Гомер и другие поэты, между ними и Гесиод и Архилох, говорят о том же самом, только не одинаково, но один хорошо, а другие — хуже?

И о н. И правду говорю.

С о к р а т. Так если ты хорошо говорящего знаешь, то знал бы и хуже говорящих, именно, что они хуже говорят.

И о н. Казалось бы.

С о к р а т. Значит, о любезнейший, мы не погрешим, признавая Иона одинаково сильным по части Гомера и по части прочих поэтов, так как он сам соглашается, что один и тот же судья подобает для всех говорящих об одних и тех же вещах, поэты же почти все сочиняют об одном и том же.

И о н. Что же тут за причина, Сократ, что когда кто-нибудь разговаривает о другом поэте, я и внимания не обращаю и не могу ничего дельного прибавить, но попросту дремлю, а как только кто-нибудь упомянет о Гомере, так сейчас пробуждаюсь и внимательно слушаю и нахожу [в изобилии] что сказать?

С о к р а т. Нетрудно это объяснить, дружище, но всякому ясно, что ты неспособен говорить о Гомере посредством искусства и знания, потому что если бы ты имел эту способность через искусство, ты был бы способен говорить и обо всех других поэтах; поэтическое искусство ведь есть нечто целое. Или нет?

И о н. Целое.

**Сократ.** И ведь если взять и другое какое-нибудь искусство как целое, не выйдет ли один и тот же способ рассмотрения относительно всех искусств? Желалась ты от меня услышать, Ион, как я это разумею?

**Ион.** Да, ей-богу, Сократ, и очень желаю: рад послушать вас, мудрецов.

**Сократ.** Хотел бы я, чтоб ты говорил правду, Ион; но мудрецы-то вы, рапсоды и лицедеи, и те, чьи поэмы вы поете, а я ничего другого не говорю, кроме истины, как оно подобает человеку непосвященному. Вот и насчет того, о чем я тебя спрашивал, гляди, как не важно и простовато и всякому доступно то, что я сказал, именно, что если взять целое искусство, то одно и то же будет рассмотрение. Ну, возьмем в порядке: живопись есть некоторое искусство, — в целом?

**Ион.** Да.

**Сократ.** А ведь [есть] много живописцев, и бывают они хорошие и дурные?

**Ион.** Конечно.

**Сократ.** Ну, а видал ты хоть кого-нибудь, кто был бы по части Полигнота<sup>79</sup>, сына Аглафонтова, силен показать, что он хорошо пишет и что нет, а относительно других живописцев этого не мог бы? И когда кто-нибудь показывает произведения других живописцев, он дремлет и недоумевает и не имеет, что от себя сказать; когда же о Полигноте — или о ком хочешь другом, но только об одном единственном из живописцев, — нужно ему высказать мнение, тогда он пробуждается и становится внимательным, и [легко] находит, что сказать.

**Ион.** Нет, ей-богу, такого-то я не видал.

**Сократ.** Ну, а насчет ваяния видал ты кого-нибудь, кто относительно Дедала<sup>80</sup>, сына Метнонова, или Эпсея<sup>81</sup>, сына Панопея, или Феодора Самосского<sup>82</sup>, или другого какого-нибудь одного ваятеля был силен истязовать, что тот хорошо изваял, относительно же произведений других ваятелей недоумевал бы и впадал в дремоту, не имея, что сказать?

**Ион.** Нет, ей-богу, и такого не видывал.

**Сократ.** Но ведь, я думаю, ни в игре на флейте, ни на кифаре, ни в искусстве пения с кифарой, ни в искусстве рапсодии никогда не видал ты такого человека, который был бы силен толковать об Олимпе<sup>83</sup>, или о Фамире<sup>84</sup>, или об Орфее<sup>85</sup>, или о Фемие<sup>86</sup>, ифакийском рапсоде, относительно же Иона Ефесского недоумевал бы и не мог бы от себя ничего сказать о том, что он хорошо распеваеи и что нет.

**Ион.** Не имеею ничего тебе против этого сказать, Сократ, но это я в себе самом сознаю, что относительно Гомера я

говорю прекраснее всех людей и с легкостью, да и все другие заявляют, что я хорошо говорю, а относительно прочих поэтов — нет. Вот и разбери, что это такое.

С о к р а т. И разбираю и тебе готов объяснить, в чем тут дело: по-моему, толковать хорошо о Гомере — это ведь у тебя не искусство, о чем я и сейчас говорил, а божественная сила, которая тебя двигает, как в том камне, что Еврипид<sup>87</sup> назвал магнитом<sup>88</sup>, а народ называет гераклеийским<sup>89</sup>. Дело в том, что этот самый камень не только тянет железные кольца, но и влагает в кольца силу, чтобы они могли делать то же самое, что и камень, — тянуть другие кольца, так что иногда висит большая цепь из тянущих друг друга железных колец, а у них у всех сила зависит от того камня. Так же и Муза — боговдохновенными-то делает [людей] сама, а через этих боговдохновенных привешивается цепь других восторженных. Ведь не посредством искусства [действуют] и все хорошие творцы былии, но, будучи боговдохновенными и одержимыми, производят они все эти прекрасные творения, и песнотворцы хорошие точно так же, как корибантствующие<sup>90</sup> пляшут, будучи не в своем уме, так и песнотворцы не в своем уме творят эти прекрасные песни, но когда войдут в действие лада и размера, то опьяненные и одержимые, точно вакханки<sup>91</sup>, которые черпают из рек мед и молоко в состоянии одержимости, — а пока в своем уме, то нет, — так и душа песнотворцев производит то, что мы от них слышим. Ведь говорят же нам поэты, что в неких садах и рощах Музы собирают они из медоточивых источников и приносят нам те песни, как пчелы, и так же, как они, летая; и правду говорят, — потому что легкое существо поэт, и крылатое и священное<sup>92</sup>, и творить он способен не прежде, чем станет боговдохновенным и иступленным и потеряет присутствие ума; а пока владеет умом, никакой человек не способен творить и прорицать. Так как не в силу искусства творят они и говорят многое и прекрасное о разных предметах, как вот ты о Гомере, а в силу божьего назначения, то каждый способен хорошо творить только то, к чему его возбуждает Муза, — один дифирамбы<sup>93</sup>, иной хвалебные песни, тот плясовые, этот былины, а кто — ямбы<sup>94</sup>, а в прочих родах каждый из них плох. Следовательно, не искусством они это производят, а божьей силой, так как если бы они по искусству умели хорошо говорить в одном роде, то и во всех других, — потому-то бог, отнимая у них ум, употребляет их себе в служители, как и прорицателей и гадателей божественных, чтобы мы, слушающие, знали, что не эти люди, которые не в своем уме, говорят такие важные вещи, а что говорящий есть сам бог,

через них же он гласит нам. Величайшее же тому свидетельство — Тинних Халкидиец, который никогда не произвел никакого другого стихотворения, стоящего упоминания, кроме того прэана<sup>95</sup>, что все поют, — едва ли не прекраснейшую из всех песен и прямо, как он сам говорит, находку Муз. Вот в нем-то, мне кажется, бог всего более показал нам, чтобы мы не сомневались, что не человеческое имеют свойство и не от людей происходят те прекрасные творения, а божеское и от богов, поэты же не что иное, как толмачи богов, одержимые тем, в чьей власти кто находится. Чтобы это показать, бог нарочно пропел самую прекрасную песнь через самого плохого поэта. Или тебе не кажется, что я правду говорю, Ион?

**И о н.** Видит Зевс, мне кажется, что правду, — потому что ты как-то захватываешь меня за душу своими словами, Сократ, и мне представляется, что именно божьим назначением хорошие поэты передают нам [внушенное им] от богов.

**С о к р а т.** Ну, а вы, рапсоды, не передасте ли полученное от поэтов?

**И о н.** И в этом правду говоришь.

**С о к р а т.** Так не становитесь ли вы толмачами толмачей?

**И о н.** Совершенно так.

**С о к р а т.** Ну, поведай же мне и вот что, Ион, и не скрой, о чем спрошу тебя. Когда ты хорошо скажешь былинку и наиболее поразишь зрителей<sup>96</sup>, — Одиссея ли ты поешь, как он прыгает на порог, является женихам и высыпает стрелы перед ногами, или Ахилла, устремляющегося на Гектора, или что-нибудь жалостное об Андромахе, или о Гекубе, или о Приаме, — находишься ли ты тогда в своем уме или же становишься вне себя и тебе кажется, что душа твоя в восторженном состоянии присутствует при тех самых делах, о которых ты рассказываешь, — в Итаке ли они, или в Трое, или где бы ни происходили былинны?

**И о н.** Какое это ясное для меня доказательство привел ты, Сократ! Потому что, не скрываясь, скажу тебе: когда я передаю что-нибудь жалостное, слезами наполняются глаза мои, когда же страшное, или ужасное, прямо волосы встают от страха, и сердце прыгает.

**С о к р а т.** Так что же, Ион? Сказали бы мы, что в своем уме тот человек, который, стоя изукрашенный в пестром платье и золотых венках, плакал бы между жертвенными пиршествами и празднествами, не потерявши ничего из этого, или впадал бы в страх среди более чем двадцати тысяч дружелюбных людей, когда никто не обирает и не обижает его?

**И о н.** Ну, — видит Зевс! — не совсем-то в своем уме, Сократ, коли уж правду сказать.

Сократ. А ведь ты знаешь, что и многих из зрителей вы делаете точно такими же испуганными?

Ион. И прекрасно знаю, потому что я каждый раз смотрю с помоста, как они плачут и испуганно таращат глаза и поражены сообразно рассказу. Ведь и следует мне очень обращать на них внимание, так как ежели я их заставлю плакать, то сам буду смеяться, получая деньги, а ежели заставлю смеяться, то сам, лишившись денег, заплачу.

Сократ. Так ты знаешь, что этот самый зритель есть крайнее из тех колец, о которых я говорил, что они получают силу от магнита друг через друга? А среднее кольцо — ты, рапсод и лицевей, первое же — сам поэт; божество же через всех них влечет душу людей, куда хочет, прицепляя силу от одного к другому. И как у того камня, [так и здесь] висит большущая цепь хористов, учителей хора и подучителей, привешенных сбоку к тем кольцам, что прицеплены к Музе. И один из поэтов зависит от одной Музы, другой — от другой. Зависимость же эту мы называем одержимостью. И это близко к делу: потому что [поэт] держится [Музой]<sup>97</sup>. А к этим первым кольцам — поэтам, к каждому привязаны опять другие, вдохновляющиеся им: одни Орфеем, другие Мусеем, большинство же одержимо и держимо Гомером, один из коих и ты, Ион; тобою владеет Гомер, и когда кто-нибудь поет из другого стихотворца, ты спишь и недоумеваешь, что сказать, а как только затянет кто-нибудь песнь этого поэта, сейчас пробуждаешься, и пляшет твоя душа, и [легко] находишь что сказать, — потому что не в силу искусства и не в силу знания говоришь ты о Гомере то, что говоришь, а в силу божьей доли и одержания; как пляшущие по-корибантски имеют острый слух<sup>98</sup> лишь к песне того бога, которым они одержимы, и под эту песню легко находят и телодвижения и слова, а на другие не обращают никакого внимания, так и ты, Ион, когда про Гомера кто помянет, изобилюешь [речью], а когда про других — недоумеваешь. Причина того, о чем меня спрашиваешь — почему относительно Гомера ты богат мыслями и словами, а относительно других нет, — и есть именно то, что ты сильный хвалитель Гомера не чрез искусство, а чрез божью волю.

Ион. Хотя хорошо говоришь ты, Сократ, но я бы удивился, если бы ты настолько хорошо говорил, чтобы убедить меня, что я хвалю Гомера как одержимый и безумствующий. Да и думается мне, что я не показался бы тебе таким, если бы ты послушал меня, говорящего о Гомере.

Сократ. И охотно послушаю, но только не прежде, чем ты мне ответишь вот на что: из предметов, о которых говорит

Гомер, про какой именно хорошо говоришь, — ведь не про все же, конечно?

И о н. Твердо знай, Сократ, что про всякий без исключения!

С о к р а т. Не про такие же, однако, предметы, которых ты-то не знаешь, Гомер же говорит о них?

И о н. А это какие же такие, про которые Гомер говорит, а я вдруг не знаю?

С о к р а т. А разве не говорит Гомер часто и много о различных искусствах? Например, об искусстве управлять колесницами, — если вспомню слова, скажу тебе.

И о н. Да я скажу: я-то ведь помню.

С о к р а т. Ты скажи мне, что говорит Нестор Антилоху, своему сыну, уговаривая его быть осмотрительным при повороте на бегах в честь Патрокла.

И о н. Сам же, — говорит он, —

Сам же ты, в кузове стоя, подайся немного всем телом  
Влево от быстрых коней и хлестни свою правую лошадь,  
Голосом громким оклики и возжи ослабь ей немедля.  
Левая в то же мгновение пусть цепь огибает вилотную,  
Так чтоб казалось тебе, будто ось колеса ее тронет,  
Но осторожнее будь, берегись не задеть бы о камень<sup>99</sup>.

С о к р а т. Довольно. Вот эти-то слова, Ион, правильно ли говорит Гомер, или нет, который же из двух лучше бы узнал: врач или возничий?

И о н. Возничий, разумеется.

С о к р а т. Потому ли, что он владеет этим искусством, или почему-нибудь другому?

И о н. Не иначе, как от искусства.

С о к р а т. Так не каждому ли из искусств отдано богом в заведывание одно какое-нибудь дело? Ведь не так бывает, чтобы то, что мы знаем через мореплавательное искусство, мы знали бы и чрез врачебное.

И о н. Нет, разумеется.

С о к р а т. Ни того не бывает, чтобы познаваемое чрез врачебное искусство познавалось и чрез зодчество.

И о н. Нет, разумеется.

С о к р а т. Так ведь и относительно всех искусств: что мы познаем чрез одно искусство, того не познаем чрез другое. Но вот что сперва мне ответь: скажешь ли ты, что бывает искусство и искусство?

И о н. Да.

С о к р а т. Значит, как я в своем рассуждении, когда различны предметы того или этого познания, то заведу ю щ и е этими предметами искусства называю различно, так и ты?

И о н. Да.

С о к р а т. Потому что, если есть у нас какое-нибудь познание одних и тех же предметов, то с чего же бы нам говорить, что вот одно, а вот другое, когда с обеих сторон познавалось бы одно и то же? Каким способом я знаю, например, что вот этих пальцев — пять, и ты таким же способом, как я, знаешь об этом то же самое; и если бы я тебя спросил, знаем ли мы с тобою одно и то же посредством того же самого искусства, именно арифметического, или посредством разного, ты, конечно, сказал бы, что посредством того же самого.

И о н. Да.

С о к р а т. Так вот — о чем я тебя раньше собирался спросить — скажи теперь: относительно ли всех искусств тебе так кажется, что посредством того же самого искусства необходимо познавать то же самое, а посредством другого — не то же, но если искусство иное, то необходимо и познаются чрез него другие предметы?

И о н. Так мне кажется, Сократ.

С о к р а т. Значит, кто не владеет каким-нибудь искусством, тот и не будет способен хорошо знать то, что излагается или производится в этом искусстве?

И о н. Правду говоришь.

С о к р а т. Ну, а относительно тех стихов, что ты сказал, кто лучше узнает, хорошо ли говорит Гомер или нет, — ты или возничий?

И о н. Возничий.

С о к р а т. Потому что ты-то рапсод, а не возничий.

И о н. Да.

С о к р а т. Рапсодирование же есть другое искусство — не то, что управление колесницами?

И о н. Да.

С о к р а т. А если другое, то и ведает другие предметы?

И о н. Да.

С о к р а т. Ну, а что же, когда Гомер говорит, как раненому Махаону Нестерова прислужница Гекамеда дала выпить укрепляющей смеси, и говорит он так:

Козьего сыру она с вином прамнийским смешала,  
Медною теркой тот сыр натерев и мукою осыпав<sup>100</sup>,

вот в этом правильно ли говорит Гомер или нет, каким искусством распознать, как следует: врачебным или рапсодическим?

И о н. Врачебным.

**Сократ.** Ну, а когда говорит Гомер:

В бездну нырнула богиня, как груз упадет свинцовый,  
Если, привязанный к рогу степного быка, он стремится  
Быстро ко дну и приносит погибель прожорливым рыбам<sup>101</sup>,

тут как скажем: которому искусству более следует судить, что это он говорит и хорошо ли говорит или нет — рыболовному искусству или рапсолическому?

**Ион.** Ясно, Сократ, что рыболовному.

**Сократ.** Смотри теперь, если бы ты был спрашивающим и спрашивал бы меня: так как ты вот, Сократ, для этих искусств находишь у Гомера то, что каждому из них следует разбирать, ну, так найди мне и для гадателя и искусства гадания, что ему следует быть в состоянии распознавать, хорошо или плохо оно сочинено, — смотри, как легко и верно я тебе отвечу. Не раз ведь и в Одиссее он [об этом] рассказывает, как, например, и то, что говорит женихам гадатель Феоклимен из рода Меламподидов:

Вы злополучные, горе нам, горе! невидимы стали  
Главы мне ваши во мгле, и невидимы наши колена;  
Слышен мне стон ваш, слезами обрызганы ваши ланиты.

Вот привиденьями, в бездну Эреба бегущими, полны  
Сени и двор, и на солнце небесное, вижу я, исходит  
Страшная тень, и под ней вся земля покрывается мраком<sup>102</sup>.

Часто же и в Илиаде, как, например, при сражении у стен: и там он говорит:

Птица явилась им слева, орел, в поднебесье парящий,  
С чудищем страшным в когтях, со змеей, обгащенной кровью,  
Та извивалась еще и, живая, готовилась к битве,  
Ибо, назад изогнувшись, орла, что держал ее крепко,  
В грудь укусила близ шеи, и он, застопавши от боли,  
Наземь швырнув ее прочь, уронил среди войска данайцев,  
Сам же, пронзительно крикнув, с дыханием ветра помчался...<sup>103</sup>

вот про эти и тому подобные места я скажу, что приходится прозорливцу и рассматривать и обсуждать их.

**Ион.** Твоя правда, Сократ.

**Сократ.** Ну, и ты, Ион, в этом правду говоришь. Пожалуйка и ты ко мне; как я тебе выбрал и из Одиссеи и из Илиады, что принадлежит гадателю, и что — врачу, и что — рыболову, так ты мне выбери — ты же притом и более меня сведущ по части Гомера, — что у него принадлежит рапсоду, Ион, и рапсолическому искусству, что следует рапсоду и рассматривать и обсуждать преимущественно перед другими людьми.



И о н. Да ведь я же говорю, Сократ, что все.

С о к р а т. Ну, этого-то не говорил ты, Ион, что все. Или ты так забывчив? А ведь не подобало бы мужу, именуемому рапсо́дом, быть забывчивым!

И о н. Это что же такое я забываю?

С о к р а т. Разве не помнишь, как сам сказал, что рапсо́дическое искусство есть другое, отличное от искусства возничего?

И о н. Помню.

С о к р а т. И разве не согласился ты, что оно, будучи другим, другие предметы и ведаёт?

И о н. Да.

С о к р а т. Значит, по твоему же слову не все ведаёт рапсо́дическое искусство и рапсо́д.

И о н. А может быть все, кроме подобных вещей, Сократ.

С о к р а т. А говоря «кроме подобных вещей», ты разумеешь именно кроме того, что принадлежит другим искусствам. Но о чем же знает твое искусство, так как оно не знает обо всем?

И о н. А о том, я думаю, что прилично говорить мужчине и что женщине, что рабу и что свободному, что подчиненному и что начальнику.

С о к р а т. Так ты полагаешь, что когда на море корабль подвергается буре, то рапсо́д будет лучше знать, чем кормчий, что начальнику подобает говорить?

И о н. Нет, это-то кормчий знает лучше.

С о к р а т. Ну, а о том, что должен говорить заведующий больным, рапсо́д будет лучше знать, чем врач?

И о н. И не об этом.

С о к р а т. Ну, так о том ты хочешь сказать, что подобает рабу?

И о н. Да.

С о к р а т. Например, что должен говорить пастух, укрощающий взбесившихся быков, это рапсо́д будет знать лучше, чем пастух?

И о н. Ну, нет.

С о к р а т. А то, что женщине-пряхе следует говорить насчет приготовления шерсти?

И о н. Нет.

С о к р а т. Ну, так то, что прилично говорить для военачальника, увещевающего воинов?

И о н. Да. Вот это-то уж рапсо́д будет знать.

С о к р а т. Как так? Рапсо́дическое искусство есть то же, что военачальническое?

И о н. Да уж знал бы я, что военачальнику прилично сказать!

С о к р а т. Потому что ты, может быть, и владеешь искусством

полководца, Ион. Ведь если бы тебе случилось быть заразнаездником и кифаристом, ты, конечно, распознавал бы хорошо и дурно выезженных лошадей, но если бы я тебя спросил: чрез которое искусство, Ион, узнаешь ты хорошо выезженных лошадей — чрез то, которое делает тебя наездником, или чрез то, которое делает тебя кифаристом? Что бы ты мне ответил?

Ион. Да, чрез то, по которому я наездник, конечно.

Сократ. Значит, если бы ты распознавал и тех, что хорошо играют на кифаре, ты бы согласился, что умеешь это в качестве кифариста, а не в качестве наездника?

Ион. Да.

Сократ. А так как ты вот знаешь воинское дело, то знаешь ли ты его как владеющий военачальническим искусством или как хороший рапсод?

Ион. Никакого, мне кажется, нет тут различия.

Сократ. Как, говоришь, никакого различия? Полагаешь ты, что рапсодика и стратегика — одно искусство или два?

Ион. Одно, мне кажется.

Сократ. Значит, кто хороший рапсод, тот, оказывается, и хороший военачальник?

Ион. Совершенно так, Сократ.

Сократ. Значит и так, что кто оказался хорошим военачальником, тот и хороший рапсод?

Ион. Ну, этого я опять-таки не думаю.

Сократ. Однако ты думаешь, что кто хороший рапсод, тот и хороший военачальник?

Ион. Конечно.

Сократ. А ведь ты самый лучший рапсод у эллинов?

Ион. Еще бы, Сократ!

Сократ. Так не ты ли, Ион, и лучший полководец у эллинов?

Ион. Знай, что так, Сократ. И научился я этому из творений Гомера.

Сократ. Как же это, однако, скажи ради богов, Ион? Будучи и тем и другим — и лучшим полководцем у эллинов и лучшим рапсодом, рапсодии-то ты эллинам, странствуя, распеваешь, а войсками начальствовать не начальствуешь? Или ты думаешь, что у эллинов большая надобность в рапсоде, увенчанном золотым венком, а в полководце нет никакой надобности?

Ион. Над нашим-то городом, Сократ, и над войсками начальствуете вы, и никакого полководца нам не нужно, а у вас и у лакедемонян меня бы в полководцы не выбрали, потому что вы думаете, что и самих хватит.

**Сократ.** Любезнейший Ион! Разве ты не знаешь Аполлодора кизического?

**Ион.** Какого это?

**Сократ.** Да того, которого афиняне часто выбирали себе в полководцы, хоть и чужеземца. А Фаносфена андрийского и Гераклида клазоменского, которых, хотя и чужеземцев, но как показавших свое достоинство, город назначает и в полководцы и на другие начальнические места. А Иона ефесского не выберет в полководцы и не почитит, если он окажется этого достойным? Что же? Разве вы, ефесяне, не афиняне изначала<sup>104</sup>, и разве Ефес уступает какому-нибудь другому городу? Но ты-то, Ион, если говоришь правду, что чрез искусство и знание ты способен восхвалять Гомера, несправедно поступаешь, так как, заверивши меня, что знаешь много прекрасного о Гомере, и мне обещавши показать, обманываешь меня, и не то, чтобы показать, а даже вовсе не хочешь сказать, что́ это такое, в чем ты силен, чего я уже давно добиваюсь, но совсем, точно Протей, становишься ты всеобразным, изворачиваясь туда и сюда, пока, наконец, ускользнувши от меня, не являешься вдруг военачальником, — лишь бы не показать, как силен ты в мудрости по части Гомера. Значит, если ты, будучи искусным знатоком, обманываешь меня, как я теперь сказал, в своем обещании научить меня по части Гомера, то ты поступаешь несправедливо. Если же ты не знаток, но, будучи одержимым по божьему назначению, ничего не зная из Гомера, говоришь об этом поэте многое и прекрасное, как и про тебя утверждаю, то никакой неправды ты не делаешь. Так выбирай же, кем ты хочешь, чтобы мы тебя считали: несправедным человеком или божественным?

**Ион.** Большая в этом разница, Сократ; гораздо ведь прекраснее почитаться за божественного.

**Сократ.** Ну, так это прекраснейшее ты от нас и получи, Ион: быть божественным, но не сведущим хвалителем Гомера.

### III. УЧЕНИЕ ОБ ИСКУССТВЕ И О ХУДОЖЕСТВЕННОМ ВОСПИТАНИИ

[ПЛАТОН. «ГОСУДАРСТВО». КНИГА ТРЕТЬЯ]

[Отрывок]

— На этом заканчивается наше рассуждение о речах; после него, думается мне, следует рассмотреть [вопрос] о способах выражения, [тогда] полностью будет выяснено, что́ говорить и как говорить.

Адидант<sup>105</sup> сказал:

— Я не понимаю, что ты имеешь в виду.

— Однако, — возразил я, — надо [разобраться в этом]. Может быть, ты лучше поймешь так: все, что рассказывается сказителями и поэтами, не есть ли изображение или того, что было, или того, что происходит, или того, что предстоит?

— Что же другое, — сказал он, — [может еще быть?]

— Не достигают ли они этого [тройким способом: либо] простым рассказом, либо рассказом, развертывающимся при помощи подражания, либо смешанным способом?

— Это, — ответил он, — мне нужно уяснить себе отчетливее.

— Кажется, — продолжал я, — я оказываюсь смешным и бестолковым учителем. По примеру неспособных выражать свою речь, я попробую выяснить тебе то, что мне хочется, взявши частично, а не полностью [рассматриваемый вопрос]. Скажи мне: ты знаешь начало Илиады, в котором поэт рассказывает, как Хриз просит Агамемнона вернуть ему дочь, последний негодует, а первый, не достигнув [желаемого], начинает умолять бога о наказании ахейцев.

— Да.

— Ты знаешь, что до следующих стихов:

...умолял убедительно всех он ахейя,  
больше всего же Атридов обоих, водителей полчищ —

поэт говорит от себя и не стремится изменить направление нашей мысли так, будто, кроме него, говорит еще кто; после же этого он рассказывает [в такой форме], будто он сам — Хриз, и пытается, насколько возможно, сделать так, чтобы нам казалось, что рассказчик — не Гомер, а жрец, старец. И таким способом он построил почти весь свой рассказ — и о событиях при Трое, на Итаке и во всей Одиссее.

Конечно, — сказал он.

— Таким образом [в обоих случаях] это [несомненно] рассказ — и всякий раз, как он произносит речи, и когда [идет изложение того, что происходит] в промежутке между речами.

— Как же иначе?

— Но когда он свою речь строит так, будто он другой кто, не скажем ли мы о нем, что его способ выражения насколько возможно похож на того, о ком он заявил, что тот будет говорить?

— Скажем, что же иначе?

— Таким образом быть самому подобным другому голосом или наружностью и, значит, подражать тому, кому уподобляешься?

— Как же иначе?

— При таком обороте дела, как кажется, этот и другие поэты строят рассказ, применяя подражание. Если же поэт нигде себя не прикрывает, вся его поэзия и рассказ сложились бы без подражания. Чтобы ты не сказал, что ты снова не понимаешь, как это происходит, я тебе поясню. Если Гомер, сообщив, что Хриз пришел, принеся выкуп за дочь, в качестве просителя перед ахейцами, главным образом перед царями, вслед за тем повел бы рассказ не от лица Хриза, а как Гомер, то ты понимаешь, что это не подражание, а простой рассказ. Это было бы [изложено] приблизительно так — буду излагать не в стихотворной форме: ведь я не поэт. — Жрец, придя, умолял, чтобы боги помогли им, взяв Троию, самим остаться в живых и чтобы, получив выкуп и из боязни перед богом, они освободили дочь. После того как он сказал это, противники исполнились благоговения и согласились, Агамемнон же разбушевался, приказав ему тотчас же уйти и снова не появляться, иначе ни скипетр, ни жреческий венок не спасут его. Не раньше он освободит ему дочь, заявил он, чем она состарится с ним в Аргосе; он приказал ему удалиться, чтобы благополучно притти домой. Старец, услышав это, испугался и молча ушел; удалившись из лагеря, он начал усердно молить Аполлона, причем, призывая бога разными именами, он напоминал и вопрошал, не творил ли он ранее богоугодные дела, созидавая храмы и совершая жертвоприношения. Ради этого, молил он, пусть он своими стрелами отмстит ахейцам за эти слезы. Так, друг мой, сказал я, складывается простой рассказ без подражания.

— Понимаю, — ответил он.

— Усвой теперь, — продолжал я, — что противоположный [тип рассказа] созируется в том случае, если сохранить диалог, устранив промежуточные между речами слова поэта.

— Это я также понимаю, — ответил он, — что такого рода речь свойственна трагедиям.

— Ты правильно это воспринимаешь, — сказал я, — и я думаю высказать тебе то, чего ты раньше не мог [понять], что рассказ, построенный на подражании, всецело принадлежит поэзии и мифологии, [а именно], как ты говоришь, — трагедии и комедии, другой рассказ — от лица самого поэта, — главным образом ты его найдешь в дифирамбах, смешанный же тип рассказа — в эпической поэзии и еще часто в других произведениях, если ты меня понимаешь.

— Понимаю, — сказал он, — что ты раньше хотел сказать.

— Также вспомни о сказанном выше, поскольку мы объяснили содержание высказываемого, а теперь надо рассмотреть, как нечто говорится.

— Помню.

— Это и было мною высказано, что следовало бы договориться, разрешим ли мы поэтам средствами имитации строить свой рассказ или в некоторых случаях разрешим, в других — нет, и какой именно в том и другом случае, или не разрешим [вовсе] прибегать к имитации?

— Я догадываюсь, — сказал он, — что ты хочешь рассмотреть, допустим ли мы трагедию и комедию в наше государство или нет.

— Может быть, — ответил я, — а может быть и больше того, ведь я еще не знаю, но куда меня слово будет склонять, как ветер, туда и надо идти.

— Ты хорошо говоришь, — сказал он.

— Теперь обдумай, Адимант, должны ли воины быть подражателями или нет, или же и этот вопрос решается согласно вышесказанному, что каждый человек сам по себе может хорошо выполнять одно какое-нибудь дело, а не множество, и если бы он предпринял последнее, то, разбрасываясь, он не достиг бы [цели] и ни в чем бы не выделился.

Как же может быть иначе?

— Таким образом и для [вопроса о] подражании имеет значение то положение, что одно и то же лицо не может так же хорошо подражать многому, как чему-нибудь одному.

— Не может.

— Значит, едва ли кому-нибудь удалось бы надлежащим образом выполнить какое-нибудь достойное упоминания дело, одновременно занимаясь подражанием в разных областях и быть [таким образом] способным в искусстве подражания; ведь думается, что те же [авторы] не могут надлежащим образом воспроизвести [даже] две родственных имитации, как, например, авторы комедии и трагедии. Или ты не называл их имитацией?

Называл. И ты правильно говоришь, что те же авторы не могут [этого сделать].

— Также рапсоды не могут быть одновременно актерами.

— Правильно.

— Мало того, в комедиях и трагедиях артисты не те же. Все это имитации или нет?

— Имитации.

— Да, Адимант, и мне представляется, что природа человека распадается на еще более мелкие части, чем эти, так что человек не в состоянии хорошо подражать многому или работать над тем, что воспроизводят имитации.

— Совершенно справедливо, — ответил он.

— Если мы сохраним в силе наше первоначальное утверждение, что воины, освобожденные от всех других дел, должны быть усердными деятелями [в интересах] независимости государства и не заниматься ничем другим, что не преследует той же цели, то им не следует ничем другим ни заниматься, ни подражать. Если уж подражать, так они должны подражать мужественным, мудрым, добросовестным, независимым и подобным людям — тому, что нужно заимствовать прямо с детских лет, низких же поступков не совершать и не быть готовыми подражать им или еще другому чему постыдному, чтобы, подражая, не свыкнуться [и не] стать [самим таковыми]. Или ты не заметил, что подражания, с юности впредь беспрестанно повторяемые, делаются привычкой и натурой [человека] и как в отношении тела, так в отношении голоса и образа мыслей?

— И очень, — сказал он.

— И мы не допустим, — сказал я, — чтобы те, о которых мы, по нашим словам, заботимся и которые должны стать доблестными людьми, чтобы они, будучи мужчинами, стали подражать женщине, молодой или более старой, пререкающейся ли с [своим] мужем или спорящей с богами, хвастливой и воображающей себя счастливой или бедствующей, скорбной и плачущей, и тем более [мы не допустим подражания женщине] больной, влюбленной или рожающей.

— Разумеется, — сказал он.

— Также рабьям и рабам, выполняющим труд рабов.

— И этого [не допустим].

— Я думаю, [не допустим мы подражания] и мужчинам, недостойным и подлым, совершающим поступки, обратные тому, о чем мы говорили, злословящим, пересмешикам и сквернословам, будь они в пьяном или трезвом состоянии, и все другое, в чем подобные люди и словами и делами погрешают в отношении себя и других. Думаю, что не следует [воинам] также подражать безумствующим ни словами, ни в делах, ибо, каковы безумные и зловредные мужчины и женщины, знать необходимо, но делать то же, [что они], и подражать им не следует.

— Совершенно правильно, — ответил он.

— Что ж [далее]? — сказал я, — не следует ли им подражать кузнецам или каким другим ремесленникам, гребцам на триерах или начальникам их или еще чему в этом роде?

— Как же это [возможно], — сказал он, — для тех, кому не дозволено будет даже внимания обращать на что-либо из всего этого.

— Так чему же еще: ржанию лошадей, мычанию быков, шуму рек, гулу морей и грому — всему этому они будут подражать?

— Но, — ответил он, — им запрещено как безумствовать, так и подражать безумным.

— Если, таким образом, я [правильно] усваиваю то, что ты говоришь, — продолжал я, — то существует известный способ выражения и рассказа, посредством которого достойный по существу и хороший человек передает свои высказывания всякий раз, когда ему предстоит говорить; существует и другой, несхожий с этим способ, которого всегда держится и при помощи которого высказывается человек противоположного склада и по природе и по воспитанию.

— Каковы же эти способы? — спросил он.

— Мне думается, — продолжал я, — всякий раз, когда скромный человек подходит в своем рассказе к какому-нибудь высказыванию или поступку достойного лица, он чувствует потребность высказываться так, как будто он сам является этим лицом и не стыдится подобной имитации, в особенности когда он подражает такому достойному лицу в его надежных и обдуманных поступках; осмотрительнее и менее всего [следует подражать], когда такое лицо захвачено болезнями, любовными увлечениями, приступами опьянения или какой другой бедой. Если же [скромный человек] дойдет, [рассказывая], до лица, его недостойного, он всерьез не захочет уподобляться худшему, разве лишь на короткое время, когда тот совершает что-либо полезное, но будет стыдиться [его имитировать], отчасти вследствие непривычки подражать подобным существам, отчасти вследствие нерасположения к выявлению и выставлению себя в образе худших людей, испытывая внутренне брезгливость [и допуская такое подражание] разве ради шутки.

— Разумеется, — сказал он.

— Итак, он использует рассказ в таком виде, как мы его только что рассмотрели в эпосе Гомера, и способ его выражения будет смешанный из обоих видов повествования — имитации и другой формы рассказа, причем имитацию [он будет вводить] в продолжительных повествованиях в наименьшей степени, или этим и ничего не сказал?

— Правильно, — ответил он, — так как необходимо, чтобы определенлся образ такого рассказчика.

— Итак, — сказал я, — рассказчик другого типа, чем он негоднее, тем охотнее он возьмется за любой рассказ и ничего не сочтет недостойным себя; таким образом он будет пытаться всерьез всему подражать, при этом в присутствии многих, и тому, о чем мы только что говорили, — шуму ветра и града, шуму колес и вальков, звукам труб, флейт, свирелей и всяких инструментов, также лаю собак, бляению овец и пению птиц.



и таким образом во всех случаях способ выражения такого рассказчика будет сводиться к звукоподражанию и телодвижениям или [ему придется довольствоваться], имея немного для рассказа?

— И это, — ответил он, — необходимо.

— Так вот, — сказал я, — эти два способа выражения я и имел в виду.

— Они налицо, — подтвердил он.

— Итак, первый из них не отличается особым разнообразием, и если придать такой речи соответствующую благозвучность и ритм, то настоящему рассказчику придется говорить почти одинаковым образом и сохраняя ту же гармонию (ибо различия незначительны), соблюдая какой-нибудь единообразный размер?

— Конечно, — сказал он, — так оно и есть.

— Как же обстоит дело с другим способом [выражения]? Не нужны ли ему [самые] противоположные формы, все разнообразие гармоний и ритмов, если необходимо, чтобы такое повествование текло надлежащим образом при наличии всех видов изменений [характера речи]?

— Конечно, так и происходит.

— Так вот, не приходится ли всем поэтам и рассказчикам остановиться либо на первом либо на втором типе рассказа или на том, который представляет собой смешение обоих видов повествования?

— Неизбежно, — отвечал он.

— Как же мы поступим? — спросил я. — Будем ли мы считать приемлемыми для государства все эти [изобразительные] формы или одну из чистых форм или же смешанную?

— Если бы возобладало мое мнение, — сказал он, — то [я предпочел бы] того, кто подражает добродетельному.

— Но ведь, Адимант, соблазнителен [рассказчик], пользующийся смешанной формой, особенно же приятен [рассказчик], противоположной [формы] тому [рассказчику], которого ты выбрал, приятен как детям и воспитателям, так и толпе.

— Разумеется, чрезвычайно приятен.

— Но, может быть, — сказал я, — ты стал бы возражать, что такой рассказчик не соответствует нашему государственному устройству, так как у нас нет места человеку ни двойственного, ни многостороннего типа, поскольку каждый занят какой-нибудь одной работой.

— Разумеется, не соответствует.

— Поэтому лишь в такого рода государстве мы найдем сапожника, как сапожника, не то, что кормчего, [занятого], кроме

того, и сапожным мастерством, и земледельца, как земледельца, а не судьбу, [занимающегося] также земледелием, и война, как война, а не промышленника, сверх этого [занятого] военным делом, и так сплошь.

— Правильно, — сказал он.

— И вот, думается, если бы в нашем государстве появился человек, искусно умеющий перевоплощаться и подражать всяким делам, и хотел бы показать свое творчество, мы преклонились бы перед такой священной, удивительной и приятной особой, но сказали бы, что у нас в государстве нет подобных лиц и по справедливости не будет, и отослали бы в другое государство, помазав благовониями его главу, унечив шерстью, а сами бы, имея в виду пользу, прибегли бы к услугам более строгого и менее приятного поэта и сказителя; он бы нам воспроизводил речи людей справедливых и придавал бы своему рассказу такой отпечаток, который мы с самого начала признали законным, когда мы поставили вопрос о воспитании воинов.

— Разумеется, — сказал он. — мы поступили бы так, если бы это имело место в нашем государстве.

— Теперь же, друг, — сказал я. — кажется нам, что мы полностью выяснили из области поэзии вопрос о выражении и сказе, ибо мы выяснили, что является предметом речи и как следует выражаться.

— И мне самому так кажется, — сказал он.

— После этого, — сказал я, — остался [нерассмотренным] вопрос о своеобразии пения и песни.

— Ясно.

— Не очевиднее ли было бы для всех, что нам следует сказать о необходимых их качествах, если бы мы [этот вопрос] согласовали со сказанным ранее.

И Главкон<sup>100</sup>, засмеявшись на это, сказал:

— Я, Сократ, думаю, что я явлюсь исключением из числа всех; во всяком случае в настоящий момент я не в состоянии сообразить, как мы должны их охарактеризовать, я только строю предположения.

— Во всяком случае, конечно, — сказал я, — ты прежде всего можешь утверждать, что песни складывается из тройкого: слова, лада и ритма.

— Да, это во всяком случае.

— И поскольку в песне содержится слово, оно ничем не отличается от [обыкновенного] слова, которое не поется, будучи наделено при воспроизведении теми же чертами, о которых мы говорили, и подлежа воспроизведению подобным же образом.

- Правильно, — сказал он.
- А лад и ритм должны быть согласованы со словом.
- Как же иначе?
- Но мы объяснили, что речам не нужны ни слезы, ни плач.
- Разумеется, нет.
- Какой же лад бывает жалобным? Скажи мне, ведь ты музыкален.
- Миксолидийский, — сказал он, — высокий лидийский и родственные лады.
- Значит, эти лады, — сказал я, — подлежат изъятию; они негодны даже для женщин, которые должны быть благоразумны, не говоря уже о мужчинах.
- Разумеется.
- Но ведь пьянство непристойно воинам, также чувственность и праздность.
- А то как же?
- Какие же существуют чувственные и застольные лады?
- Ионийские и лидийские; их называют расслабляющими.
- Допустишь ли ты, друг, эти лады к употреблению среди воинов?
- Ни в коем случае, — сказал он.
- Но как будто остаются дорийские и фригийские лады.
- Не разбираюсь я в этих ладах, но оставь для употребления только тот лад, который надлежащим образом воспроизводит звуки и ударения человека мужественного в военном и всяком другом деле, который в несчастиях, при поранениях, в ожидании смерти и случаях другой какой опасности, при всех этих обстоятельствах в боевом порядке и упорно борется за свою судьбу. [Можно принять к употреблению] и другой [лад] человека, находящегося в мире, в не вынужденном, но свободном состоянии, когда он либо убеждает кого, либо просит — бога ли мольбой, человека ли вразумлением и увещанием, или наоборот, — сам выслушивает просящего, поучающего или переубеждающего, благодаря чему тот поступает со смыслом, при этом действующего во всех этих обстоятельствах не высокомерно, но мудро и умеренно и удовлетворяющегося исходом. Оставь эти два лада — напряженный и добровольный, лучше всего воспроизводящие возгласы несчастных и счастливых, мудрых и чувственных людей.
- Но, — сказал он, — ты не требуешь, чтобы были сохранены еще какие лады, кроме мною сейчас названных.
- Таким образом, — продолжал я, — нам в пении и песнях не потребуется ни многострунных инструментов, ни инструментов, играющих во всех ладах.

— Мне кажется так, — ответил он.

— Итак, мы не будем содержать мастеров, изготавливающих тригоны<sup>107</sup> и пектиды<sup>108</sup>, и мастеров всех инструментов, многострунных и приспособленных к многим ладам.

— Разумеется, нет.

— Что же? Мастеров флейт и флейтистов ты примешь в город? Или же это многоголосый инструмент и все инструменты, играющие во всех ладах, являются видоизменениями флейты?

— Ясно, — сказал он.

— Остаются тебе лира и кифара, — сказал я, — а именно для употребления в городе; для пастухов в деревнях оставалась бы свирель.

— К этому, во всяком случае, клонит речь.

— И, друг мой, — сказал я, — мы не совершаем ничего неслыханного, отдавая предпочтение Аполлону<sup>109</sup> и его инструментам перед Марсием<sup>110</sup> с его инструментами.

— Клянусь Зевсом, я не думаю этого, — отвечал он.

— Клянусь собакой, — сказал я, — мы невинно очистили государство, о котором раньше говорили, что там идет широкая жизнь.

— Мы правильно рассудили, — ответил он.

— Ну, — сказал я, — почистим также остальное. После [выяснения] ладов следует вопрос о ритме, который мы, не проследивая всего разнообразия ритмов и ритмических ходов, рассмотрим, [ограничившись изучением] ритмов, [свойственных] скромному и мужественному человеку. Имея в виду последние, нужно добиваться, чтобы стопа и песня были приноровлены к слову, а не слово подгонялось бы к стопе и песне. Это твое дело указать, каковы эти ритмы, как ты указывал различные виды ладов.

— Клянусь Зевсом, я не сумею их указать. Разобравшись, я мог бы [лишь] сказать, что существуют три вида [размеров], из которых складывается весь ход [песни], подобно тому как в звуках имеются четыре, на которых строятся все лады, но каковы они и подражанием какой жизни они являются, сказать не берусь.

— Но, — сказал я, — в этом деле мы посоветуемся с Дамоном<sup>111</sup>, какие ритмические ходы [песни] соответствуют низости, высокомерию, сумасшествию и какие размеры мы оставим для противоположных [качеств]. Мне кажется, я от него слышал, [правда], не отчетливо, что он называл некий военноритмичный ритм составным, обозначая его также дактилем и героическим [ритмом], не знаю, как он его строил, размещая равномерно

верхние и нижние [тона] с соблюдением равенства долгих и кратких [слогов]; называл он также, думается мне, ямб и какой-то другой — трохей с сочетанием долготы и краткости. И у некоторых из них, кажется, он бранил и хвалил движение стоп не менее, чем самые ритмы, или сочетание того и другого, я не умею этого назвать. Предоставим все это Дамону, как я сказал. Ведь чтобы изложить это, понадобится немало слов, или ты думаешь [иначе]?

— Нет, клянусь Зевсом.

— Но [во всяком случае] ты можешь рассудить, соответствуют ли благопристойное и неблагопристойное благозвучному и неблагозвучному ритму?

— Как же иначе?

— Ведь мерное и неритмичное, уподобляясь, оказываются в соответствии: первое — с хорошей речью, второе — с противоположной; также гармоничное и негармоничное, если, как раньше было сказано, ритм и гармония зависят от речи, а не последнее от первых.

— Разумеется, — ответил он, — ритм и гармония согласуются с речью.

— Что же [сказать], — продолжал я, — о характере речи и о [самой] речи, разве это не стоит в зависимости от душевных свойств?

— Как же нет?

— А остальное [стоит в зависимости] от речи?

— Да.

— Благородство же речи, ее гармоничность, благопристойность и мерность соответствуют простодушию, — не той глупости, которую мы прикрашиваем, называя простодушием, но действительно благородно и прекрасно сложившемуся образу мыслей в отношении нравственном.

— Целиком, — сказал он.

— Не этому ли неустанно должны следовать юноши, если хотят [надлежащим образом] делать свои дела?

— Должны следовать.

— Этим преисполнены живопись и всякое подобное мастерство, ткацкое искусство, вышивание, зодчество, изготовление других хозяйственных принадлежностей, также телесная природа и прочая природная жизнь, во всем этом содержится как благопристойное, так и неблагопристойное. И неблагопристойное, несоразмерное и негармоничное сродни злословию и безнравственности, а противоположное сродни противоположным [качествам] — благоразумию и добронравию, им подражая.

— Вполне. — сказал он.

Таким образом, должны ли мы наблюдать только за поэтами и [только их] понуждать вводить в свои произведения образы добрых нравов, [в противном же случае заставлять их вовсе] не заниматься у нас поэзией, или мы должны наблюдать также и за другими мастерами, чтобы они остерегались вносить в изображение живых существ, в постройки зданий и во всякие другие произведения своего искусства дурные качества, распушенность, низость и безобразие, а кто на это неспособен, — не разрешать им заниматься у нас своим ремеслом, чтобы воины, набравшись дурных образов, словно дурного корма, каждый день от многого постепенно отщипывая и насыщаясь [этим], незаметно в целом не сосредоточили бы в своей душе большого зла; не следует ли нам, [наоборот], привлекать мастеров, способных доискиваться прекрасного и благородного по [своей] природе, чтобы юноши, словно обитая в здоровой местности, пользовались бы всем, что бы из области прекрасного ни поразило их зрения и слуха, подобно ветерку, несущему им здоровье из хороших мест и незаметно с самого детства внушающему им, что надо следовать образцовой речи, любить ее и быть с ней в согласии.

— Весьма хорошо было бы так питаться, — сказал он.

— В связи с этим, — продолжал я, — Главкон, не в мусическом ли искусстве [заклучено] самое значительное воспитательное средство, так как ритм и гармония больше всего проникают в глубину души и сильнее всего захватывают ее, доставляя благообразию и делая ее благообразной, если воспитание поставлено правильно, если же нет, [получается] противоположное; также не потому ли [хорошо мусическое искусство], что надлежащим образом на нем воспитанный человек очень остро чувствует [всякое] упущение, плохое качество работы и того, что нехорошо по самой своей природе; разве он, справедливо негодуя, не восхищается красотой и, приветствуя и принимая к себе в душу, не питается ли ею и становится прекрасным и хорошим человеком, разве он не стал бы порицать дурное и не чувствовал бы к нему отвращения еще в юном возрасте, до того как сознательно это может постигнуть, а когда приходит пора разумного усвоения, не принимает ли он [эти добрые качества] с распростертыми объятиями, как что-то себе очень близкое, он, в таком духе воспитанный?

— Мне во всяком случае кажется, — сказал он, — что в силу выказанного, воспитание должно покоиться на мусическом искусстве.

— Подобно тому, — сказал я, — как с грамотой, мы надлежащим образом овладели ею тогда, когда мы стали хорошо раз-

бираться в буквах (их немного), где бы они ни попадались, и ни в малых, ни в больших делах не пренебрегали ими, как чем-то, на что не стоит обращать внимания, но охотно повсюду рассматривали их, поскольку мы не раньше научаемся грамоте, чем овладеем так [знанием букв].

— Правильно.

— Также и с изображением букв. Мы не раньше научимся различать их в их отражении где-нибудь в воде или в зеркалах, чем мы будем знать самые буквы, а это дело искусства и упражнения.

— Во всяком случае.

— Но что я хочу сказать, клянусь богом, — таким образом мы, а также те, о ком мы говорим, что мы их должны воспитать, а именно воины, не раньше окажемся художественно образованными людьми, чем распознаем образы мудрости, мужества, благородства и щедрости и всего, что им сродни, а также противоположные всему этому, — всюду, где это имеет место, и почувствуем их присутствие везде, где они налично, как их, так и их изображения, и ни в малом, ни в великом не будем к ним относиться с презрением, но признаем достойными того же искусства и упражнения.

— В этом большая необходимость, — сказал он.

— Итак, — продолжал я, — если в чьей душе свойственный ей добрый нрав совпадает с тем, что ему по виду соответствует и с ним гармонирует, будучи причастно той же форме, это будет превосходной картиной для возможного зрителя.

— Весьма.

— Но ведь прекрасное есть самое приятное?

— Как же иначе.

— Всего больше таких людей полюбил бы художественно образованный человек, если же у кого не было бы этой гармонии, того не полюбил бы.

— Конечно, не [полюбил бы], — сказал он, — если бы у него был такой душевный изъян. Однако при физическом недостатке остался бы любимым.

— Понимаю, — сказал я, — ведь у тебя есть или были такие увлечения, уступаю [тебе в этом]. Но скажи мне следующее: есть ли что общее между умеренностью и безмерным наслаждением?

— Как это возможно, — возразил он, — если такое наслаждение заставляет безумствовать не хуже скорби.

— А с другой добродетелью [имеет что-нибудь общее]?

— Ни в коем случае.

— Как же [тогда]? А с высокомерием и невоздержностью?

— Всего больше [имеет сходства].

— Можешь ли ты назвать большее и сильнейшее удовольствие, нежели половое наслаждение?

— Не могу, — отвечал он, — не могу также назвать и более безумного наслаждения.

— Природа же настоящей любви выражается в привязанности к благопристойному и прекрасному в умеренном и художественном виде.

— Несомненно, — отвечал он.

— Ведь к настоящей любви нельзя присоединять никакого неистовства или чего-нибудь сходного с разнузданностью?

— Нельзя присоединять.

— Не следует примешивать к ней и этого наслаждения, и ни влюбленный, ни возлюбленные, если они достойным образом любят и любимы, не должны быть причастны этому наслаждению.

— Конечно, — сказал он, Сократ, клянусь Зевсом, не следует примешивать.

— Таким образом, как кажется, ты в организуемом государстве законно предпишешь, чтобы влюбленный, ради красоты, целовал бы, общался и прикасался к своему возлюбленному, как к сыну, если тот его возбудит. Во всем остальном он должен общаться с тем, к кому он благоволит так, чтобы никогда не казалось, будто между ними более близкая связь; в противном случае он навлечет на себя порицание в безвкусии и грубости.

— Так, — сказал он.

— Теперь, — продолжал я, — не кажется ли тебе, что здесь кончается наше рассуждение о художественном воспитании, [во всяком случае] оно окончилось там, где оно должно было окончиться, ибо мусическое искусство завершается любовью к прекрасному.

— С этим я согласен, — сказал он.

[Пер. П. С. Попова]

## [ПЛАТОН. «ГОСУДАРСТВО». КНИГА ДЕСЯТАЯ]

{Отрывок}

Теперь, — продолжал я, — полагаю, как во всех других отношениях мы совершенно правильно установили устройство государства, так в особенности правилен наш взгляд на поэзию.

А именно? — спросил он.



— Что поэзия ни в какой мере неприемлема, поскольку она подражательна; после того как мы расчленили отдельные стороны души, мне кажется, теперь еще отчетливее уясняется, что подражательная поэзия совершенно недопустима.

— Как ты об этом думаешь?

— Сказать вам — ведь вы не донесете на меня поэтам, трагикам и прочим подражателям, — все это представляется порчей для разума слушателей, у которых нет вспомогательного средства для того, чтобы распознавать, как это происходит.

— Какие доводы лежат в основании твоего рассуждения?

— Это следует выявить, хотя пристрастие и с детства живущее во мне уважение к Гомеру мешают высказаться. Ведь он представляется первоучителем и вождем всех этих прекрасных трагиков, но не следует восхваление человеку предпочитать истине и надо высказать то, что я разумею.

— Без всякого сомнения.

— Слушай же или, вернее, отвечай.

— Задавай вопросы.

— Можешь ли мне вообще сказать, что такое подражание, потому что я совсем не понимаю, к чему оно тяготеет.

— Значит как же, — ответил он, — мне самому выяснять?

— Это вполне уместно, — продолжал я, — так как многое впервые усматривалось менее зоркими, чем теми, кто одарен более острым зрением.

— Это так, — сказал он, — но в твоём присутствии я не могу решиться высказать то, что мне кажется ясным, — смотри сам.

— Не хочешь ли начать с того пункта, как мы это делали по принятому методу? Мы имеем обыкновение устанавливать одно какое-нибудь понятие для множества вещей, обозначаемых одним именем. Понимаешь ты меня?

— Понимаю.

— Теперь возьмем из множества предметов один какой-нибудь, например, если хочешь — существуют разнообразные постели и столы.

— Ну да.

— Понятий же здесь для предметов два: одно — для постели, другое — для стола.

— Разумеется.

— Не имеем ли мы обыкновение говорить, что мастер как первого, так и второго предмета, руководствуясь соответствующими понятиями, изготавливает один постели, другой — столы, которыми мы пользуемся, и так это происходит во всем остальном. Ведь самого-то понятия никто из мастеров не изготавливает, как бы он мог это сделать?

— Никак.

— Посмотри теперь, каким именем ты называешь этого мастера.

— Какого?

— Который производит все то, что каждый отдельный мастер делает порознь.

— Ты имеешь в виду какого-то необыкновенного и удивительного мужа.

— Пока нет, но скоро скажешь больше. Ибо этот мастер не только может изготавливать утварь, но производить все произрастающее из земли, вызывает к жизни все живые существа и все остальное и самого себя, сверх того созидает землю, небо и богов, и все, что на небе и в подземном царстве и что над землею.

— Ты говоришь об исключительно чудесном художнике, — сказал он.

— Ты не веришь? — продолжал я: — скажи мне, вообще ли тебе представляется неправдоподобным такой создатель или [ты думаешь], что в каком-то смысле создатель всего этого существует, а в каком-то нет? Не сознаешь ли ты, что ты самым известным способом можешь создать все это?

— Что же это за способ? — спросил он.

— Не трудный, — отвечал я. — Он может быть пущен в дело быстро и при многих обстоятельствах, всего же лучше, если бы ты вздумал, взяв зеркало, повсюду его носить [с собой]; так ты быстро создашь и солнце и все, что на небе, быстро создашь землю и самого себя, и все другие живые существа и утварь, и растения и все, о чем сейчас говорилось.

— Да, — ответил он, — все это, поскольку оно нам представляется, а не как существующее доподлинно.

— Прекрасно, — продолжал я, — и это очень кстати для нашего рассуждения, ибо, думается, к числу таких мастеров принадлежит и живописец. Не так ли?

— Как же иначе?

— Но, думаю, ты скажешь, что он не доподлинно созидает то, что он изображает. Между тем каким-то способом и живописец делает кровать, [когда рисует], или нет?

— Разумеется, — сказал он, — и он делает ее так, как она нам представляется.

— В чем же заключается работа ремесленника, делающего кровать? Не заявил ли ты только что, что он работает не над понятием, о котором мы говорим, что оно составляет самую сущность кровати, а над известной кроватью?

— Конечно, я это говорил.

— Следовательно, если мастер создает не самую сущность кровати, то, [приступая к работе], он станет делать не эту сущность, а нечто на нее похожее, не [затрагивая] самую сущность; поэтому погрешил бы против истины тот, кто стал бы утверждать, что работа столяра или другого какого ремесленника относится к области подлинно сущего.

— Разумеется, — ответил он, — таково будет мнение [всех], кто занимается подобными рассуждениями.

— И мы несколько не удивимся, если и это окажется чем-то неясным по сравнению с истиной?

— Разумеется, нет.

— Теперь, — сказал я, — не хочешь ли на этих примерах выяснить, что собою представляет этот подражатель?

— Если хочешь, [давай], — ответил он.

— Не ясно ли, что тут налицо три каких-то кровати: одна — как то, что существует по своей природе; об этой кровати, полагаю, мы бы сказали, что ее создал бог. Или ты думаешь иначе?

— Думаю, что [этого] никак [нельзя сделать].

— Другая [кровать], которую [изготавливает] плотник.

— Да, — сказал он.

— Третью — живописец, не так ли?

— Пусть будет так.

— Следовательно, живописец, плотник, бог — [таковы] те три, кому обязаны своим существованием три вида кроватей.

— Да, эти три.

— Бог или по нежеланию или в силу необходимости создал в природе не более одной кровати, создал одну единственную кровать — ту, которая является подлинной кроватью. Двух кроватей или большее число их бог не создал и не стал бы создавать.

— Как так? — сказал он.

— А так, — сказал я, — если бы он создал две [кровати], то снова выявилась бы одна [кровать] — та, образ которой несли бы на себе эти две кровати, и [эта одна кровать] и оказалась бы подлинной кроватью, а не эти две.

— Правильно, — отвечал он.

— Вот я и думаю, что бог знал это и, желая быть создателем бытия этой кровати, в ее подлинном существовании, а не [создателем] той или иной кровати, он произвел ее в ее природном единстве.

— Это правдоподобно.

— Так вот, не хочешь ли, назовем его сеятелем или еще каким подходящим именем?

— Это действительно будет правильно, — ответил он, — так как он природным способом создал это и все остальное.

— Ведь столяра мы назовем мастером кровати?

— Да.

— А живописца ведь не назовем мастером и создателем всего этого?

— Ни в каком случае.

— Но как ты назовешь его в отношении кровати?

— Мне думается, — сказал он, — всего осторожнее было бы назвать живописца подражателем того, чего те являются создателями.

— Пусть будет так, — сказал я, — таким образом ты называешь живописца подражателем того, что в естественном порядке вещей создается в третью очередь?

— Разумеется, — ответил он.

— Таков и поэт-трагик, поскольку его творчество подражательное, он стоит на третьем месте после царя и истины, также и все другие подражатели.

— Кажется, так.

— Мы сговорились о том, что представляет собою подражатель; теперь скажи мне вот что о живописце — кажется ли тебе, что он стремится подражать тому, что едино по своей природе, или же он подражает тому, что сделано ремесленниками?

— Да, этому, — ответил он.

— [Подражает тому], каковы эти вещи в действительности, или в том виде, как они нам представляются? Расчлени это.

— Что ты имеешь в виду? — спросил он.

— А вот что: стол, когда мы на него смотрим сбоку, или прямо, или с самых различных точек зрения, сам ли по себе он бывает другим или только вид у него различный при внутреннем тождестве? Не так ли обстоит дело и со всем остальным?

— Это так. По видимости различно, на самом деле нет.

— Теперь рассуди: что воспроизводит рисование в каждом отдельном случае — самую сущность [вещи], как *φύσις* есть, или [внешний] вид ее, как вещь [нам] явлена, — воспроизводит ли рисование представление или самую истину?

— Представление, — ответил он.

— В этом отношении подражательное искусство отстоит далеко от истины, и думается, что оно за все берется, потому что от каждого предмета берет нечто незначительное, какой-то призрак. Например, скажем мы, живописец изобразит нам сапожника, плотника и других ремесленников, не имея понятия ни об одном из этих ремесел; однако если это хороший живописец, то он мог бы нарисовать плотника и, показав его издали, ввести в

заблуждение детей и других несведущих людей видимостью, будто это в самом деле плотник.

— Не иначе.

— Но, думаю, друг мой, обо всем этом нужно вот как рассудить: если бы нам кто заявил, что ему встретился человек, сведущий во всех ремеслах, которые известны лишь знатокам своего дела, при этом знающий не хуже любого знатока, то следовало бы предположить, что это [весьма] простодушный человек и что, вероятно, он встретился с каким-нибудь чародем или обманщиком, почему тот и показался ему всезнайкой, и что причина этого в том, что он сам не мог разобраться в знании, невежестве и притворстве.

— Совершенно верно, — сказал он.

— Таким образом, — продолжал я, — после этого надлежит рассмотреть трагедию и главного ее представителя — Гомера, так как нам приходится слышать, что поэты-трагики сведущи во всех искусствах, что им известно все, что связано с понятием человека: и добродетель, и зло, и то, что относится к божеству; но ведь для хорошего поэта, если он хочет хорошо сделать то, чем занят, ему нужно знать то, что он сочиняет, или же он не [будет] в состоянии сочинять. Необходимо расследовать, не заблуждаются ли те, кто встречается с этими подражателями и, при виде их произведений, они не отдают себе отчета в том, что это третьестепенная подлинность и что это легко сочинить без знания истины, ибо они творят образы, а не подлинное бытие, или у них есть, что сказать, и хорошие поэты доподлинно знают то, о чем, по мнению толпы, они хорошо говорят?

— Это во всяком случае надо исследовать, — сказал он.

— Так думаешь ли ты, чтобы тот, кому доступно и то и другое — и предмет подражания и отображение его, — определил себя на то, чтобы заниматься искусством этих призраков и поставил бы себе это предпочтительной целью жизни?

— Я думаю, нет.

— Но полагаю, если бы кто был воистину сведущ в том, чему он подражает, он отдался бы самому делу, а не искусству подражания и стремился бы оставить память по себе многими хорошими делами, ставил бы себе целью быть самому прославленным, а не славословить [других].

— Это так, — сказал он, — ведь честь и польза не равноценны.

— Что касается всего остального, то мы у Гомера или какого другого поэта не будем требовать отчета, выпрашивая, был ли из них кто врачом или только подражал тому, что говорят врачи, [не будем выпрашивать], о ком из древних или новых

поэтов известно, чтобы он, подобно Асклепию, кого вылечил, или кто из них оставил после себя учеников в области медицины, подобно Асклепию, имевшему продолжателей своего дела, не будем мы спрашивать и относительно других искусств, допустим, что все это так. Надлежало бы расспросить Гомера о самом значительном и прекрасном, что он делает предметом своей поэзии, — о войнах, стратегии, управлении государством, и разузнать у него: дорогой Гомер, если ты занимаешь не третье место по сравнению с истиной по вопросу о добродетели в качестве творца образов, которого мы принимаем за подражателя, но [если ты занимаешь] даже второе [место] и был бы способен постигнуть, какие нравы облагораживают или снижают людей в личной и общественной жизни, то поведай нам, какое государство получило благодаря тебе лучшее устройство, как, например, Лакедемон [был организован] Ликургом или многие другие большие и незначительные государства [были организованы] многими другими лицами. Какое государство чтит тебя, как давшего хорошее законодательство и оказавшего ему пользу? Италия и Сицилия гордятся Харондом <sup>112</sup>, мы — Солоном, а тобою кто? Найдет ли он что сказать?

Не думаю, — ответил Главкон. — И из гомеридов некого назвать.

Но разве не памятует какой войны времени Гомера, которая бы удалась под его предводительством или по его плану?

— Никакой.

— Различные изобретения и открытия не свидетельствуют ли об его деятельности, как прозорливого человека, многоопытного в искусствах или других областях, подобно Фалесу Милетскому <sup>113</sup> или окифу Анахарсису <sup>114</sup>.

Ничего подобного.

Но если не в общественных, то в частных делах был же для некоторых Гомер таким руководителем и воспитателем во время своей жизни, чтобы они его ценили за общение с ним и заповедывали следующим поколениям путь жизни Гомера, подобно тому как Пифагор был исключительно любим за то же, а позднейшие последователи и поныне говорят об образе жизни Пифагора, выделяясь чем-то среди остальных.

— И об этой стороне [деятельности Гомера] ничего не говорится. Ведь также, о Сократ, Креофил <sup>115</sup>, друг Гомера, по воспитанию казался еще более комичным, чем по имени, если верно то, что рассказывается о Гомере, а именно говорят, пока последний жил, тот относился к нему в высшей степени пренебрежительно...

— Во всяком случае так говорят, — сказал я. — Но подумай, Главкон, если бы Гомер действительно мог воспитывать людей и делать их лучшими, обладая в этом деле не [только] способностью подражания, но и знанием, не приобрел ли бы он тогда многих друзей и разве не вызвал бы он [тогда] с их стороны уважения и любви? Между тем Протагор<sup>116</sup> из Абдеры и Продик<sup>117</sup> с острова Коса и многие другие своим частным наставничеством в состоянии добиться у своих современников такого признания, что последние считают себя несостоятельными в деле строительства своей семейной и государственной жизни, если те не руководят делом воспитания, и Протагора и Продика за их мудрость так любят, что друзья их чуть не на руках носят. А если бы Гомер был способен приносить пользу людям в отношении добродетели, разве бы его или Гесиода их современники пустили бы странствовать в качестве рапсодов и разве бы не дорожили ими больше, чем золотом, не удерживали бы их у себя в домах, а если бы не удалось их уговорить, разве бы не следовали за ними по пятам, пока не получили бы достаточного воспитания?

— Несомненно, — сказал он. — Мне кажется, Сократ, ты правильно говоришь.

— Таким образом будем считать установленным, что, начиная с Гомера, все поэты являются [простыми] подражателями призраков добродетели и прочих вещей, о которых они слагают стихи, что [самой] истины они не касаются, но, как мы только что сказали, художник нарисует сапожника якобы в его подлинном виде, будучи [совершенно] неосведомленным в сапожном деле, и для таких же невежд, которые будут судить по краскам и рисунку.

— Разумеется.

— Таким образом, думаю я, мы скажем, что и поэт намалевывает краски, извлекая их из отдельных областей искусств, [ориентируясь в них лишь] по названиям и словесным обозначениям, в них не разбираясь, но [лишь] подражая им, так что другим таким же [невеждам], судящим лишь на основании слов, кажется, будто речь льется очень складно, когда какой-нибудь поэт в стихах, ритмично и гармонично начнет говорить о сапожном мастерстве или военном искусстве или еще о чем.

Поэтому совершенно естественно, что все это действует весьма обольщающим образом. Так что, если совлечь с поэтических произведений все их музыкальные краски, я думаю, легко будет узнать, какими они окажутся в их подлинном виде.

— Я думаю, — сказал он.

— Таким образом, — продолжал я, — они будут похожи на лица людей в цветущем возрасте, но [в сущности] некрасивые, что легко усмотреть, когда цвет [молодости] пройдет.

— Вполне, — сказал он.

— Обрати теперь внимание и взвесь следующее. Созидающий образы, имитатор, скажем мы, не знаком с существом дела, а только с явлениями. Ведь так?

— Да.

— Нельзя это оставить сказанным наполовину, но установим это прочно.

— Говори, — сказал он.

— Ведь мы можем сказать, что живописец изображает, [например], поводья и узду.

— Да.

— А изготовляют их шорник и кузнец.

— Конечно.

— Но живописец, знает ли он, как нужно делать поводья и уздечку? Или не знают этого и мастер кузнец и шорник, а знает тот, кто этим умест пользоваться, а именно всадник?

— Совершенно верно.

— Не о всем ли мы будем это утверждать?

— Как?

— Относительно всякой вещи можно отличать тройное: искусство пользования, изготовления и воспроизведения.

— Да.

— О доброкачественности, совершенстве и целесообразности любого оружия, живого существа и поступка можно судить, пользуясь ими на деле, соответственно тому, как оно сделано или каково оно по природе.

— Так.

— Поэтому наиболее опытным является тот, кто пользуется всем этим. Он на деле определяет для мастера, что тот хорошо или плохо изготовил для употребления. Например, флейтист будет заявлять мастеру, какие флейты годны к употреблению, и указывать, как их нужно делать, чтобы ими пользоваться.

— Как же иначе?

— Поэтому первый, зная [по опыту], определяет доброкачественность или непригодность флейт, второй же, доверяя [этим заявлениям], будет их [так или иначе] делать.

— Так.

— Об этом инструменте мастер будет иметь правильный взгляд относительно добротности или непригодности флейт, поскольку он находится в общении с знающим [это дело] и он при-



нужден слушаться знатока; пользующийся же [инструментом] будет обладать [самым] знанием.

— Конечно.

— Будет ли подражатель из опыта извлекать знание о том, красиво ли и правильно ли то, что он рисует, или нет, или же он будет иметь правильное мнение, полученное по необходимости из общения с знающим человеком, и пользоваться предписаниями, как рисовать.

— Ни то, ни другое.

— Следовательно, о том, что подражатель воспроизводит, в отношении красоты и безобразия он ни знать [ничего] не будет, ни правильного мнения иметь не будет.

— Думается, нет.

— Чудесный это будет имитатор в своем творчестве по глубокомыслию того, что он творит.

— Не очень.

— Все же он будет заниматься своим подражательным искусством, не зная в отдельности, что плохо и что пригодно, но, надо думать, будет воспроизводить то, что толпе и невеждам представляется красивым.

— Что же другое?

— Итак, мне кажется, нам достаточно ясно, что имитатор из того, что он воспроизводит, ничего достойного упоминания не знает, но что подражание — это некая забава и несерьезное занятие, те же, кто ямбами и гексаметрами овладели искусством трагической поэзии, в лучшем случае имитаторы.

— Конечно.

— Клянусь Зевсом, — продолжал я, — это подражание не есть ли подражание тому, что отстоит от истины на третьем месте. Не так ли?

— Так.

— По отношению к какой стороне человеческого существа имеет подражание ту силу, которую оно имеет?

— О какой стороне ты говоришь?

— А вот о какой. Одна и та же величина не представляется нашему зрению равной, [если на нее смотреть] вблизи или издали?

— Нет.

— Также одно и то же представляется то кривым, то прямым, [в зависимости от того, смотрим ли мы на него] в воде или вне воды, представляется далее выпуклым и возвышенным вследствие оптического обмана от красок, и ясно, что это есть некий общий беспорядок, господствующий в душе. Опираясь на сла-

бую сторону нашей природы, это искусство наводит тени не отстает от волшебства, таково же и фокусничество и многие другие подобные ухищрения.

— Правильно.

— Разве далее мера, счет и вес не показали себя в качестве наилучших вспомогательных средств в этом деле, так что для нас скорее имсет значение не то, что кажется меньше, больше или тяжелее, а то, что исчисляет, измеряет и взвешивает.

— Как же нет?

— Но это было бы делом находящейся в душе разумной части.

— Конечно, ее делом.

— А ей, в то время как она высчитывает и размечает, больше ли одно другого, меньше или равно ему, противоположное представляется одновременно тем же самым.

— Да.

— А не утверждаем ли мы, что невозможно, чтобы одной и той же части души одновременно о тождественном представлялось противоположное?

И мы правильно это утверждаем.

Но та часть души, которая судит в разрез с измерением, не тождественна с тою частью, которая рассуждает, основываясь на измерении.

— Конечно, нет.

— Но та ли часть души, которая доверяется мере и счету, не есть ли лучшая часть души?

— Как же иначе?

— А то, что этой части души противоположно, есть нечто в нас негодное?

Неизбежно.

Желая об этом договориться, я утверждал, что живопись, как вообще всякое подражательное искусство, создает свои произведения, отстоя далеко от истины, общается с тою частью души, которая [весьма] удалена от разума и является любовницей и подружкой всего болезненного и лживого.

— Во всяком случае, --- отвечал он.

— Подражательное искусство, будучи негодным и общаясь с негодным, порождает негодное?

— Кажется, так.

— Только ли то [искусство], которое связано со зрением, — продолжал я, — или также связанное со слухом [искусство], называемое нами поэзией, [порождает негодное]?

Вероятно и второе, --- ответил он.

— Теперь, — сказал я, — не будем полагаться только на то, что из области живописи представляется вероятным, но обратимся еще к той части разума, с которой общается подражательное искусство поэзии, и посмотрим, есть ли это нечто негодное или дельное.

— Это необходимо.

— Поставим теперь следующий вопрос. Мы говорим, что подражательное искусство подражает людям, которые действуют либо по принуждению либо добровольно или считают, что результаты их деятельности либо хороши либо дурны, и на все это они либо радуются либо грустит. Сверх этого может ли быть еще что-нибудь

— Нет.

— Что же, все это протекает в человеке всегда согласованно? Или как человек боролся в области, касающейся его зрительных восприятий, одновременно вмещая в себе противоположные мнения об одном и том же, так он борется и в других делах и спорит с самим собой? Но я припоминаю, что нам нечего сейчас об этом договариваться. Мы все это хорошо выяснили в сказанном ранее, [а именно], что душа у нас [бывает] полна одновременно множеством противоречий.

— Правильно, — сказал он.

— Пусть правильно, — продолжал я, — но мне теперь представляется необходимым изложить то, что мы тогда оставили в стороне.

— Что же именно? — спросил он.

— Ведь мы еще тогда утверждали, — продолжал я, — о достойном муже, на долю которого выпало несчастье потерять сына или еще что из ценного им выше всего, что такой муж перенесет [это несчастье] легче других?

— Во всяком случае.

— Теперь рассмотрим, совсем ли он не будет горевать, или это невозможно, но что он как-то умерит свою печаль.

— Это вернее, — сказал он.

— Скажи мне теперь о нем следующее. Как ты думаешь, будет ли он скорее бороться и противостоять своей печали на глазах у окружающих или одиноко предоставленный самому себе в уединении?

— Большая будет разница, — сказал он, — если он будет на глазах.

— Думаю, что, предоставленный себе, он пойдет на крик и плач, чего бы он стыдился, если бы кто его слышал, и во многом он себе попустит, чего бы он не допустил, если бы его кто увидел делающим это.

— Это так, — сказал он.

— Не есть ли это [начало], которое повелевает противостоять, — разум и закон, а влекущее в печали — страдательное.

— Правильно.

— Если же в человеке в отношении того же самого проявляются противоположные тенденции, мы говорим, что в нем необходимо присутствует двойное.

— Как же иначе?

— И одно из них не готово ли повиноваться закону, как закон повелевает?

— Как?

— Ведь закон предписывает, что лучше всего в несчастиях соблюдать возможно большее спокойствие и не досадовать, так как в такого рода обстоятельствах нет ни добра, ни зла; также у того, кто переносит тяжело, этим ничего вперед не продвигается; далее, никакое человеческое дело не заслуживает исключительной заботы; когда же в делах надлежит чего-нибудь как можно скорее добиться, печаль составляет препятствие.

— Кому ты это говоришь? — спросил он.

— Тому, — продолжал я, — кому [нужно] посоветаться по поводу случившегося и, как при падении игральных костей, располагать свои дела в соответствии с тем, что выпало на долю, так, чтобы разум избирал лучший выход, и, потерпев неудачу, не терять времени в сетованиях подобно детям, которые держатся за ушибленное место, но всегда приучать душу, чтобы она как можно скорее прибегала к лечению, восстанавливала бы упавшее и больное и врачеванием заставляла бы стоны смолкнуть.

— Всего правильнее, — сказал он, — поступил бы тот, кто бы так отнесся к злоключениям.

— Итак, мы утверждаем, что лучшее начало стремится следовать этой разумной части души?

— Ясно.

— А то, что заставляет припоминать страдания и сетовать на судьбу и не может насытиться этим, не назовем ли мы неразумной частью души, бездеятельной и спутницей робости?

— Назовем.

— А эта раздражительная часть души способствует всяческому подражанию и многообразию; мудрому же и спокойному образу мыслей, всегда в себе уравновешенному, подражать не легко и не легко усвоить его в попытках имитирования, в особенности перед большим собранием или разнородной публикой, сошедшейся в театре, ибо для них это является подражанием чужого им душевного состояния.

— Вполне.

— Ясно, что поэт-подражатель создан не для этой части души, и мудрость его направлена не к тому, чтобы нравиться ей, если он захочет отличиться перед толпой, но создан он для [передачи] волнующих и темных состояний души, потому что их удобно воспроизводить.

— Ясно.

— Теперь мы могли бы надлежащим образом взять поэта и сопоставить его с живописцем, ибо он похож на него тем, что выдает дурное за истину, и тем, что общается с той же частью души, но не с лучшей, и в этом они одинаковы. Поэтому мы совершенно справедливо не допустили бы [пробывания поэта] в государстве, которое должно быть организовано надлежащим образом, так как он разжигает эту часть души, доставляет ей пищу и, укрепляя ее, губит разумное начало, подобно тому как если бы кто, способствуя преобладанию негодной части народонаселения, предоставил бы ей государство, а лучших граждан погубил бы. Подобным образом мы и о поэте-подражателе скажем, что он в отдельности душе каждого внушает скверный политический образ мыслей, угождая неразумной ее части, не отличающей большего от малого, но усматривающей в том же самом то большое, то малое, измышляющей [поэтические] призраки, отстоя далеко от истины.

— Совершенно верно.

— Впрочем, главного обвинения против поэзии мы еще не выставили; ведь ясно, что она в состоянии испортить хороших людей, за исключением очень немногих.

— Как же нет, если она это делает.

— Слушай и обдумывай. Ведь лучшие из нас, внимая Гомеру или еще кому из поэтов-трагиков, представляющих кого-нибудь из героев, в состоянии печали произносящим в слезах длинные речи, воспевающим или оплакивающим, ведь мы, как ты знаешь, радуемся этому, отдаваясь, следуем, сочувствуем и ревностно хвалим, как хорошего поэта, который нас сильнее всего в этом направлении волнует.

— Знаю, как же нет?

— Когда же нас самих постигает горе, то ведь ты знаешь, мы прихоращиваем себя в противоположном смысле, чтобы быть в состоянии сохранять спокойствие и твердость, поскольку это есть дело, [достоинное] мужа, а то, что мы тогда хвалили, — женское дело.

— Понимаю, — сказал он.

— Правильна ли, — продолжал я, — эта похвала, когда видишь человека таким, каким мы не считали бы достойным быть

самим, но стыдились бы [быть таким], [правильно ли] не презирать, а приветствовать и хвалить его?

— Нет, клянусь Зевсом, — сказал он, — это было бы неразумно.

— Разумеется, если бы ты взглянул на это вот с какой стороны.

— С какой?

— Предположи, если бы поэты питали и наполняли радостью то, что силою подавляется в наших собственных несчастиях и жаждет выплакаться, выстрадаться и утолить свою печаль (к этому оно стремится по своей природе), а лучшая в нас по своей природе часть, не руководимая надлежащим образом ни разумом, ни привычкой, перестала бы сдерживать этого нытика, так как он, созерцая чужие страсти, поскольку другое лицо, выставляющее себя хорошим человеком, предается неуместной печали, не считает для себя позорным восхвалять его и сострадать ему, а в нем, этом удовольствии, начинает усматривать нечто ценное и не хочет лишиться этого удовольствия, пренебрегая поэтическим творчеством в целом. Немногим дано понять, что чужое неизбежно используется и в своем деле; полностью удовлетворяя сострадание по поводу чужих дел, не легко подать его в собственных горестях.

— Совершенно верно, — сказал он.

— Не приложим ли этот вывод также к комическому? Ибо, слыша на представлениях комедий и в частном кругу то, чем бы ты стыдился смешить, ты [в театре] этим очень увеселяешься, и оно не вызывает в тебе, как дурное, чувства отвращения, не поступаешь ли ты в таком случае, как при сострадании? Ведь ты тогда отдаешься тому, что ты, боясь прослыть шутом, обуздал бы разумом, если бы в тебе возникло желание смешить, а тут, придав смелости, ты часто в домашней обстановке незаметно вовлекаешься в разыгрывание комедий.

— Конечно, — сказал он.

— Также, что касается любовных наслаждений, гнева, всех влечений, горестей и душевных радостей, о которых мы говорим, что они сопровождают наши дела, — все это в нас поддерживается поэтической имитацией, ибо [поэзия] питает и лелеет все эти [чувства], а они должны были бы зачахнуть, [поэзия] доставляет им власть над нами, тогда как следовало бы господствовать над ними, чтобы нам быть лучшими и более счастливыми, вместо того чтобы быть худшими и жалкими.

— Против этого мне нечего возразить, — сказал он.

— Теперь, — сказал я, — Главкон, если бы ты встретился с поклонниками Гомера, утверждающими, что этот поэт воспитал

Элладу, и что в отношении управления и осведомленности в людских делах он достоин того, чтобы снова и снова у него поучиться и жить, устроив все свои дела согласно его [взглядам], то, правда, следует любить и приветствовать этих людей, желающих быть совершенными, насколько они это могут, и признать, что Гомер — изобретательнейший поэт и первый среди поэтов-трагиков, но при этом помнить, что из его творчества допустимы [к обращению] в государстве лишь гимны богам и похвальные песни выдающимся людям, если же ты допустишь его прельщающую музу в лирике и эпосе, то у тебя в государстве вместо законов и разума, наилучшего [руководителя] во всем и всегда, воцарятся наслаждения и беспокойство.

— Пусть это, — сказал я, — будет нам служить в оправдание, когда мы напоминаем относительно поэзии, что мы ее, в таком ее составе, по справедливости изгнали из государства; разум убедил нас в этом; присовокупим для нее также, чтобы она нас не обвинила в жестокости и грубости, что между философией и поэзией ведется давний спор; ведь это «лающая на своего хозяина собака», «крикунья» и «величина в пустословии безумцев», «толпа, побеждающая божественных мудрецов», «кропотливые исследователи с голодухи» и другие доказательства их давнего разногласия; и все же следует сказать, что если бы поэзия, направленная на наслаждение, и подражательное искусство могли бы привести доказательство, что они полезны в благоустроенном государстве, мы с радостью приняли бы их обратно, ведь мы прекрасно сознаем, насколько мы сами очарованы поэзией, но несправедливо бросать на произвол то, что кажется истинным; ведь, друг мой, не очарован ли и ты поэзией, в особенности когда ты ее воспринимаешь через Гомера?

— Весьма.

— Таким образом [будет] справедливо, чтобы она просто вернулась, если она защитится песней или каким другим стихом.

— Во всяком случае.

— Мы также предоставим защитникам ее — не поэтам, но друзьям ее — высказаться, без соблюдения стихотворного размера, в доказательство того, что она не только приятна, но и полезна для государственного устройства и человеческой жизни, — мы доброжелательно выслушаем. Если окажется, что поэзия не только приятна, но и полезна, мы только от этого выиграем.

— Как бы мы могли не выиграть, — сказал он.

— В случае, если бы это не состоялось, дорогой друг, то, подобно влюбленным, убедившимся в бесполезности своей любви и, вследствие этого, хотя с трудом, но воздерживающимся

[от любви], и мы также, благодаря вкоренившейся в нас привязанности к такой поэзии в силу воспитания в наших прекрасных государствах, благосклонно предоставим ей казаться наилучшей и подлиннейшей поэзией, но пока она не сможет оправдаться, будем ее воспринимать, непрестанно памятуя о только что сказанном и об этом зароке, не желая впадать в пристрастие, свойственное детям и простонародию. Будем отдавать себе отчет в том, что не следует усердствовать с такой поэзией, претендующей на истину и значительность, но что слушателю ее, ревностно относящемуся к своему внутреннему строю мыслей, надо остерегаться и считаться с тем, что мы сказали о поэзии.

— Разумеется, — сказал он, — я согласен.

— Ибо, друг Главкон, нужна упорная борьба, упорнее, чем это представляется, при выработке себя хорошим или дурным [человеком], чтобы достойным образом не пренебречь ни справедливостью, ни другой добродетелью, прельстясь честью, деньгами, какой-нибудь властью или поэтическим творчеством.

— Согласен с твоим рассуждением, — сказал он. — Думаю, что и всякий [присоединится к этому].

[Пер. П. С. Попова]

## [ПЛАТОН. «ЗАКОНЫ»]

### [Отрывки]

...А ф и н я н и н. Однако при обсуждении было бы невозможно достаточно ясно охватить вопрос о сообразном с природой исправлении пиршеств, если не принять во внимание правильных основ мусического искусства<sup>118</sup>. Равным образом и мусическое искусство нельзя понять без всего в совокупности воспитания. А все это требует чрезвычайно длинных рассуждений.

А ф и н я н и н. Я говорю и утверждаю, что человек, намеревающийся стать в чем-либо выдающимся, должен с малолетства упражняться, то в виде забавы, то всерьез, во всем, что к этому относится. Например, кто хочет стать хорошим земледельцем или домостроителем, тот еще в играх должен: первый — обрабатывать землю, второй — возводить какие-нибудь детские постройки. Их воспитатель должен каждому из них дать малые орудия, представляющие воспроизведения настоящих. Точно так же пусть он сообщит им начатки знаний, которые для них необходимы, например: строителя пусть он научит измерять и пользоваться правилом, воина — ездить верхом, и так далее, все это путем игры. Пусть он пытается, при помощи этих игр, направить вкусы и склонности детей к тому занятию, в котором



они должны достичь впоследствии совершенства. Самым важным в образовании мы признаем надлежащее воспитание, вносящее в душу играющего ребенка любовь к тому, в чем он, выросши, должен сделаться совершенным знатоком своего дела. Обсудите же, одобряете ли вы все до сих пор высказанное?

**К л и н и й.** Вполне.

**А ф и н я н и н.** Поэтому боги из сострадания к человеческому роду, рожденному для трудов, установили взамен передышки от трудов божьи празднества: даровали Муз, Аполлона, их предводителя, и Диониса, как участника этих празднеств, чтобы можно было исправлять недостатки воспитания на празднествах с божьей помощью. Итак, надо рассмотреть: истинно ли и согласно ли с природой, повторяем мы, наше нынешнее утверждение или нет. Мы утверждали, что всякое живое существо, так сказать, не может сохранять спокойствия ни в теле, ни в голосе, но всегда стремится двигаться и кричать, так что люди то прыгают и скачут, находя удовольствие, например, в плясках и играх, то кричат на все голоса. У остальных живых существ нет того чувства стройности или нестройности в движениях, что носит название ритма и гармонии. Те же самые боги, что, как мы бы сказали, дарованы нам, как участники в наших хороводах, дали нам чувство ритма и гармонии, сопряженное с наслаждением. При помощи этого чувства они движут нами и предводительствуют нашими хороводами, когда мы сплетаемся друг с другом в песнях и плясках. Хороводы были названы так из-за внутреннего средства их с названием *χαρμ*<sup>119</sup>.

Не согласимся ли мы, прежде всего, с этим? Не установим ли мы, что первоначальное воспитание совершается через Аполлона и Муз? Или как?

**К л и н и й.** Да, так.

**А ф и н я н и н.** Следовательно, мы установим, что тот, кто не упражнялся в хороводах, — человек невоспитанный, а кто достаточно в них упражнялся, — тот воспитан.

**К л и н и й.** Так что же?

**А ф и н я н и н.** Хорея в своей совокупности состоит из песен и плясок<sup>120</sup>.

**К л и н и й.** Неизбежно.

**А ф и н я н и н.** Поэтому человек, хорошо воспитанный, должен быть в состоянии хорошо петь и плясать.

**К л и н и й.** Очевидно.

**А ф и н я н и н.** Посмотри же, что именно значат эти, только что сказанные, слова.

Клиний. Какие?

Афинянин. Он хорошо поет, сказали мы, и хорошо пляшет. Не прибавим ли мы, что это будет только в том случае хорошо, если он поет и пляшет что-нибудь хорошее?

Клиний. Прибавим.

Афинянин. А также и другое условие: он должен считать прекрасным то, что прекрасно, и безобразным то, что безобразно, и эти свои убеждения применять на деле. Не будет ли такой человек лучше воспитан в смысле хореи и мусического искусства, чем тот, кто не радуется прекрасному и не ненавидит дурное, хотя и умеет иной раз удачно служить телодвижениями и голосом тому, что он признаёт прекрасным? Или лучше тот, кто не слишком исправен в голосе и телодвижениях, но правильно руководится наслаждениями или скорбью и, таким путем, приветствует прекрасное и досадует на дурное?

Клиний. Значительная разница между ними, чужестранец, в смысле воспитанности.

Афинянин. Не правда ли, если бы мы все трое узнали, что именно прекрасно в пении и пляске, то мы надлежащим образом отличили бы человека воспитанного от невоспитанного. Если же этого мы не будем знать, то вряд ли можем распознать, что и как способствует сохранению воспитания. Не так ли?

Клиний. Конечно, так.

Афинянин. И вот после этого нам, точно собакам-ищейкам, надо разыскать, что является прекрасным в телодвижениях, пляске, напеве и песне. Если же это от нас ускользнет, все наше рассуждение о надлежащем воспитании, эллинском или варварском, — пустяки.

Клиний. Да.

Афинянин. Хорошо! Какие же телодвижения и напевы надо признать прекрасными? Скажи-ка: при одних и тех же, равно тяжелых, обстоятельствах схожими ли окажутся телодвижения и речи души мужественной и души трусливой?

Клиний. Как можно! Даже оттенок у них будет разный.

Афинянин. Отлично, друг мой! Но ведь и в мусическом искусстве есть телодвижения и напевы. Но так как предметом этого искусства служат ритм и гармония, то оно может быть только ритмичным и гармоничным; поэтому совершенно неправильно уподобление, употребляемое учителями хора, когда они говорят о хорошем оттенке напевов или телодвижений. Что же касается телодвижений и напевов человека трусливого или мужественного, то справедливо можно признать, что у мужественных они прекрасны, у трусливых — безобразны. Но

чтобы не возникло у нас чрезмерного многословия по этому поводу, пусть будет признано попросту, что всякие телодвижения и напевы, выражающие душевную и телесную добродетель — ее самое или какое-либо ее подобие, — прекрасны, а все, выражающие порок, не прекрасны.

**Клиний.** Твое предложение правильно; именно так пусть и будет теперь постановлено нами.

**Афинянин.** Еще вот что: с одинаковою ли радостью участвуем мы во всех хороводных плясках или с далеко неодинаковою?

**Клиний.** С совершенно неодинаковою.

**Афинянин.** Что же, скажем мы, вводит нас в заблуждение? Не одно и то же ли прекрасно для всех нас, или же, хотя на деле это так, но кажется нам, что не одно и то же? Никто не скажет, будто хороводы, выражающие порок, прекраснее хороводов, выражающих добродетель, и будто сам он радуется скверным телодвижениям, а остальные люди радуются какой-либо противоположной этому музыке. Впрочем, большинство утверждает, что степень получаемого душой наслаждения и служит признаком правильности мусического искусства. Однако такое утверждение неприемлемо и совсем нечестиво. Вот что, повидимому, вводит нас в заблуждение.

**Клиний.** Что именно?

**Афинянин.** В виду того, что все, относящееся к хорее, является воспроизведением поведения людей при различных действиях, случайностях и нравах, так что путем подражания воспроизводятся все черты этого поведения, то и выходит, что им радуются, их хвалят и признают прекрасными, конечно, те люди, с природой, с привычками — или с тем и с другим — или с действиями которых согласуются слова и песни, сопровождающие хороводы. Те же, природе, действиям или какому-либо обычаю которых это противоречит, не могут ни радоваться, ни хвалить, но признают их безобразными. У кого есть надлежащие природные свойства, но обычаи им противоположны, или же, наоборот, обычаи надлежащие, а природные свойства им противоположны, у таких людей чувство наслаждения находится в противоречии с высказываемыми похвалами. Так что они высказывают взгляд, что иные хороводы, хотя и доставляют наслаждение, дурны. Они стыдятся подобных телодвижений, стыдятся подобных песен перед людьми, которых они признают разумными, боясь, как бы не подумали, что они признают это прекрасным и поэтому так усердны; в глубине же сердца такие люди радуются этим песням и телодвижениям.

**Клиний.** Ты совершенно прав.

**Афинянин.** Не приносит ли это некоторого вреда тому, кто радуется дурным телодвижениям и песням? Напротив, не получают ли некоторой пользы те, кто находит удовольствие в противоположном?

**Клиний.** Вероятно.

**Афинянин.** Только ли вероятно или же необходимо должно случиться с таким человеком то же, что бывает с теми, кто постоянно общается с людьми злыми и дурных нравов? Он их не ненавидит, а, наоборот, радуется им, они ему приятны; если же он их порицает, то только в шутку, точно его собственная нравственная негодность это только сон. И в этом случае радующийся неизбежно уподобляется тем, кому он радуется, хотя он и стыдится их хвалить. Разве могли бы мы указать на совершенно неизбежное возникновение какого-либо блага или зла большего, чем это?

**Клиний.** Мне кажется, никоим образом нет.

**Афинянин.** Но там, где законы уже прекрасны или будут такими впоследствии, можно ли предположить, что там всем людям, одаренным творческим даром, будет дана возможность в области мусического воспитания и игры<sup>121</sup> учить тому, что по своему ритму, напеву, словам нравится самому поэту? Допустимо ли, чтобы молодежь благонаклонных граждан, под влиянием хороводов, стала относиться безразлично к добродетели и пороку?

**Клиний.** Как можно! Это лишено разумного основания.

**Афинянин.** Однако в настоящее время разрешается делать именно это, так сказать, во всех государствах, кроме Египта.

**Клиний.** Какие же законы относительно этого в Египте?

**Афинянин.** И слышать-то удивительно! Искони, повидимому, было египтянами признано то положение, которое мы теперь высказываем, т. е. в государствах у молодых людей должно войти в привычку занятие прекрасными телодвижениями и прекрасными песнями. Установив, что именно является таким, египтяне выставляют образцы танца в святилищах, и вводить нововведения вопреки образцам, вымышлять что-либо иное, не отечественное, не было позволено — да и теперь не позволяется — ни живописцам, никому другому, кто делает какие-либо изображения. То же и во всем, что касается мусического искусства. Так что, если ты обратишь внимание, то найдешь, что произведения живописи или вапни, сделанные там десять тысяч лет назад — и это не для красного словца десять тысяч лет, а действительно так, — ничем не прекраснее и ничем не безобразнее нынешних творений, потому что и те и другие исполнены при помощи одного и того же искусства<sup>122</sup>.

К л и н и й. Это удивительно!

А ф и н я н и н. Да, это законоположение чрезвычайно полезно для государства. Однако ты сможешь найти там и кое-что неудачное. Но это постановление относительно мусического искусства верно. Заслуживает внимания, что оказалось возможным и в столь важном вопросе установить, путем твердых законов, бодрящие песни, по своей природе ведущие к надлежащему. Это могло бы быть делом бога или какого-либо божественного человека. Недаром египтяне утверждают, что эти песни, сохраняющиеся в течение столь долгого времени, — творение Исиды. Как я уже сказал, если бы кто смог так или иначе схватить то, что в произведениях искусства является надлежащим, ему надо было бы смело установить это как закон. Ведь стремление к наслаждению или скорби, стремление постоянно пользоваться новшествами в мусическом искусстве не настолько, пожалуй, сильно, чтобы сгубить священную хорею, под предлогом, будто она устарела. По крайней мере, там, в Египте, это вовсе не могло случиться; совсем напротив.

К л и н и й. Из нынешних твоих слов ясно вытекает, что это действительно так.

...А ф и н я н и н. Если бы вдруг кто так-таки, попросту, установил какое-либо состязание, не определив, будет ли оно гимническим, конным или мусическим; если бы он собрал всех находящихся в государстве, установил награды и сказал перед началом, что всякий желающий может выступить на этом состязании, что цель этого состязания заключается только в том, чтобы доставить наслаждение, так что тот, кто всего более насладит зрителя — однако совершенно неопределенным остается, каким именно образом, — этим-то и одержит победу и будет признан наиболее услаждающим участником состязания, то к чему же привело бы подобное предисловие?

К л и н и й. О чем ты говоришь?

А ф и н я н и н. Возможно, что один выступит с рапсодией, как Гомер, другой с песнями под аккомпанемент кифары, третий с какой-либо трагедией, четвертый с комедией, и нет ничего удивительного, если кто выступит с кукольным театром и станет считать, что у него всего более данных, чтобы одержать победу. И вот, если явятся такие состязающиеся и тысячи других им подобных, можем ли мы сказать, кому достанется по праву победа?

К л и н и й. Странный вопрос! Кто может тебе на него ответить, будто он знает, прежде чем не выслушает сам каждого из состязающихся?

А ф и н я н и н. Так что же? Хотите, я отвечу на этот странный вопрос.

Клиний. Как?

Афинянин. Если бы судили совсем малые дети, то они высказались бы в пользу выступавшего с кукольным театром. Не так ли?

Клиний. Да.

Афинянин. Если бы судили подростки, то в пользу выступившего с комедиями; в пользу трагедии образованные женщины, молодые люди и, пожалуй, чуть ли не большинство зрителей.

Клиний. Весьма возможно.

Афинянин. Мы же, старики, скорее всего присудили бы победу рапсоду, хорошо прочитавшему Илиаду или Одиссею или что-либо из Гесиода; ведь нам, старикам, он доставит всего более наслаждения. Вот после этого и является вопрос: да кто же на самом деле победитель? Не так ли?

Клиний. Да.

Афинянин. Очевидно, мы с вами неизбежно скажем, что на самом деле победил тот, кто признан людьми нашего возраста. Ведь наш образ мыслей кажется бесспорно наилучшим из всех встречающихся ныне повсюду в различных государствах.

Клиний. Так что же?

Афинянин. Я также соглашаюсь с тобой, по крайней мере, в том, что мерилом мусического искусства является наслаждение. Однако самой прекрасной я признаю ту Музу, что доставляет удовольствие не первым встречным, но людям наилучшим и получившим достаточное воспитание; и особенно ту Музу, которая доставляет удовольствие отдельному выдающемуся своею добродетелью и воспитанием человеку. Мы потому утверждаем необходимость добродетели для тех, кто судит об этих вопросах, что им нужно быть причастными к остальной разумности, а в особенности к мужеству. Ибо настоящий судья не должен судить под влиянием театральнах зрителей, не должен быть ошеломлен шумом толпы и своим советнической невоспитанностью. Человек сведущий не должен из-за недостатка мужества, из-за трусости легкомысленно проносить ложное суждение теми же устами, которыми призывал он богов перед началом суда. Ведь судья поседает в театре не как ученик зрителей, но по справедливости, как их учитель, чтобы оказывать противодействие тем, кто доставляет зрителям неподобающее и ненадлежащее наслаждение. Именно таков был старинный эллинский закон. Он не был таким, как нынешние сицилийский и италийский законы, предоставляющие решение толпе зрителей, так что победителем является тот, для кого всего больше

было поднято рук. Этот закон погубил самих поэтов, ибо они в своем творчестве стали приноравливать к дурному вкусу своих судей, так что зрители воспитывают себя сами. Он извратил и удовольствие, доставляемое театром, ибо следовало, чтобы зрители усвершенствовали свой вкус, постоянно слыша о нравах лучших, чем у них самих. Теперь же дело обстоит как раз наоборот. Однако что мы имеем в виду при наших нынешних рассуждениях? Посмотрите, не это ли?

**К л и н и й.** Что?

**А ф и н я н и н.** Мне кажется, наше рассуждение в третий или четвертый раз приходит к одному и тому же, именно: воспитание есть привлечение и приведение детей к такому образу мыслей, который законом признан правильным и в действительной правильности которого убедились, к тому же, на опыте люди наиболее почтенные и престарелые. И вот, чтобы душа ребенка не приучалась радоваться и скорбеть вопреки закону, вопреки людям, послушным закону, но чтобы ребенок следовал в своих радостях или скорбях тем же самым положениям, что и старик, ради этого-то и были выработаны песни. Мы их называем просто песнями; на самом же деле это песни, зачаровывающие душу; они имеют серьезную цель — достигнуть вышеупомянутого согласования. А так как душа молодежи не может выносить серьезного, то надо было пазвать их развлечением, песнями и исполнять их только как развлечения и песни. Так, людям больным и телесно слабым ухаживающие за ними стараются подносить полезную пищу в сладких кушаньях или напитках, а вредные средства — в несладких, чтобы больные правильно приучались любить первые и ненавидеть вторые. Точно так же и надлежащий законодатель будет убеждать поэта прескрасными речами и поощрениями; в случае же неповиновения он станет уже принуждать его творить надлежащим образом, изображать в ритмах телодвижения, а в гармониях — песни людей здравомыслящих, мужественных и во всех отношениях хороших.

**К л и н и й.** Клянусь Зевсом, чужестранец, неужели ты думаешь, будто так поступают теперь в остальных государствах? Я, по крайней мере, насколько мог заметить, не вижу, чтобы высказываемые тобою положения соблюдались где-либо, кроме как у нас и у лакедемонян. Наоборот, постоянно возникают новшества и в плясках и во всем прочем мусическом искусстве. Эти изменения происходят не из-за законов, а под влиянием каких-то беспорядочных наслаждений, которые далеко не таковы, даже совсем не таковы, как в Египте, и следуют далеко не тем положениям, какие, по твоим словам, применяются там.

**Афинянин.** Совершенно верно, Клиний. Если же тебе показалось, что я говорю, будто уже теперь осуществлено то, о чем ты говоришь, меня не удивило бы, если я допустил неясность в выражении моей мысли, и поэтому она была так понята. Я высказал только свои пожелания об осуществлении в музыкальном искусстве известных положений, а тебе, вероятно, показалось, будто я говорю об уже существующем. Осуждать неисцелимые установления, далеко зашедшие в своих заблуждениях, вовсе не сладко, однако иногда это неизбежно. Если и ты согласишься с этим, то скажи: у вас ли и у лакедемонян больше соблюдаются эти положения или у остальных эллинов?

**Клиний.** Так что же?

**Афинянин.** Если бы и у остальных они соблюдались, то не признаем ли мы такое положение вещей лучшим, чем нынешнее?

**Клиний.** Было бы несравненно лучше, если бы осуществилось это твое пожелание, и эти положения соблюдались не только у нас и у лакедемонян.

**Афинянин.** Давайте подводить теперь итоги. Не сводятся ли правила всего вашего воспитания и музыкального искусства к следующему: вы принуждаете поэтов говорить, что хороший человек, будучи здравомыслящим и справедливым, счастлив и блажен, все равно: велик ли он и силен или же мал и слаб, богат или нет. Если он даже богаче Кинира и Мидаса<sup>123</sup>, но несправедлив, то он несчастлив, и жизнь его докучна. «Ни во что не считал бы, — правильно говорит ваш поэт<sup>124</sup>, — и не помянул бы я мужа», который не имеет и не осуществляет на деле всех, так называемых, благ, руководствуясь справедливостью. Хотя бы «и устремлялся с врагом» такой человек в «бой рукопашный вступить», однако, будучи несправедливым, он не осмелится «взирать на кровавое дело» и не будет в беге «быстрее, чем сам фракийский Борей». Такому человеку не достанется никогда и ничего из так называемых благ...

...**Афинянин.** Как вы помните, мы сказали в начале нашего рассуждения, что природа всех молодых существ пламенна и поэтому не в состоянии сохранять спокойствия ни в теле, ни в голосе, а постоянно кричит беспорядочно и скачет. Кроме человеческой природы, ни одно из остальных живых существ не обладает чувством порядка в телодвижениях и звуках. Порядок в движении носит название ритма, порядок в звуках, являющийся при смешении высоких и низких тонов, получает название гармонии. То и другое вместе называется хореей. Затем мы сказали, что боги, из сострадания, дали нам в участники и пред-



водители наших хороводов Аполлона и Муз; третьим же мы назвали, насколько помнится, Диониса.

Клиний. Конечно, мы помним это.

Афинянин. О хоре Аполлона и Муз уже было сказано. Теперь необходимо поговорить об оставшемся третьем хоре, хоре Диониса.

Клиний. Как? Расскажи об этом; ведь тому, кто в первый раз слышит о дионисическом хоре стариков, это кажется чрезвычайно странным. Неужели, в самом деле, этот хор будет состоять из людей, которым уже за тридцать, из тех, кому пятьдесят лет и так до шестидесяти?

Афинянин. Ты говоришь сушую правду. Действительно, это надо обосновать некоторыми доводами, чтобы показать, как это согласуется с здравым рассудком.

Клиний. Конечно.

Афинянин. Не правда ли, по крайней мере, относительно предшествующего-то мы согласны?

Клиний. Относительно чего именно?

Афинянин. Что каждый человек, взрослый или ребенок, свободный или раб, мужчина или женщина — словом, все целиком государство должно беспрестанно петь для самого себя очаровывающие песни, в которых будут выражены все те положения, что мы разобрали. Они должны и так и этак постоянно видоизменять и разнообразить песни, чтобы поющие испытывали наслаждение и ненасытную какую-то страсть к песнопениям.

Клиний. Можно ли не согласиться, что это должно совершаться именно так?

Афинянин. При каких же условиях наилучшая часть государства, внушающая наибольшее к тому же доверие — в виду своего возраста и разумности, воспевая самое прекрасное, принесет всего больше блага? Неужели мы, по неразумию, пропустим то, что является самым замечательным из наилучших и наиболее полезных песен?

Клиний. Из твоих слов теперь вытекает, что пропустить это совершенно невозможно.

Афинянин. Но как можно подобающим образом это осуществить? Посмотрите, не так ли?

Клиний. Как?

Афинянин. Всякий человек, достигший преклонных лет, преисполняется отвращением к песням. Ему крайне неприятно самому исполнять их; если же представится к тому какая нужда, он стал бы испытывать тем больший стыд, чем он старше и здравомысленнее. Не правда ли?

Клиний. Правда.

Афинянин. Поэтому с тем большим основанием стал бы он стыдиться, если бы ему пришлось петь в театре, выступая перед самыми разнообразными людьми. Если бы слабые старики были принуждены петь натошак, как это делают при своих упражнениих хоры, состязующиеся из-за победы, они делали бы это совершенно без удовольствия, но со стыдом и неохотно.

Клиний. Да, это неизбежно.

Афинянин. Какими же уговорами можем мы их заставить петь охотно? Не правда ли, мы установим закон, чтобы дети до восемнадцати лет совершенно не вкушали вина; мы растолкуем, что не надо ни в тело, ни в душу к огню прибавлять огня, прежде чем человек не достигнет того возраста, когда можно приняться за труд. Должно остерегаться неистовства, свойственного молодежи. Люди, не достигшие тридцати лет, могут уже вкушать вино, но умеренно, ибо молодой человек должен совершенно воздерживаться от пьянства и обильного употребления вина. Достигшие сорока лет могут пировать на сисситиях, призывая как остальных богов, так, в особенности, Диониса на священные празднества и развлечения стариков. Ведь Дионис даровал людям вино, как лекарство, помогающее при угрюмой старости, так что мы снова молодеем и забываем наше скверное настроение; навз жесткий нрав смягчается, точно железо, положенное в огонь, и поэтому делается более гибким. Итак, прежде всего, разве не пожелает всякий, испытывающий подобное состояние, с большой охотой и с меньшим стыдом петь — и, как мы не раз уже говорили, зачаровывать — среди скромного числа слушателей, а не целой толпы, среди близких, а не среди чужих.

Клиний. Конечно.

Афинянин. Так что этот способ заставить стариков участвовать у нас в пении не так-таки уже несообразен?

Клиний. Совсем, нет...

...Афинянин. Если бы у нас была Муза более прекрасная, чем Муза хороводов и общественных театров, мы попытались бы предоставить ее тем, кто, по нашим словам, стыдится первой Музы и разыскивает ту Музу, что всех прекраснее, чтобы с нею общаться.

Клиний. Конечно.

Афинянин. Не правда ли, со всем тем, с чем связана какая-либо приятность, дело обстоит так, что самым важным является или именно эта самая приятность или же какая-либо правильность, или, в-третьих, польза. Для примера укажу на ту приятность, которая связана с сдой, питьем, всем вообще

питанием, и которую мы отнесем, пожалуй, к наслаждениям. Что же касается правильности и пользы, то признаваемое нами в каждом отдельном случае за здоровое из предлагаемого нам, это-то именно и есть в нем самое надлежащее.

Клиний. Конечно.

Афинянин. Точно так же и с усвоением наук связана приятность, т. е. наслаждение; истина довершает правильность, пользу, благо и красоту.

Клиний. Да, это так.

Афинянин. А изобразительные искусства? Если созданные ими схожие с подлинником воспроизведения доставляют, вдобавок, и наслаждение, то не следует ли, с полным правом, и это признать приятностью?

Клиний. Да.

Афинянин. Однако правильность в этих искусствах обусловлена не наслаждением, но, говоря вообще, равенством воспроизведения и подлинника в отношении величины и качества.

Клиний. Верно.

Афинянин. Следовательно, наслаждение служит правильным мерилom только в таких вещах, которые хотя не производят никакой пользы, истины и сходства, однако, с другой стороны, не доставляют и никакого вреда, но творятся исключительно ради того, что при других предметах является только сопутствующим, т. е. ради приятности, которую прекрасно можно назвать наслаждением, если с ней не связаны вышеупомянутые свойства.

Клиний. Ты говоришь только о безвредном наслаждении?

Афинянин. Да, и я называю это развлечением тогда, когда оно не приносит ни вреда, ни пользы для чего-нибудь достойного усердия и упоминания.

Клиний. Совершенно верно.

Афинянин. На основании только что сказанного уже нельзя утверждать, будто мерилom всякого рода воспроизведения является наслаждение или же неистинное представление. То же самое и по отношению ко всякому равенству. Ведь равное является равным и соразмерное соразмерным не потому, что так нравится или так по вкусу кому-либо, но мерилom здесь является, по преимуществу, истина, а не что другое.

Клиний. Совершенно верно.

Афинянин. А всякое мусическое искусство мы признаём искусством изобразительным и воспроизводящим.

Клиний. Так что же?

Афинянин. Следовательно, совершенно нельзя согласиться с положением, будто мерилom мусического искусства

является наслаждением. Если где и существует такое мусическое искусство, то всего менее должно искать его, точно это что-то серьезное. Надо применять только тот род мусического искусства, который, вследствие воспроизведения красоты, обладает сходством с ней.

К л и н и й. Ты вполне прав.

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

К л и н и й. Конечно, так.

А ф и н я н и н. Но относительно мусического искусства всякий согласится, что все относящиеся к нему произведения являются воспроизведением и уподоблением. Неужели с этим не согласится все поэты, слушатели и актеры?

К л и н и й. Без сомнения, согласится.

А ф и н я н и н. Конечно, о каждом отдельном произведении надо, чтобы не впасть в ошибку, знать, что оно собственно собою представляет. Кто не знает его сущности, его смысла, кто не знает, действительным изображением какого предмета оно является, тот едва ли распознает правильность или ошибочность его замысла.

К л и н и й. Да, едва ли.

А ф и н я н и н. Но человек, не знающий, что является правильным, будет ли в состоянии распознать, что хорошо и что дурно? Впрочем, я выражаюсь, недостаточно ясно; быть может, так будет яснее.

К л и н и й. Как?

А ф и н я н и н. У нас есть тысячи уподоблений, предназначенных для зрительного восприятия.

К л и н и й. Да.

А ф и н я н и н. Так что же? Если бы кто при этом не знал, что именно служит предметом того или иного воспроизведения, разве смог бы судить он о правильности выполнения? Я разумею вот что: разве сможет он распознать, например, соблюдены ли в воспроизведении пропорции тела, так ли расположены его отдельные части, столько ли их, соблюден ли надлежащий порядок в их взаимном расположении, то же самое и относительно окраски и облика, или же все это воспроизведено беспорядочно. Неужели можно думать, что все это распознает тот, кто совершенно незнаком с тем живым существом, которое послужило оригиналом?

К л и н и й. Как можно!

**Афинянин.** Но если бы мы знали, что нарисован или изваян человек, если бы художник уловил все его части и равным образом окраску и облик, то неизбежно тот, кто знает подлинник, будет готов судить, прекрасно ли это произведение, или же в нем есть кое-какие недостатки в смысле красоты.

**Клиний.** Да, чужестранец, потому что, так сказать, все мы знакомы с красотой живых существ.

**Афинянин.** Ты совершенно прав. Значит, тот, кто хочет здраво судить о каждом изображении живописного, мусического или какого иного искусства, должен обладать следующими тремя вещами: прежде всего знанием, что именно изображено, затем, правильно ли изображено и, в-третьих, хорошо ли любое изображение исполнено словами, напевом, ритмами.

**Клиний.** Повидимому, так.

**Афинянин.** Однако не станем унывать при обсуждении трудных вопросов, связанных с мусическим искусством. Ведь именно в виду того, что мусическое искусство прославлено несравненно больше остальных видов изображения, здесь-то более, чем во всяких видах изображения, и необходима особая осторожность. Кто в нем ошибается, тот приносит себе чрезвычайный вред, ибо становится дружелюбным к дурным нравам; заметить же свою ошибку в высшей степени трудно, ибо поэты гораздо худшие творцы, чем сами Музы. Ведь Музы никогда не ошиблись бы настолько, чтобы словам мужчин придавать женский оттенок и напев, чтобы, с другой стороны, соединять напев и облик благородных людей с ритмами рабов и людей неблагородных и, начавши с благородных ритмов и облика, вдруг прибавить к ним напев или слово, противоречащее этим ритмам. Никогда Музы не смешали бы вместе голоса зверей, людей, звуки орудий и всяческий шум, с целью воспроизвести что-либо единое. Человеческие же поэты сильно спутывают и неразумно смешивают все это, так что вызвали бы смех тех людей, которые, по выражению Орфея, получили в удел «возраст услад»<sup>123</sup>; эти-то ведь видят, что все здесь спутано. Подобного рода поэты отделяют, сверх того, ритм и облик от напева, прозаическую речь помещают в стихи, а с другой стороны, они употребляют напев и ритм без слов, пользуясь отдельно взятой игрой на кифаре или на флейте. В таких случаях, т. е. когда ритм и гармония лишены слов, очень трудно бывает распознать их замысел и какому из достойных внимания роду воспроизведения уподобляется это произведение. Необходимо, впрочем, заметить, что насколько подобного рода искусство весьма пригодно для скорой и без запинки ходьбы и для изображения звериного крика, настолько же это искусство, пользующееся игрой на флейте и

на кифаре независимо от пляски и пения, полно не малой грубости. Применение отдельно взятой игры на флейте и на кифаре заключает в себе нечто в высокой степени безвкусное и достойное лишь фокусника.

Вот что я хотел сказать по этому поводу. Но наше внимание, впрочем, направлено, не на то, чего не должны применять наши граждане, уже достигшие тридцати лет и переступившие за пятьдесят, но на то, что они должны исполнять. Из вышеуказанных соображений, мне кажется, очевидно вытекает следующее: те из пятидесятилетних граждан, которым подобает петь, должны быть лучше образованы в хорической Музе. Ибо им необходимо иметь тонкий вкус и сведения относительно ритмов и гармоний; иначе как мог бы кто распознать правильность напевов, подходит ли в известном случае дорический лад или нет, правильный ли употребил поэт ритм или нет?

К л и н и й. Ясно, что иначе никак нельзя.

А ф и н я н и н. Так что смешны широкие толпы в своем мнении, будто они достаточно распознают, что гармонично и ритмично и что нет — но крайней мере, таковы те из них, которые, по принуждению, научились подпевать и маршировать в такт. Они делают это, не зная ничего в отдельности о пении и ритме. Они не могут уразуметь, что правилен тот напев, который связан с тем, что к нему подходит, и обратно.

К л и н и й. Это безусловно необходимо.

А ф и н я н и н. Так что же? Тот, кто даже не знает, с чем связана песня, сможет ли, как мы сказали, распознать, правильно ли она с чем связана?

К л и н и й. Это невозможно.

А ф и н я н и н. Итак, теперь, как кажется, мы открыли, что нашим певцам, которых мы ныне приглашаем и стараемся каким-либо образом заставить петь добровольно, необходимо достигнуть такой степени образованности, чтобы каждый из нас был в состоянии следовать за ритмическими ударениями и за напевом струн. Наблюдая гармонии и ритмы, они смогли бы таким образом выбрать подходящее, подходящее для пения людям их возраста и их свойств. Они должны петь именно это. При таком пении они и сами тотчас наслаждаются невинным наслаждением и станут руководить более молодыми людьми, возбуждая в них должную любовь к добрым нравам. Достигнув этой степени образованности, они овладеют более основательным образованием, нежели образование широких толп, да и самих поэтов. Ведь поэту нет никакой необходимости знать, прекрасно ли его воспроизведение или же нет, что составляет третью точку зрения, но поэту почти-что необходимо знать пра-

вила гармонии и ритма. Те же, кому предстоит выбрать самое прекрасное и приближающееся к нему, должны иметь в виду все эти три точки зрения, ибо иначе они не смогут, зачаровывая, увлекать молодежь к добродетели. Мы доказывали, по мере сил, что прекрасно было бы высказано то положение, которое мы выставили в начале нашей беседы, а именно, что можно помочь дионисическому хору...

...А ф и н и н и н. Не станем же безусловно порицать дар Диониса, будто он плох или недостойн быть принят в государство. Можно было бы сказать даже больше, однако я не решаюсь указывать перед широкими толпами на величайшее благо, даваемое им: ведь эти люди так превратно понимают и разумеют слова.

К л и н и й. Какое благо?

А ф и н я н и н. Как-то незаметно распространились взгляд и молва, будто у этого бога его мачеха, Гера, похитила душевную сознательность, и что будто бы поэтому он из мести ввел вакхические празднества и всякие неистовые пляски и с этою-то целью и даровал вино. Я предоставляю это говорить тем, кто считает, что можно безопасно говорить подобные вещи о богах. По крайней мере, насколько я знаю, ни одно живое существо не рождается на свет, уже обладая всем тем умом, какой подобает ему иметь в зрелых летах. В течение того времени, пока это живое существо еще не приобрело свойственной ему разумности, оно неистовствует и беспорядочно кричит, а как скоро воспрянет, то и беспорядочно скачет. Припомним же наше утверждение, что в этом-то и кроется начало мусического и гимнастического искусства.

К л и н и й. Как этого не помнить!

А ф и н я н и н. Не правда ли, мы утверждаем, что это начало дало нам, людям, чувство ритма и гармонии и что из богов виновниками этого являются Аполлон, Музы и Дионис?

...А ф и н я н и н. Друзья мои, когда были в силе наши древние законы, народ ни над чем не владычествовал, но как-то добровольно подчинялся законам.

М е т и л л. Каким законом?

А ф и н я н и н. Прежде всего тогдашним законам относительно мусического искусства, если уж разбирать с самого начала возникновение слишком свободной жизни. Тогда у нас мусическое искусство различалось по его видам и формам. Один вид песнопений составляли молитвы к богам, называемые гимнами<sup>126</sup>; противоположность составлял другой вид песнопений, их по большей части называют френами<sup>127</sup>; затем — пэаны<sup>128</sup> и, наконец, дифирамбы, уже своим названием намекающие, как я думаю, на рождение Диониса. Как какой-то осо-

бый вид песнопений, их называли законами<sup>129</sup>; точнее их обозначали: кифародические законы. После того как это и кое-что другое было установлено, не дозволено было злоупотреблять, обращая один вид песен в другой. Распознать же их влияние, а вместе с тем судить о том, знает ли кто в этом толк, наконец, наказывать неповинующегося — это было делом не свистков и нестройных криков толпы, как теперь. И не рукоплесканиями воздавали хвалу, но было постановлено, чтобы занимающиеся воспитанием выслушивали их в молчании до конца, детям же, их руководителям и большинству народа давалось вразумление при помощи упорядочивающего жезла. При таком устройстве большинство граждан желало повиноваться и не осмеливалось высказывать шумом своего суждения. После этого, с течением времени, зачинщиками нестройного беззакония стали поэты, одаренные по природе, но несведущие в том, что в Музах справедливо и законно. В вакхическом восторге, более должного одержимые наслаждением, смешивали они френсы с гимнами, пэаны с дифирамбами, на кифарах подражали флейтам, все соединяли вместе; невольно, по неразумию, извратили они мусическое искусство, точно оно не содержало никакой правильности и будто мерилом в нем служит только наслаждение, испытываемое тем, кто получает удовольствие, независимо от его собственных качеств. Сочиняя такие творения, излагая подобные учения, они внушили большинству беззаконие по отношению к мусическому искусству и отвагу считать себя достойными иметь суждение. Поэтому-то театры, прежде безгласные, стали оглашаться шумом, точно зрители понимали, что прекрасно в музах, а что нет; и вместо господства лучших наступило в театрах какое-то скверное господство зрителей. Если бы при этом здесь возникло народное господство только свободных людей, то еще не было бы ничего слишком страшного. Но теперь с мусического искусства начались у нас всеобщее мудрое самомнение и беззаконие, а за этим последовала свобода. Стали все бесстрашны, точно знатоки; безбоязненность же породила бесстыдство. Ибо дерзко не страшиться мнения лучшего человека — это, пожалуй, худшее бесстыдство и следствие чересчур далеко зашедшей свободы.

**М е т и л л.** Совершенно верно...

**...А ф и н я н и п.** Но разве мы не слышали от тебя немного раньше, что законодатель не должен позволять поэтам творить, что им правится? Ведь поэты не знают, какими именно своими, противными законам, словами они принесут вред государству.

**К л и н и й.** Ты прав.

**А ф и н я н и п.** Наши слова не будут несообразны, если мы от лица поэтов скажем законодателю.



К л и н и й. Что именно?

А ф и н я н и н. Вот что. Есть одно древнее поверие, законодатель, высказываемое постоянно нами, поэтами, и принятое всеми остальными людьми: поэт, когда садится на треножник Музы, уже не находится в здравом рассудке, но предоставляет изливаться своему наитию, точно какому-то источнику. А так как его искусство есть воспроизведение, то он принужден изображать людей, находящихся между собою в противоречии, и, в силу этого, он вынужден персдко противоречить самому себе, не ведая, что из сказанного истинно, что нет. Но законодателю нельзя высказывать два различных мнения относительно одного и того же предмета, а надо постоянно выражать только один и тот же взгляд. Примени это к только что сказанному тобою о похоронах. Так, хотя существуют три вида похорон — чрезмерно-пышные, небрежные и умеренные, — ты, законодатель, избрал только один вид, соблюдающий средину между двумя крайностями, его именно одобрил и предписал. Я же, если бы вывел в своем произведении какую-либо чрезвычайно богатую женщину, делающую распоряжения о своем погребении, стал бы хвалить пышные похороны. Если бы вывел человека скаредного и бедного, то похвалил бы убогие похороны. Если бы вывел человека, обладающего умеренным состоянием, да и самого по себе умеренного, похвалил бы и соответствующие похороны. Но тебе, законодателю, нельзя так говорить, как ты только что сказал, указав на умеренные похороны: твое дело определить, что именно и в каком размере является умеренным, иначе не думай, что подобное твое слово станет законом.

К л и н и й. Ты совершенно прав...

...А ф и н я н и н. Когда кто замыслил написать сколь возможно прекрасную картину, такую, чтобы и в последующее время она не потеряла своих достоинств, но казалась бы еще лучше, он, ты понимаешь, должен оставить по себе преемника, так как сам-то этот художник смертен, чтобы преемник поправлял его картину, если она пострадает от времени; чтобы этот преемник был в состоянии блестяще выполнять упущения, сделанные в картине вследствие несовершенства искусства ее творца, так что, несмотря на краткость времени, труд этому преемнику предстоит огромный.

К л и н и й. Верно.

...А ф и н я н и н. Песнопения же и пляски надо устанавливать так. В мусическом искусстве есть много прекрасных древних произведений древних поэтов, а для тела точно так же есть много плясок. Ничто не мешает выбрать из них то, что подобает и подходит учреждаемому государственному строю. В оценщики

будут избраны лица не моложе пятидесяти лет; они произведут выбор из древних произведений; они допустят те, которые окажутся надлежащими; вовсе неподходящие произведения они совершенно откинут; произведения, имеющие недостатки, они подвергнут многократному исправлению. Для этого они привлекают поэтов и музыкантов, используя их творческое дарование; при этом они не будут считаться с их вкусами и страстями — разве лишь в некоторых случаях, — но как можно более истолкуют их намерения законодателя и, в духе этих намерений, составят пляски, песнопения и все, относящееся к хороводам. То занятие Музами, где беспорядок заменен порядком, всегда бесконечно лучше, даже если здесь и отсутствует сладостная Муза. А приятно есть общее свойство всех Муз. Человек, с детства вплоть до зрелого и разумного возраста сжившийся с здравомысленной и упорядоченной Музой, услышав противоположную ей Музу, испытывает к ней ненависть и признает ее неблагородной; кто же воспитался на Музе обыкновенной и сладостной, тот говорит, что противоположная ей Муза холодна и неприятна. Поэтому, как и было сейчас сказано, в смысле приятности или неприятности ни одна из них ничуть не превосходит другую. Зато одна из них чрезвычайно улучшает людей, на ней воспитавшихся, а другая ухудшает.

К л и н и й. Это ты хорошо сказал.

А ф и н я н и н. Далее надо было бы определить характер, отличающий от мужских песнопений те песнопения, что подобают женщинам. Необходимо для них установить подходящие гармонии и ритмы. Нехорошо, если напев идет в разрез с гармонией в ее целом, если нарушается ритмичность, и ничто в песнях не соблюдено надлежащим образом. Необходимо и здесь установить законом определенные схемы. И мужскому и женскому полу необходимо предоставить произведения, содержащие в себе оба эти элемента, т. е. гармонию и ритм, но при этом женщинам надо предоставить то, что соответствует именно этому природному различию полов. А это-то и надо выяснить. Следует признать, что величественное и побуждающее к мужеству имеет мужской облик, склоняющееся же к благопристойности и скромности более родственно женщинам, поэтому и было бы разумно предоставить его им путем закона. Приблизительно таково будет это распределение.

Затем надо поговорить о преподавании всего этого и об обучении: каким образом, кому и в какое время надо все это делать. Подобно тому как кораблестроитель, набрасывая основу постройки, очерчивает схему киля судна, так же точно, кажется мне, поступаю и я в своих попытках установить схемы образов

жизни. При своем наброске я основываюсь на душевных свойствах; они, действительно, составляют их киль. Я надлежащим образом считаюсь с тем, при помощи каких средств и каких способов мы всего лучше проведем жизнь в течение того плавания, каким является наше существование. Правда, человеческие дела не заслуживают особых забот, но все же необходимо о них заботиться, хотя счастья в этом и нет. Раз мы очутились в таком положении, было бы, пожалуй, целесообразно так или иначе выполнить наше задание подобающим образом. Впрочем, о чем это я говорю? Кто-нибудь мог бы правильно прервать меня таким вопросом.

К л и н и й. Это верно.

А ф и н я н и н. Я утверждаю, что о серьезном надо заботиться серьезно, а о несерьезном — не надо. По природе божество достойно всяческой блаженной заботы, а человек, как мы сказали выше, какая-то придуманная игрушка бога, и по существу это стало наилучшим назначением человека. Надо следовать этому образу, поэтому всякий мужчина и женщина пусть проводят свою жизнь, играя наипрекраснейшие игры, хотя такой взгляд и противоречит тому, что теперь принято.

К л и н и й. То есть?

А ф и н я н и н. Теперь думают, что серьезные заботы должны существовать ради игр. Так считают, что серьезные вопросы, связанные с войной, надо хорошо упорядочить ради мира. А ведь то, что бывает на войне, по своей природе вовсе не является ни игрой, ни воспитательным средством, достойным нашего упоминания, — и сейчас не является и впредь не будет таким. А мы-то говорим, будто для нас это самое серьезное. Именно в мире должен каждый как можно более и как можно лучше провести свою жизнь. Итак, в чем же заключается правильный взгляд? Надо жить играя. Что же это за игра? Жертвоприношения, песнопения, пляски, чтобы быть в состоянии списать милость богов к себе, а врагов отразить и победить в битвах. Но какими песнями и плясками можно осуществить и то и другое? Образцы этого были указаны, и предложены как бы пути, по которым надо идти, если считать, что и поэт был прав, говоря:

«Многое сам, Телемак, ты своим угадаешь рассудком;

Многое демон откроет тебе благосклонный: не против

Воли ж бессмертных, я думаю, был ты рожден и воспитан»...<sup>130</sup>

Точно так же должны мыслить и наши питомцы, полагая что им уже отчасти даны достаточные указания о жертвоприношениях и хороводных плясках, отчасти же и демон и бог внушат им, в честь кого именно и в какое время надо их совершать, чтобы в играх списать милость богов и прожить согласно свойствам

своей природы; ведь люди в большей своей части куклы и лишь чуть-чуть причастны истине.

**Метилл.** Ты совершенно принижаешь наш человеческий род, чужестранец!

**Афинянин.** Не удивляйся, Метилл, прости меня. Я взирал на бога и под этим впечатлением сказал сейчас свои слова. Если тебе угодно, будем считать наш род не презренным, но достойным серьезного попечения...

...**Афинянин.** Помнится, мы утверждали, что шестидесятилетние певцы, участники дионисического хора, должны стать чрезвычайно чуткими к ритму и к гармоническим сочетаниям, чтобы в напевных воспроизведениях отличить от дурных хорошие воспроизведения душевных состояний. Кто может отличить подобия хорошего состояния души от подобий, производящих противоположное, тот последние отвергнет, а первые возьмет для своего публичного выступления: станет петь и зачаровывать душу молодежи, побуждая путем этих воспроизведений каждого следовать за собою к стяжанию добродетели.

**Клиний.** Ты совершенно прав.

**Афинянин.** Итак, ради этого, кифарист и его воспитанник должны дополнительно воспользоваться звуками лиры, в виду определенности ее струн, настраивая звуки соответственно звуками; лириное же друтогласие и разнообразие, когда струны издают один напев, а автор сочинил другую мелодию; когда производят согласие и противогласие сопоставлением напряженности и разреженности, быстроты и медленности, повышения и понижения; когда точно так же приспособляют пестрое разнообразие ритмов к звукам лиры, — все это не приносит пользы при обучении детей, раз им надо быстро, в течение только трех лет, овладеть тем, что есть полезного в музыке<sup>131</sup>. В самом деле: противоположности, вносящие взаимную путаницу, создают только трудности для усвоения, а молодежь должна усваивать все как можно лучше. И необходимые звуки, предписанные молодежи, не незначительны и не малочисленны, как это современным покажет дальнейший ход нашего рассуждения. Так, вот, пусть у нас воспитатель именно так и озаботится относительно музыки. Что же касается самих напевов, в свою очередь, слов, каким должны обучать учителя хоров, то и это все у нас уже разобрано выше. Мы сказали, что они должны быть священными; каждый из них должен сообразоваться с определенными празднествами; они должны принести государствам пользу и удачно подобранное наслаждение...

...А ф и н я н и н. Пока ограничимся сказанным о значении борьбы. Что же касается остальных движений всего тела — большую их часть правильно было бы назвать своего рода пляской, — то здесь надо различать два существующих ее вида: первый воспроизводит, для достойной цели, движения более красивых тел; второй воспроизводит, для низменной цели, движения тел более безобразных. В свою очередь низменный род пляски распадается на два вида, да и серьезный род — тоже на два. Из видов серьезной пляски один воспроизводит движения красивых тел и души мужественной на войне или при обстоятельствах, связанных с насильственными трудами, а другой — те движения, когда здравомысленная душа предается благим делам и умеренным наслаждениям. Такую пляску можно, согласно с ее природой, назвать мирной. Военственную же пляску, противоположную мирной, правильно было бы назвать военной пляской. Она воспроизводит, путем уклонений, всяких отступлений, прыжков в высоту или пригибаний, как можно осторожно избежать ударов и стрел; равным образом она пытается воспроизводить и противоположные этим виды движений, употребляемых при наступательных действиях, т. е. при стрельбе из лука, при метании дротика, при нанесении различных ударов. Когда совершается воспроизведение движения хороших тел и душ, то при этом прямое и напряженное положение тела с устремлением прямо вперед, как это, по большей части, бывает, членов тела является правильным, обратное же этому положение тела — неправильно<sup>132</sup>. В свою очередь при всякой мирной пляске надо обращать внимание, правильно ли и не вопреки ли природе берется кто за эту прекрасную пляску и надлежащим ли образом пребывает он до конца в хороводах благозаконных мужей. Стало быть, прежде всего следует отделить сомнительную пляску от пляски, не вызывающей никаких сомнений. Что же это за пляска и по какому признаку надо отделить один ее вид от другого? Что касается вакхической пляски и примыкающих к ней видов пляски, называемых плясками нимф, панов, силенов и сатиров, где, как говорят, воспроизводят лиц охмелевших, причем справляют эти пляски при очищениях и некоторых таинствах, то не легко определить, является ли весь этот вид пляски мирным или воинственным и какова его цель. Мне кажется, всего правильнее, пожалуй, будет определить его следующим образом: отделив этот вид пляски как от воинственной, так и от мирной пляски, мы скажем, что он не имеет отношения к государственной жизни. Поэтому мы и оставим его на своем месте, а теперь перейдем к воинственной и мирной пляске, являющейся уже несомненно нашей<sup>133</sup>.

Относящееся к невоинственной Музе, когда люди в плясках почитают богов и детей божьих, составляет вообще один род пляски; он возникает на основе людских представлений о благополучии. Мы разделили бы его на два вида: первый свойственен людям, избежавшим трудностей и опасностей и достигшим блага; он дает большие наслаждения. Второй же вид свойственен людям, сохраняющим и умножающим предшествующие блага; этот вид носит в себе более спокойные наслаждения, чем первый. В этих условиях каждый человек производит телесные движения более или менее сильные, в зависимости от более или менее сильных наслаждений. Чем более человек благопристойен и более закален в мужестве, тем меньшие движения он производит; если же он труслив и не упражнялся в здравомыслии, то его движения изменяются больше и сильнее. Вообще не очень-то может всякий сохранять спокойное положение своего тела, когда пользуется своим голосом в пении или речи. Поэтому воспроизведение речи путем жестов и породило все в совокупности искусство пляски. Но при всем этом движения у одних из нас совершаются в лад, а у других невыпадут. Если вдуматься, то нельзя не одобрить многих других древних названий, прекрасно данных согласно природе, в том числе и того названия, что было дано пляскам людей благоденствующих, но умеренных в своих наслаждениях. Как верно и как изящно назвал их тот — кто бы он ни был, — который с полным основанием дал им всем имя, назвав их «складными»<sup>134</sup>. Он установил два вида прекрасных плясок: первый — воинственный — «воинская пляска» и второй — мирный — «складная пляска»; каждому виду он дал подходящее и подходящее название.

Законодатель должен растолковать на примерах характер этих плясок. Законохранитель же должен их изыскивать, а отыскав, соединить пляску с остальным мусическим искусством и распределить на все праздничные жертвоприношения, соответственно каждому празднеству. Таким образом должен он освятить последовательность всех их, чтобы впредь уже ничего не менять ни в пляске, ни в пении; чтобы одно и то же государство и граждане проводили таким образом время в одних и тех же наслаждениях, оставаясь, сколь возможно, себе подобными, живя хорошо и счастливо.

Итак, мы покопчили с разбором вопроса о том, какими должны быть хороводные пляски людей, прекрасных телом и благородных душою. Что же касается предназначенного для возбуждения смеха, шуточного воспроизведения в слове, пении и пляске, действий людей, безобразных телом и образом мыслей, то это еще нужно рассмотреть и объяснить.

В самом деле: без смешного нельзя познать серьезного; вообще противоположное познается с помощью противоположного, если только человек хочет быть разумным. Зато осуществлять и то и другое невозможно, если опять-таки человек хочет быть хоть немного причастным добродетели. Но именно ради этого-то и надо ознакомиться с этими вопросами, чтобы, по неведению, не сделать и не сказать когда чего-нибудь смешного совершенно некстати. Подобные воспроизведения надо предоставить рабам и чужестранным насмешникам. Никогда и ни в чем не следует серьезно заниматься этим; свободорожденные люди — женщины или мужчины — не должны обнаруживать своих познаний в этой области. Здесь постоянно должны совершаться все новые и новые воспроизведения. Итак, этот вот закон, в этих именно выражениях, мы и постановим относительно смехотворных забав, называемых всеми нами комедий.

Относительно называемых серьезными творцов трагедий, если кто из них, придя, задаст такой вопрос: «Чужестранцы, приходите ли нам в ваше государство и вашу страну или нет? Вносить ли и вводить ли нам произведения нашего творчества? Как вы насчет этого решили?» Какой ответ мы были бы вправе дать божественным этим людям? Мне кажется, такой. Достоянейшие из чужестранцев, мы сказали бы, мы и сами — творцы трагедии наипрекраснейшей, сколь возможно, и наилучшей. Ведь весь наш государственный строй представляет воспроизведение наипрекраснейшей и наилучшей жизни; мы утверждаем, что это и есть действительно наиболее истинная трагедия. Итак, вы — творцы, мы тоже творцы. Предмет творчества у нас один и тот же. Поэтому мы с вами соперники по искусству и противники по состязанию в прекраснейшем действе. Один только истинный закон может от природы завершить наше дело; на него у нас и надежда. Так не ожидайте же, будто мы так-таки легко позволим вам раскинуть у нас на площади шатер и привести сладкогласных артистов, заглушающих нас звуками своего голоса; будто мы предоставим вам витийствовать пред детьми, женщинами и всею чернью, высказывать об одних и тех же занятиях не то же самое, что говорим мы, но чаще всего и по большей части даже как раз обратное. В самом деле, мы — да и все государство в целом, — пожалуй, совершенно сошли бы с ума, если бы предоставили вам возможность делать то, о чем сейчас идет речь, если бы правительственные должности не обсудили предварительно, допустимы ли и пригодны ли ваши творения для провозглашения их во всеуслышание или нет. Поэтому теперь вы, потомки изнеженных Муз, покажите сначала правителям ваши песнопения, для сравнения с нашими. Если они ока-

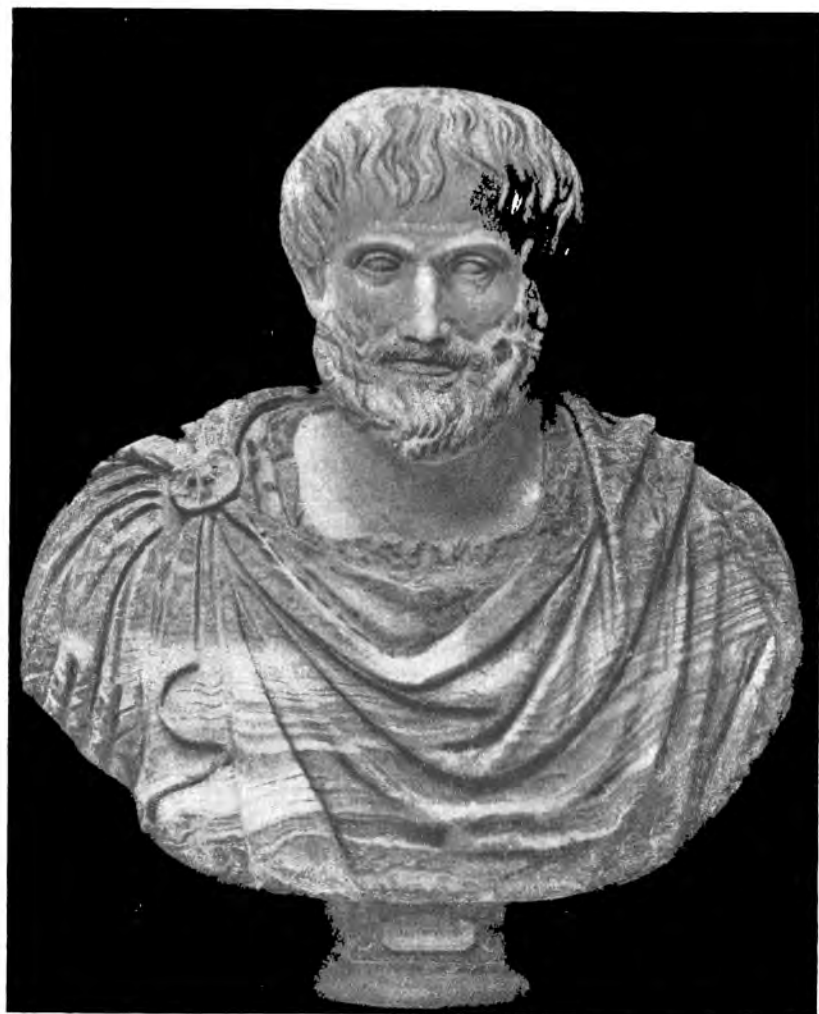
жуются одинаковыми по содержанию, или если ваши окажутся даже лучшими, мы вам дадим хор. В противном случае, друзья мои, мы этого не можем сделать.

Итак, относительно хореи и обучения ей, относительно отделения того, что предназначено для рабов, от того, что предназначено для господ, пусть будут законами установлены именно эти обычаи, если вы согласны.

**К л и н и й.** Как нам теперь с этим не согласиться?

...А ф и н я н и н. Каждый не на войне должен упражняться в войне, а в мирной жизни. Поэтому государство, обладающее разумом, должно уделять военным упражнениям в лагерях не менее одного дня ежемесячно, лучше — более, если так решат правители; притом не надо бояться холода или жары. Если правители решат устраивать эти упражнения всенародно, то граждане должны будут выйти на них со своими женами и детьми, иной же раз по отдельным частям. Надо также постоянно изобретать какие-нибудь прекрасные забавы, соединенные с жертвоприношениями, причем там должны происходить какие-нибудь праздничные бои, сколь возможно наглядно воспроизводящие настоящие сражения. Надо установить для каждого отдельного состязания победные награды и отличия; граждане будут восхвалять друг друга или порицать, смотря по тому, каким кто себя выкажет на состязаниях, да и во всей жизни. Признанного наилучшим надо украсить, а наихудшего — подвергнуть порицанию. Не всякий поэт имеет право воспевать эти подвиги; прежде всего он должен иметь не менее пятидесяти лет от роду и не принадлежать к числу тех, кто никогда не обнаружил ни единого прекрасного поступка. Пусть поются, хотя бы и не очень складные произведения тех поэтов, кто и сами по себе люди хорошие и пользуются почетом в государстве за свое искусство в прекрасных деяниях. Суждение об этих поэтах должны иметь воспитатель и остальные законохранители; лишь таким поэтам предоставят они, как почетный дар, полную свободу творчества, а остальных поэтов они совершенно лишат этой возможности. Никто не осмелится воспевать не одобренную решением законохранителей Музу, даже если он будет петь слаще Фамира<sup>135</sup> или Орфея. Допускаются лишь произведения, признанные священными и посвященные богам, далее, какие-либо восхваления или порицания, составленные людьми хорошими, поскольку будет признано, что они исполнят это соответственным образом.





АРИСТОТЕЛЬ  
(384—322 гг. до н. э.).

## I. МЕТАФИЗИКА <sup>130</sup>

### [ИСКУССТВО И НАУКА. ФОРМА И МАТЕРИЯ. ОБЪЕКТИВНОЕ БЫТИЕ ПРЕКРАСНОГО]

Наука и искусство получают у людей благодаря опыту. Ибо опыт создал искусство, как говорит Пол <sup>137</sup>, — и правильно говорит, — а неопытность — случай. Появляется же искусство тогда, когда в результате ряда усмотрений опыта установится один общий взгляд относительно сходных предметов. Так, например, считать, что Каллию при такой-то болезни помогло такое-то средство и оно же помогло Сократу и также в отдельности многим, это — дело опыта; а считать, что это средство при такой-то болезни помогает всем подобным людям в пределах одного вида, например, флегматикам или холерикам в сильной лихорадке, это — точка зрения искусства. В отношении к деятельности опыт, повидимому, ничем не отличается от искусства; напротив, мы видим, что люди, действующие на основании опыта, достигают даже большего успеха, нежели те, которые владеют общим понятием, но не имеют опыта. Дело в том, что опыт есть знание индивидуальных вещей, а искусство — знание общего, между тем при всяком действии и всяком возникновении дело идет об индивидуальной вещи: ведь врачующий излечивает не человека, разве лишь привходящим [«случайным»] образом, а Каллия или Сократа, или кого-либо другого из тех, кто носит это название, — у кого есть привходящее свойство быть человеком. Если кто поэтому владеет понятием, а опыта не имеет и общее познает, а заключенного в нем индивидуального не ведает, такой человек часто ошибается в лечении: ибо лечить приходится индивидуальное. Но все же знание и понимание мы приписываем скорее искусству, чем опыту, и ставим людей искусства выше по мудрости, чем людей опыта, ибо мудрости у каждого имеется больше в зависимости от знания: дело в том, что одни знают причину, а другие — нет. В самом деле, люди опыта знают фак-

тическое положение, [что дело обстоит так-то], а почему так — не знают; между тем люди искусства знают «почему» и постигают причину. Поэтому и руководителям в каждом деле мы отдаем большой почет, считая, что они больше знают, чем простые ремесленники, и мудрее их, так как они знают причины того, что создается. А с ремесленниками обстоит дело подобно тому, как и некоторые неодушевленные существа хоть и делают то или другое, но делают это, сами того не зная (например, огонь — жжет): неодушевленные существа в каждом таком случае действуют по своим природным свойствам, а ремесленники — по привычке. Таким образом люди оказываются более мудрыми не благодаря умению действовать, а потому, что они владеют понятием и знают причины. Вообще признаком человека знающего является способность обучать, а потому мы считаем, что искусство является в большей мере наукой, нежели опыт: в первом случае люди способны обучать, а во втором — не способны. Кроме того, ни одно из чувственных восприятий мы не считаем мудростью, а между тем такие восприятия составляют самые главные наши знания об индивидуальных вещах; но они не отвечают ни для одной вещи на вопрос «почему», например, почему огонь горяч, а указывают только, что он горяч. Естественно поэтому, что тот, который первоначально изобрел какое бы то ни было искусство за пределами обычных [показаний] чувств, вызвал удивление со стороны людей не только благодаря полезности какого-нибудь своего изобретения, но как человек мудрый и выдающийся среди других. Затем, по мере открытия большего числа искусств, с одной стороны, для удовлетворения необходимых потребностей, с другой — для препровождения времени, изобретатели второй группы всегда признавались более мудрыми, нежели изобретатели первой, так как их науки были предназначены не для практического применения. Когда же все такие искусства были установлены, тогда уже были найдены те искусства, которые не служат ни для удовольствия, ни для необходимых потребностей, и прежде всего [появились они] в тех местах, где люди имели досуг. Поэтому математические искусства образовались прежде всего в области Египта, ибо там было предоставлено классу жрецов время для досуга.

(Метафизика, I, 1)

Из того, что возникает, одно возникает естественным путем, другое — через искусство, третье — само собою. При этом все, что возникает, возникает действием чего-нибудь, из чего-нибудь [становится] чем-нибудь (говоря «чем-нибудь», я [одинаково] имею в виду каждый род высказываний: [возникающее] стано-

вится или этим вот предметом, или определенным качественно, или определенным по количеству, или по месту). Из различных родов возникновения [возникновение] естественное мы имеем у тех вещей, у которых оно зависит от природы; то, из чего [вещь] возникает, это, как мы говорим, материя; то, действием чего [оно возникает] — какой-нибудь из предметов природы, а чем вещь становится, это — человек, растение или еще что-нибудь из подобных предметов, которые мы скорее всего признаем за сущности. И [надо сказать, что] материю имеет все, что возникает либо естественным путем либо через искусство: каждая из таких вещей способна и быть и не быть, а в этом и состоит материя у каждой вещи. Если же говорить вообще, и то, из чего [вещь] возникает, — природа, и то, с чем она сообразуется при возникновении, — природа (ибо у [всего], что возникает, есть [та или другая природа], например, у растения или у животного), и также то, действием чего [вещь возникает], это — природное бытие того же вида, обозначаемое в соответствии с формой, причем оно — [уже] в другой вещи: ибо человек рождает человека. Вот каким образом возникает то, что возникает действием природы, а остальные процессы возникновения именуется актами создавания. Источником всех этих актов является либо искусство, либо способность, либо рассуждение. А некоторые из них происходят также сами собой и в силу случая [непреднамеренно], как это бывает и среди того, что возникает действием природы: ведь и там иногда одни и те же вещи возникают и из семени и без семени. Вопрос о том, что возникает при этих условиях, надо рассмотреть впоследствии, а через искусство возникают те вещи, форма которых находится в душе (формую я называю суть бытия каждой вещи и первую сущность); ведь [надо иметь в виду, что] и у противоположных свойств в известном смысле — одна и та же форма: сущностью лишенности является сущность, противоположащая [ей], например, здоровье — сущность для болезни, ибо болезнь получает себе выражение через отсутствие здоровья, а здоровье — это [положительное] понятие, находящееся в душе [врача], и [имеющееся у него] знание. При этом здоровое тело получается в результате следующего ряда мысли [у врача]: так как здоровье заключается в том-то, то надо, если [тело] должно быть здорово, чтобы было дано то-то, например, равномерность, а если [нужно] это, тогда [требуется] теплота; и так он размышляет все время, пока не приведет к последнему [звсну], к тому, что он сам может сделать. Начинающееся с этого места движение, которое направлено на то, чтобы [телу] быть здоровым, называется затем уже создаванием. И таким образом оказывается, что в известном смысле здоровье возникает

из здоровья, и дом — из дома, [а именно —] из дома без материи — дом, имеющий материю, ибо врачебное искусство и искусство домостроительное руководится формой здоровья и дома; а сущностью, не имеющей материи, я называю суть бытия [создаваемой вещи]. По отношению к процессам возникновения и движения мы в одних случаях говорим о мышлении, в других — о создавании. Там, где процесс идет от начала и формы, это — мышление, а там, где он начинается от последнего [звена], к которому приходит мысль, это — создание. И одинаковым образом возникает и каждое из остальных — из промежуточных — звеньев. Я имею в виду, например, так: чтобы человек выздоровел, надо установить равномерность. Что это значит — установить равномерность? Вот это. А это наступит, если произвести согревание. Оно в чем состоит? Вот в этом. А это [последнее] в возможности дано, и оно уже [непосредственно] зависит от человека. Таким образом, создающей причиной, с которой начинается движение в сторону здоровья, при возникновении через искусство является форма, находящаяся в душе; если же возникновение совершается само собой, исходным пунктом [для него] оказывается то, что [человек] создает в первую очередь при действии через искусство, как и при лечении, например, начинать надо, может быть, с согревания (а оно производится посредством растирания): ведь теплота в теле, это — или часть здоровья, или за нею [непосредственно] — а может быть, через несколько звеньев — следует что-нибудь в этом роде, что составляет часть здоровья; и удалим (т. е. исходным) является именно это, что производит одну составную часть здоровья, — и [таким же образом] у дома, например, камни, и у всего другого: а потому, как мы это утверждаем, не может быть возникновения, если ничего не существует раньше. Что какая-нибудь часть необходимо будет [так] существовать — это очевидно: ибо материя есть [такая] часть, это она находится в вещи, и она становится [чем-то определенным]. Но составляет ли она часть и того, что входит в состав понятия? Несомненно, мы и в том и в другом отношении говорим про медные круги, [указывая], что они такое, — и о материи [их] говорим, что это — медь, и о форме, что это — такая-то фигура (здесь нам дается первый род, в который эта форма входит). Значит, медный круг включает [и] материю в своем понятии. А по отношению к [той] материи, из которой возникают некоторые предметы, они обозначаются, по возникновении, не ее именем, но именем производным, например, статуя [называется] не камнем, но каменной, а человек, который становится здоров, не обозначается именем того [состояния], из которого он становится здоров: причина здесь та, что возникновение

происходит и из «отсутствия» (στερησις) [данной формы] и из [лежащего] в основе субстрата, которым мы считаем материю (так, например, становится человек с одной стороны, больно́й — с другой), однако же больше говорится о возникновении из [предшествующего] отсутствия, например, здоровым делаешься из больного, а не из человека, поэтому больным здоровый не называется, а человеком называется, и здоровым обозначается [именно] человек; в тех же случаях, где отсутствие не выражено ясно и не обозначено специальным именем, как, например, в меди — отсутствие какой бы то ни было фигуры, или в кирпичах и бревнах — отсутствие [формы] дома, в таких случаях считается, что возникновение происходит из этих [материалов], как там [здоровый возникал] из больного. А потому, как там возникающая вещь не получает обозначения от того, из чего она возникает, так и здесь статуя не называется деревом, но — через производное обозначение — деревянною, и медною, а не медью, каменною, а не камнем, и [точно так же] дом — кирпичным, а не кирпичами: ибо, если внимательно посмотреть, то нельзя даже без оговорок сказать, что статуя возникает из дерева или дом — из кирпичей, так как при возникновении вещи то, из чего она возникает, должно изменяться, а не оставаться тем же. Вот по этой-то причине так и говорится.

(Метафизика, VII, 7)

...одни вещи не получатся без [человека], владеющего искусством, а другие возникнут. Ибо [тогда] движение будет вызвано тем, что не обладает искусством, не способно двигаться само — под действием другого, не владеющего искусством, или благодаря [какой-нибудь] [своей] части. Вместе с тем из того, что было сказано, ясно также, что в известном смысле все вещи [здесь] возникают [или] из того, что одноименно [с ними] (одинаково, как и предметы природы), — например, дом — из дома, поскольку он создается разумом (ибо искусство — это форма), или же из [какой-нибудь своей] части, носящей то же имя, или, [наконец,] из того, что имеет в себе некоторую часть [создаваемой вещи], если возникновение происходит в силу случайной связи: ведь начальная причина, благодаря которой создается что-нибудь, есть часть, присущая [возникающей вещи] основным образом.

(Метафизика, VII, 9)

...форма не возникает, но и обо всех основных родах [бытия] одинаково может быть сказано то же самое, — и о количестве, и о качестве, и обо всех остальных определениях [сущего]. Ибо

подобно тому, как возникает медный шар, но не шар и не медь, и как это бывает с медью, если она возникает (материя и форма [здесь] всегда должны быть предварительно даны), именно так обстоит дело в отношении и существа вещи, и качества [ее], и количества, и одинаково в отношении всех остальных категорий: ведь возникает не известное качество, но качественно определенный кусок дерева, не такая-то величина, но кусок дерева или животное такой-то величины.

(Метафизика, VII, 9)

...Все искусства и все творческие дисциплины суть способности: это — начала, обуславливающие изменение в другом или в том, что дается, как другое. И если взять способности, связанные с рассуждением, то одни и те же [здесь] могут вызывать противоположные результаты, а в области способностей нерассуждающих отдельная способность дает один [определенный] результат: например, теплое — это только способность нагревать, между тем врачебное искусство может дать [и] болезнь и здоровье.

(Метафизика, IX, 2)

Вся совокупность способностей делится на способности врожденные, каковы, например, различные виды чувственного восприятия, способности, получаемые путем навыка, как, например, способность игры на флейте, и способности, получаемые через обучение, как, например, способность к искусствам. И чтобы иметь одни из этих способностей — те, которые приобретаются навыком и рассудком, — нужна предварительная деятельность, а для способностей другого рода и способностей пассивных такая деятельность не нужна. И затем [надо иметь в виду, что] вещь, имеющая способность, имеет ее к чему-нибудь, в известное время и в известной форме (добавим также все остальное, что [здесь] должно быть налицо при точном определении), и [что] одни вещи способны производить движение сообразно рассудку и способности у них — связанные с рассудком (сознательные), а у других — рассудка нет, и способности [у них] бессознательные, причем первые [способности] должны быть в одушевленном существе, а вторые — и в тех и в других; поэтому когда между тем, что действует, и тем, что испытывает воздействие, происходит сближение, нужное для применения их способностей, в таком случае способности второго рода [каждый раз] необходимым образом производят и испытывают соответственное действие, а при способностях первого рода это не обязательно.

(Метафизика, IX, 5)

...Как цель выступает дело, а делом является деятельность, почему и имя «деятельность» (*ενεργεια*) производится от [имени] «дело» (*εργον*) и по значению приближается к «осуществленности» (*προς ενεργειαν*). [При этом, правда, надо иметь в виду, что последние звенья здесь бывают неодинаковые:] в одних случаях [таким] последним звеном является использование [способности], например, у способности зрения — процесс видения, и помимо этого процесса от способности зрения не получается никакого другого результата; а в некоторых случаях что-нибудь подобное получается, например, в результате строительного искусства — дом, помимо процесса самого строительства; однако все-таки реальная деятельность в одном случае составляет цель, в другом — в большей мере цель, нежели способность: ибо деятельность строительства находит себе выражение в том строении, которое строится, и она возникает и существует вместе со строением. Отсюда в тех случаях, где в результате получается еще что-нибудь, кроме применения [способности], в них действительность принадлежит тому, что создается (например, деятельность строительства дана как реальность в том, что строится, ткацкая работа — в том, что ткется, а подобным же образом — в остальных случаях, и вообще [всякого рода] движение — в том, что движется); а в тех случаях, когда не получается какого-либо другого результата помимо [самой] реальной деятельности, эта деятельность находится как реальность в самих действующих существах (например, видение — в том, что видит, умозрение — в том, кто им занимается, и жизнь — в душе, а потому и счастье также: ибо счастье — это жизнь некоторого определенного качества). Следовательно, очевидно, что сущность и форма — это деятельность.

(Метафизика, IX, 8)

...Часто этим вот людям кажется прекрасным одно, а этим вот — противоположное [ему], и мерою является то, что представляется каждому [из них]. Это затруднение можно было бы разрешить, если рассмотреть, откуда такой взгляд получил свое начало. У некоторых он возник, повидимому, под влиянием той точки зрения, на которой стояли натурфилософы, у других — вследствие того, что знания об одних и тех же вещах не у всех людей носят одинаковый характер, но одним эта вот вещь кажется сладкой, другим — наоборот. Что ни одна вещь не возникает из небытия, но все — из бытия, это общее мнение почти что всех натурфилософов. Так как теперь предмет не становится белым, если он [уже] обладает совершенною белизной и ни в какой мере не является не-белым, в таком случае то, что становится



белым, получается, можно подумать, из того, что не есть белое: поэтому оно, с их точки зрения, возникало бы из небытия, если бы не-белое не было тем же самым, что и белое. Однако же это затруднение разрешить нетрудно: ведь в физических сочинениях сказано, в каком смысле то, что происходит, происходит из несуществующего, и в каком — из существующего. С другой стороны, придавать одинаковое значение мнениям и представлениям спорящих друг с другом людей [было бы] нелепо: ведь ясно, что одни из них должны находиться в заблуждении. А видно это из того, что происходит в области чувственного восприятия: никогда то же самое не кажется одним — сладким, другим — противоположным, если у одних из них не разрушен и не поврежден чувственный орган и способ судить об указанных вкусовых веществах. А если это так, то одних надо считать мерою, других — не считать. И я одинаковым образом говорю это также про хорошее и дурное, про прекрасное и безобразное и про все остальное в этом роде.

(Метафизика, XI, 6)

...Влечение вызывается тем, что кажется прекрасным, а высшим предметом желания выступает то, что на самом деле прекрасно.

(Метафизика, XII, 7)

Так как затем благое и прекрасное это — не то же самое (первое всегда выражено в действии, между тем прекрасное бывает и в вещах неподвижных), поэтому те, по словам которых математические науки ничего не говорят о прекрасном или о благом, находятся в заблуждении. На самом деле, они говорят про него и указывают как нельзя более: если они не называют его по имени, но выявляют его результаты и [логические] формулировки, — это не значит, что они не говорят про него. А самые главные формы прекрасного — это порядок [в пространстве], соразмерность и определенность, — математические науки больше всего и показывают именно их. И так как эти стороны, очевидно, играют роль причины во многих случаях (я разумею, скажем, порядок и момент определенности в вещах), отсюда ясно, что указанные науки могут в известном смысле говорить и про причину такого рода — причину в смысле прекрасного.

(Метафизика, XIII, 3)

II. ФИЗИКА<sup>138</sup>

## [ИСКУССТВО И ПРИРОДА. ИСКУССТВО И ФОРМА]

Всегда ведь лежит в основе что-нибудь, из чего происходит возникающее, например, растения и животные из семени. Возникают же просто возникающие предметы или путем пере-оформления, как статуя, или путем прибавления, как растущие тела, или путем отнятия, как Герм из камня, другие путем составления, как дом, и путем качественного изменения, как изменяющиеся в отношении материи. Очевидно, что все возникающие таким путем предметы возникают из лежащего в основе субстрата.

(Физика, I, 7)

Из существующих предметов одни существуют по природе, другие в силу иных причин. По природе, мы говорим, существуют животные и части их, растения и простые тела, как-то: земля, огонь, вода, воздух. Все упомянутое, очевидно, отличается от того, что образовано не природой: ведь каждое из них носит в самом себе начало движения и покоя, будь то по отношению к месту, увеличению и уменьшению, или качественному изменению. А ложе, плащ и все предметы подобного рода, поскольку они относятся к определенной категории и образованы искусственно, не имеют в себе никакого врожденного стремления к изменению, а имеют его постольку, поскольку им приходится состоять из камня, земли или соединения этих тел, так как природа есть известное начало и причина движения и покоя для того, чему она присуща первично, по себе, а не по совпадению. Я говорю «не по совпадению» в том смысле, что кто-нибудь может сам стать причиной своего выздоровления, будучи врачом; однако он выздоравливает не потому, что владеет врачебным искусством, а просто случилось одному и тому же человеку быть врачом и выздоравливающим, поэтому в известном отношении одно и отделяется от другого. То же относится ко всякому произведенному предмету: ни один из них не носит в самом себе начала его производства, например, дом и всякое другое произведение рук человеческих, но это начало или лежит в другом и вне его, или же, хотя в них самих, но не по себе, когда они могут стать причиной для самих себя по совпадению.

(Физика, II, 1)

...Как искусством мы называем то, что соответствует искусству и является искусственным, так и природой — соответствующим

щее природе и естественное. Как в первом случае мы никогда не скажем, что предмет соответствует искусству, если ложе находится только в потенции, но еще не имеет вида ложа, так и относительно предметов, образованных природой. Ибо мясо или кость в потенции еще не имеют собственной природы и не существуют по природе, пока не примут вида соответственно понятию, определив которое, мы скажем, что такое мясо или кость.

(Физика, II, 1)

...Так как природа двойка: она есть форма и материя, — то вопрос следует рассматривать так же, как мы стали бы изучать курносость, что она такое. Следовательно, подобные предметы нельзя брать ни без материи, ни с одной материальной стороны. Однако затруднение может возникнуть и относительно следующего: раз существуют две природы, с которой из двух должен иметь дело физик, или, может быть, с тем, что составлено из них обоих. Но если с тем, что составлено из них обоих, то и с каждой из них. Должна ли познавать ту и другую одна и та же наука или разные? Кто обратит внимание на древних, тому покажется, что дело физика — материя: и Эмпедокл и Демокрит лишь в незначительной мере коснулись формы и сути бытия. Но если искусство подражает природе, то к одной и той же науке относится познание формы и материи в определенных границах: например, врачу надо знать и здоровое состояние, и желчь и флегмону, с которыми связано здоровье, так же строителю и вид дома и материал — кирпич и дерево; то же относится и к другим. Следовательно, дело физики — познавать ту и другую природу, кроме того, той же самой науке надлежит познавать «ради чего» и цель, а также все, что происходит ради этого. Ведь природа есть цель и «ради чего»: там, где при непрерывном движении имеется конечная остановка, она и есть цель и «ради чего». Поэтому и смешно, когда поэт, увлекаясь, дошел до того, что сказал: «Нашел к о н ч и н у, ради которой родился» (Еврипид, фрагм. 93). Желательно ведь, чтобы не все было конечной целью, но наилучшее, так как и искусства обрабатывают материал: одни просто, другие — приспособляя для удобного пользования, и мы сами пользуемся всеми предметами, как если бы они существовали ради нас. В известном отношении ведь и мы являемся целью, так как «ради чего» имеет двойное значение, об этом сказано в книге «О философии». Есть также два искусства, овладевающие материалом и познающие его: одно искусство пользования, другое — архитектоника производящего искусства. Ведь и искусство пользования есть в известном отношении архитектоника, но отличается от нее тем, что познает форму; архи-

тектоника же обрабатывает материал: именно, кормчий знает, какова должна быть форма руля, и предписывает ее, производящий же знает руль — из какого дерева и какими приемами его сделать. Итак, в предметах искусства мы обрабатываем материю ради определенного дела, а в телах физических она дана как существующая.

(Физика, II, 2)

...Имеется причина «ради чего» в том, что возникает и существует по природе. Далее, там, где есть какая-нибудь цель, ради нее делаются и первое и следующее по порядку. Итак, как делается каждая вещь, такова она и есть по своей природе, и какова она по природе, так и делается, если ничто не будет мешать. Делается же ради чего-нибудь, следовательно, и по природе существует ради этого. Например, если бы дом был из числа природных предметов, он возникал бы так же, как теперь делается искусством; если же природные тела возникали бы не только природным путем, но и путем искусства, они возникали бы соответственно своему природному бытию. Следовательно, одно возникает ради другого. Вообще же искусство частью завершает то, что природа не в состоянии сделать, частью подражает ей. Если, таким образом, искусственные произведения возникают ради чего-нибудь, то ясно, что и природные, ибо последующее и предыдущее и в искусственных и в природных произведениях одинаковым образом относятся друг к другу. Яснее всего это выступает у прочих животных, которые производят вещи без искусства, без исследований и без советов, почему некоторые чрезвычайно недоумевают, работают ли пауки, муравьи и подобные им существа с помощью разума или чего-нибудь другого. Если идти постепенно в этом направлении, становится очевидным, что и в растениях полезные им части возникают в виду определенной цели, например, листья ради защиты плода. Так что если по природе и ради чего-нибудь ласточка делает гнездо, а паук паутину и растения производят листья ради плодов, а корни растут не вверх, а вниз ради питания, то очевидно, что имеется подобная причина в телах, возникающих и существующих по природе. А так как природа двойка: с одной стороны, как материя, с другой — как форма, она же цель, а ради цели существует все остальное, то она и будет причиной «ради чего». Ошибки бывают и в произведениях искусства: неправильно написал грамматик, неправильно врач составил лекарство; отсюда ясно, что они могут быть и в произведениях природы. Если существуют некоторые произведения искусства, в которых «ради чего» достигается правильно, а в ошибочных «ради чего»

намечается, но не достигается, то это же самое имеется и в произведениях природы, и уродства суть ошибки в отношении такого же «ради чего».

(Физика, II, 8)

Из всего прочего скорее всего можно предположить наличие качественного изменения в фигурах, формах, свойствах, именно при их приобретении или утрате, но ни в том, ни в другом случае его не бывает. Именно, оформленный и сработанный предмет, когда он готов, мы не называем именем того, из чего он сделан, например, статую медью, пирамиду воском или ложе деревом, а, производя отсюда новое слово (пароним), медным, восковым, деревянным, а то, что испытало воздействие и качественно изменилось, называем: мы говорим жидкая, горячая или твердая медь или воск. И не только так, но мы называем жидкое или горячее медью, обозначая одинаковым именем испытанное воздействие и материал. Следовательно, если возникший предмет, имеющий определенную форму, не именуется по фигуре или по форме, а по состоянию или испытанному изменению, то очевидно, что такого рода возникновение не будут качественными изменениями. Далее, страшным покажется, если сказать, что человек, дом или другой из возникших предметов появился как качественно измененный, но возникнуть каждый из них должен был в результате качественного изменения чего-нибудь, например, уплотнения вещества или его разрежения, нагревания, охлаждения; конечно, возникающие предметы не изменяются качественно, и возникновение их не есть качественное изменение. Но и свойства тела или души не являются также качественными изменениями. Ведь одни из них представляют собой достоинства, другие — недостатки свойств, но ни те, ни другие не являются качественным изменением; но достоинство есть известное завершение (ибо, когда предмет достигнет свойственного ему достоинства, тогда он называется совершенным, так как тогда наиболее соответствует своей природе, как, например, круг будет совершенным, когда он больше всего станет кругом и притом станет наилучшим), а недостаток есть уничтожение и отхождение от совершенства. Таким образом и завершение постройки дома мы не называем качественным изменением (странно, если венец и черепицу назвать качественным изменением или сказать, что увенчиваемый и покрываемый черепицей дом качественно изменяется, а не заканчивается); то же относится к достоинствам и недостаткам, имеющимся или полученным; первые — это достижения совершенства, вторые — отхождения от него, следовательно, не качественные изменения. Далее, мы говорим, что

достоинства заключаются в известном отношении к чему-нибудь. Именно, телесные достоинства, например, здоровье, хорошее состояние, мы полагаем в правильном смешении и симметрии теплого и холодного или в их отношении друг к другу как внутренних начал или по отношению к окружающему; то же относится к красоте, силе и другим достоинствам и недостаткам. Каждое из них заключается в известном отношении к чему-нибудь и предрасполагает обладающий им предмет к тому хорошему и плохому, что ему свойственно, а свойственным является то, от чего оно по своей природе может возникать и гибнуть. Так как отношения и сами по себе не являются качественными изменениями и с ними не происходит качественного изменения, они не возникают и вообще никак не изменяются, то очевидно, что и свойства, их потеря и приобретение не представляют собой качественных изменений, но возникать и исчезать им, может быть, и необходимо при условии качественного изменения, так же как виду и форме, например, теплого, холодного, сухого, влажного или вообще того, в чем, как в первом, они находятся.

(Физика, VII, 3)

### III. ЭТИКА <sup>130</sup>

#### [ИСКУССТВО КАК ТВОРЧЕСТВО. ИСКУССТВО И ЗНАНИЕ]

Всякое искусство касается генезиса, творчества и теории того, как что-либо создается из того, что может быть или не быть. Принцип создаваемого заключается в творящем лице, а не в творимом предмете, ибо искусство касается не того, что существует или возникает по необходимости, а также не того, что существует от природы, потому что это имеет в себе принцип своего существования.

Так как творчество и деятельность не одно и то же, то необходимо искусство отнести к творчеству, а не к деятельности. В известном смысле случай и искусство касаются того же самого, как это и высказал Агафон:

Искусство возлюбило случай, а случай — искусство.

Итак, искусство, как сказано, есть творческая привычка, следующая истинному разуму; неумелость в сфере искусства (*ατεχνία*), напротив, привычка творческая, следующая ложному разуму, касающаяся того, что может быть и иным.

(Этика Никомаха, VI, 4)

Мудрость в искусстве мы признаем за теми, которые наиболее точны в своем искусстве, например, Фидия мы признаем

мудрым скульптором и Поликлета мудрым ваятелем, выражая этим то, что мудрость есть не что иное, как совершенство [добродетель] в искусстве.

(Этика Никомаха, VI, 7)

#### [ЛЮБОВЬ ХУДОЖНИКА К СОЗДАВАЕМЫМ ИМ ПРОИЗВЕДЕНИЯМ]

Покровители... любят покровительствуемых ими; последние дороги их сердцу даже в том случае, когда они им совершенно бесполезны и в будущем не могут стать полезными. Это случается и с художниками: каждый из них более любит свое произведение, чем это последнее любило бы его, если бы стало одушевленным. Сказанное более всего относится к поэтам: они слишком любят собственные произведения и лелеют их, как своих детей. Вот нечто подобное, как кажется, чувствуют и благодетели; облагодетельствованные ими люди суть их произведения; их-то они любят более, чем произведения любят своего творца. Причина же этого заключается в том, что бытие всем кажется желанным и привлекательным; бытие же наше заключается в энергии, жизни и в действительности. Итак, человек существует с помощью энергии, с кою он создает известное произведение, и любит человек свое произведение, потому что любит свое бытие. Закон природы таков: существующее в возможности проявляет свою деятельность только на деле.

(Этика Никомаха, IX, 7)

#### [НАЗНАЧЕНИЕ ИСКУССТВА — НЕ ПРОСТО ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ, НО СОВЕРШЕННАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ. СОВЕРШЕНСТВО И ПРАКТИКА]

Подобно тому как музыкант или скульптор и всякий художник, или даже вообще всякий человек, занятый каким-либо делом, в этом своем деле видит благо и [находит] удовлетворение, точно то же можно бы думать и относительно человека вообще, если только у него есть какое-либо назначение. Но неужели же плотник и сапожник имеют известного рода назначение и дело, а человек по природе не имеет назначения? Не вероятнее ли, что как глаз, или рука, или нога, или вообще всякий член имеет свое назначение, точно так же и человек, помимо всего этого, имеет свое специальное назначение? В чем же оно состоит? Жизнь свойственна и растениям, а мы ищем специально принадлежащее [человеку]: итак, мы должны выделить жизнь питательную и растительную. Следующий вид жизни — чувствующий; но и он свойственен как лошади, так и быку, и вообще всем животным. Остается деятельная жизнь разумного существа, при том та-

кого, которое частью повинуется разуму, частью же владеет разумом и мышлением. А так как разумная жизнь понимается в двояком смысле, то мы должны разуметь здесь деятельную, ибо последней более соответствует название разумной. Итак, назначение человека — в разумной деятельности или, по крайней мере, не в неразумной деятельности души; при этом мы употребляем понятие назначения в родовом значении тождественно с индивидуальным значением, например, для хорошего человека; подобно тому, как мы сказали бы, что назначение играющего на кифаре и хорошо играющего на кифаре тождественны, и это безусловно верно во всех случаях: мы только к самой деятельности прибавляем превосходство мастерского выполнения; так, про играющего на кифаре мы говорим, что его назначение — играть на кифаре, про хорошо играющего — играть мастерски на кифаре. Точно так же мы назначение человека видим в известного рода жизни, а именно: состоящей в разумной душевной энергии и деятельности, а назначение хорошего человека — в хорошем и прекрасном выполнении этой деятельности, каждое же действие тогда хорошо, когда оно соотнобразуется с специально относящейся к нему добродетелью.

(Этика Никомаха, I, 6)

#### [НЕОБХОДИМОСТЬ ПРАКТИКИ, ОБУЧЕНИЯ В ИСКУССТВЕ]

...Добродетели не даются нам от природы и не возникают помимо природы, но мы от природы имеем возможность приобрести их, путем привычек же приобретаем их в совершенстве. Вообще все, что мы имеем от природы, то мы первоначально получаем лишь в виде возможностей и впоследствии преобразуем их в действительности. Это ясно на ощущениях: ведь не потому, что мы часто пользовались зрением или слухом, возникают в нас соответственные органы ощущений, но, наоборот, мы пользуемся ими, потому что имеем их, а не потому получаем их, что пользовались ими. Также и добродетели приобретаем мы путем предшествующей им деятельности, как вообще все искусства; ибо то, что мы должны делать научившись, этому мы обучаемся деятельностью, например, архитектор [научается своему искусству], строя дома, артист на кифаре, играя на кифаре. Точно так же мы становимся и справедливыми, творя справедливые дела, умеренными, действуя с умеренностью, мужественными, поступая мужественно. Подтверждается это явлениями государственной жизни: ведь законодатели делают граждан хорошими путем привычек, и стремление всякого законодателя направлено именно к этому. Те законодатели ошибаются, которые не обращают должного внимания на привычки, и именно этим



хорошее государственное устройство отличается от дурного. Далее, тем же самым путем и средствами, которыми возникают всякая добродетель и искусство, оно и гибнет. Игра на кифаре образует как хороших, так и дурных музыкантов; то же и относительно архитекторов и всех остальных, ибо хорошими архитекторами станут те, которые будут хорошо строить дома, дурными — те, которые станут это делать дурно. Если бы это было не так, то не нужны были бы учителя, и все сразу становились бы хорошими или дурными.

(Этика Никомаха, II, 1)

Одним словом, из одинаковых определенных деятельностей возникают им соответственные [приобретенные] свойства. Поэтому-то следует влиять на характер деятельности, ибо приобретенные свойства души зависят от различия деятельностей. Поэтому немаловажно, приучен ли кто-либо с первой молодости к тому или другому, напротив, это очень важно: от этого зависит все.

(Этика Никомаха, II, 1)

...Искусство и добродетели всегда имеют дело с тем, что трудно, и совершенство в этой сфере выше.

(Этика Никомаха, II, 2)

...Может быть, кого-либо затруднит то, что мы говорим, что человек становится справедливым, творя дела справедливости, и умеренным, поступая с умеренностью; если же они творят дела справедливости и умеренности, но они уже и суть справедливые и умеренные, подобно тому как люди, знающие грамматику и музыку, и суть грамматиками и музыканты. Но разве дело, хотя бы в искусствах, обстоит так? Ведь может же кто-либо писать верно по правилам грамматики по случаю или по указанию кого-либо иного; он будет лишь тогда грамматиком, когда он пользуется верно грамматикой, созная грамматические правила, т. е., когда он воспользуется правилами грамматики, находящимися в его сознании. Далее, есть разница между искусствами и добродетелями; в произведениях искусства совершенство лежит в них самих, и достаточно, чтобы эти произведения возникли сообразно правилам, лежащим в самом искусстве; недостаточно, однако, добродетельным действиям иметь известные качества, чтобы вместе с тем назвать их справедливыми и умеренными: необходимо, чтобы действующее лицо во время деятельности имело известное душевное состояние (πῶ ἐλωζυ): во-первых, чтобы оно действовало сознательно, далее — с намерением, и при том с таким намерением, которое считало бы эти действия целью самою по себе, [а не средством], и в-третьих,

чтобы это лицо твердо и неизменно держалось известных принципов в своей деятельности. Все эти условия не перечисляются в других искусствах, за исключением одного условия — знания.

(Этика Никомаха, II, 3. Пер. Э. Л. Радлова)

#### IV. О ДУШЕ <sup>140</sup>

##### КНИГА ТРЕТЬЯ. ГЛАВА ТРЕТЬЯ. [О ВООБРАЖЕНИИ]

Так как душу определяют главным образом при помощи двух признаков: пространственного движения и мышления, а равно суждения и ощущения, то как будто и мышление и рассудительность являются своего рода ощущениями. Ведь посредством того и другого душа нечто обсуждает и познает существующее. Древние [мыслители] утверждают, что думать и ощущать значит то же самое, как именно Эмпедокл сказал:

«Мудрость у них возрастает, лишь вещи пред ними предстанут»

и в другом месте:

«и здесь возникает  
Мысль для познания мира у них».

Сходное с этими высказываниями значение [имеет] и [изречение] Гомера:

«таков же и ум».

Ведь все эти [мыслители] считают, что мышление телесно, подобно ощущению, и сводят как ощущение, так и обдумывание к [восприятию] подобного подобным, как мы это выяснили в начале нашего исследования. Между тем, этим [философам] одновременно следовало бы высказаться о том, что такое заблуждение, — ведь оно весьма свойственно живым существам, и душа немало времени проводит в ошибках. В связи с этим либо, как некоторые утверждают, необходимо [признать] подлинность всего, что нам представляется, либо — что обман происходит от соприкосновения с несходной вещью, а это [утверждение] противоположно [положению, что] подобное познается подобным. Однако, повидимому, и ошибка и познание противоположного происходит одинаково. Итак, ясно, что ощущение и обдумывание — не одно и то же. Ведь первое свойственно всем, второе — немногим живым существам. Не [совпадает] также с [ощущением] и мышление, в котором содержатся и правильное и неправильное, — правильное обдумывание составляет науку и истинное мнение, неправильное — противоположное всему этому; но и последнее не тождественно ощущению, ведь ощущение отдельных

предметов всегда истинно и имеется у всех живых существ, а размышлять можно и ошибочно, и [размышление] несвойственно ни одному существу, не одаренному разумом.

Действительно, воображение есть нечто отличное и от ощущения и от мышления; оно не возникает помимо ощущения, и без воображения невозможно никакое составление суждения; ясно, что воображение не есть ни мысль, ни составление суждения. Ведь оно есть состояние, [зависящее] от нас самих, когда мы хотим [его вызвать] (ибо возможно нечто воссоздать перед глазами, подобно тому как это делают пользующиеся особыми способами запоминания и умеющие вызывать образы), составление же мнения зависит не от нас самих: оно именно неизбежно либо вводит в заблуждение либо устанавливает истину. Далее, когда мы предполагаем что-нибудь страшное или опасное, у нас тотчас же появляется соответствующее чувство, так же, [когда это касается того, что вызывает] успокоение. А при деятельности воображения мы оказываемся в таком [положении], как при рассматривании страшных или успокаивающих [вещей] на картине.

Имеются также различия в самом составлении суждений: знание, мнение, рассудительность и то, что им противоположно, об этих различиях нужно говорить особо.

Что касается мышления, так как оно, повидимому, есть нечто отличное от чувственных восприятий и кажется, что, с одной стороны, ему свойственно воображение, с другой — составление суждений, то после рассмотрения воображения, надо будет сказать и о втором, [т. е. мышлении]. Если воображение является способностью, благодаря которой у нас возникает образ, как мы утверждаем, и образ, взятый не в метафорическом смысле, то воображение оказывается одною из тех способностей или свойств, посредством которых мы обсуждаем, добиваемся истины или заблуждаемся. Таковы же ощущение, мнение, знание, разум. Что воображение не есть ощущение, явствует из следующего. Ведь ощущение бывает либо в потенциальном либо реализованном виде, например, зрение и видение; образ же является и при отсутствии ощущения в обоих его видах, как, например, во сне. Далее, ощущение всегда присутствует, а воображение — нет. Если бы [эти две способности] в их актуальном проявлении совпадали, то, быть может, воображение было бы присуще всем животным. Но утверждать это, повидимому, нельзя, что видно на примере муравья, пчелы, червя.

Далее, ощущения всегда подлинны, а образы фантазии в большинстве обманчивы. Наконец, когда процесс восприятия чувственных качеств протекает отчетливо, то мы не говорим, как же т с я, что это человек. Скорее наоборот, когда мы не

четко воспринимаем, [возникает вопрос], нето это подлинно, нето — обманчиво. Кроме того, как мы раньше говорили, и при закрытых глазах кажется, будто пред нами зрелище.

Но воображение никогда не совпадает ни с одной из тех способностей, которые всегда связаны с истинностью, каковы [способность] научного знания и разум. Ведь воображение бывает также и обманчивым. Таким образом, остается рассмотреть, не является ли мнение [воображением], ведь мнение бывает и истинным и ложным. Но за мнением следует вера (в самом деле, невозможно иметь мнения, которым, повидимому, не доверяешь), кроме того, ни одному из животных вера не свойственна, воображение же — многим. Наряду с этим вера сопровождает любое мнение, убеждение — веру, разум — убеждение. А у некоторых животных хотя имеется воображение, разума же нет.

Таким образом, из ранее сказанного очевидно, что воображение не может быть ни мнением, которым сопровождается чувственное впечатление, ни мнением, основывающимся на чувственном восприятии, ни сочетанием мнения с восприятием. И [согласно этому последнему взгляду] явствует, что мнение относится ни к чему иному, как к тому самому, что является предметом восприятия. Я утверждаю, что [при сведении особенности воображения к такому сочетанию], воображение является, например, соединением мнения о белом с восприятием [белого] — ведь не [соединением же, например], мнения о благе с восприятием белого [окажется] воображение. А тогда воображение сведется к установлению мнения о том, что воспринимается нами естественным порядком. Между тем, может представиться в обманчивом виде то, о чем одновременно будет иметься правильное суждение: например, солнце представляется размером в фут, однако признается, что оно больше земли. Таким образом, приходится либо отбросить свое правильное мнение, которое имел наблюдатель, когда и наблюдаемое остается неизменным и наблюдающий сам ничего не упускает из виду и остается при том же взгляде, или, если он удерживает свое мнение, то неизбежно, что одно и то же оказывается и истинным и ложным: но мнение становится ложным, если [наблюдаемый] предмет незаметно изменился, [в нашем же случае этого нет]. Таким образом, воображение не является ни одной из перечисленных способностей, не складывается оно и из соединения их.

Однако так как, когда нечто движется, под влиянием этого другое тело приходит в движение, воображение же представляется известным движением и не может состояться без ощущения, но возникает [лиць] у воспринимающих чувственные впечатления и относится к тем же предметам, которые вызывают

чувственные восприятия, и так как, далее, движение создается под воздействием наличных чувственных ощущений, и движение это должно соответствовать ощущению, — то воображение не сводится ли к движению, которое не может состояться без ощущения и не может быть у тех, у кого нет чувственных восприятий; а существо, паделенное воображением, не является ли и активным и страдающим в многообразных направлениях в зависимости от этого движения, [движение же] — и подлинным и обманчивым. Происходит же это благодаря следующему. [Прежде всего], ощущения отдельных чувственных качеств отличаются достоверностью, допуская самые незначительные ошибки. Во вторых, [имеется ощущение того], что случайно сопровождает эти чувственные качества; в этом случае уже возможны ошибки; в том, что это белое, — ошибки не бывает; если же белое оказывается тем или иным предметом — [здесь уже] возможны ошибки. В третьих, [имеется] ощущение общих качеств и свойств, сопровождающих случайное [чувственно познаваемое], которому принадлежат отдельные чувственные качества; я имею в виду, например, движение и величину, то, что сопровождает чувственные качества, и в отношении последних по преимуществу возможны ошибки при чувственном восприятии. Движение же, возникающее от имеющегося налично ощущения под воздействием этих трех видов ощущений, будет иметь свои отличия. При этом движение первого рода будет подлинным при наличии ощущения, два же других могут быть ложными как при наличии, так и при отсутствии ощущения, и главным образом когда воспринимаемый предмет оказывается отдаленным. Если же воображению не свойственно ничто другое, помимо перечисленного, и оно есть как раз то, о чем шла речь, то не является ли воображение движением, возникающим под воздействием наличного ощущения.

Так как зрение является ощущением по преимуществу, то и название свое воображение (фантазия) получило от света, ибо без света нельзя видеть. Благодаря тому, что образы фантазии остаются и подобны самим ощущениям, живые существа делают многое, сообразуясь с этими представлениями, одни — вследствие отсутствия ума, таковы животные, другие — в силу того, что их ум подчас затемняется страстью, или болезнями, или сном, таковы люди. Итак, что касается воображения, его сущности и происхождения, мы ограничимся сказанным.

V. [УЧЕНИЕ ОБ ИСКУССТВЕ (ПОЭТИКА <sup>141</sup>)]

## 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 прочем, 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 <sup>142</sup> и кифаристики <sup>143</sup> — 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, а 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, относящиеся к тому же роду, например, искусство игры на сиринксе <sup>144</sup>, а при помощи собственно ритма, без гармонии, производят подражание некоторые из танцовщиков, так как они именно посредством картинных ритмов воспроизводят характеры, аффекты и действия, а та поэзия, которая пользуется только словами, без размера 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 <sup>145</sup> Софрона <sup>146</sup> и Ксенарха <sup>147</sup> и сократическим разговорам, ни если бы кто совершал подражание посредством триметров <sup>148</sup>, элегических <sup>149</sup> или каких-либо других подобных стихов; только люди, связывающие понятие «творить» с размером, называют одних элегиками, других — эпиками, величия их поэтами не по сущности подражания, а вообще по метру <sup>150</sup>. И если издадут написанный размером какой-нибудь трактат по медицине или физике <sup>151</sup>, то они обыкновенно называют его автора поэтом, а между тем у Гомера и Эмпедокла нет ничего общего, кроме метра, почему первого справедливо называть поэтом, а второго скорее физиологом <sup>152</sup>, чем поэтом. Равным образом, если бы кто-нибудь издал сочинение, соединяя в нем все

размеры, подобно тому как Хэремон<sup>153</sup> создал «Кентавра», рапсодию, смешанную из всяких метров, то и его приходится называть поэтом. Сказанного об этом довольно.

Но есть некоторые искусства, которые пользуются всем сказанным, т. е. ритмом, мелодией и размером; таковы, например, дифирамбическая поэзия и номы, трагедия и комедия; различаются же они тем, что одни пользуются всем этим сразу, а другие — в отдельных своих частях. Такие-то я разумею различия между искусствами относительно средства, которым производится подражание.

## II

А так как подражатели подражают действующим [лицам], последние же необходимо бывают или хорощими или дурными (ибо характер почти всегда следует только этому, так как по отношению к характеру все различаются или порочностью или добродетелью), то, конечно, подражать приходится или лучшим, чем мы, или худшим, или даже таким, [как мы], подобно тому как поступают живописцы. Полигнот, например, изображал лучших людей, Павсон<sup>154</sup> — худших, а Дионисий<sup>155</sup> — подобных действительно существующим. Очевидно, что и каждое из вышеуказанных подражаний будет иметь эти различия и будет, таким образом, тем, а не другим, смотря по предмету подражания: ведь и в танце и в игре на флейте и на кифаре могут возникнуть подобные различия; то же касается и прозаической и простой стихотворной речи. Так Гомер представляет лучших, Клеофонт<sup>156</sup> — обыкновенных, а Гегемон Фасосец<sup>157</sup>, первый творец пародий, и Никохар<sup>158</sup>, написавший Делиаду, — худших. То же самое касается дифирамбов и номов; в них можно было бы подражать так же как подражали Аргас<sup>159</sup> или Тимофей<sup>160</sup> и Филоксен<sup>161</sup> в своих «Циклопах». Та же же различие и между трагедией и комедией: последняя стремится изображать худших, а первая — лучших людей, нежели ныне существующие.

## 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 же так, что подражающий остается сам собою, не изменяя своего лица или представляя всех изображаемых лиц, как действующих и деятельных. Вот в каких трех различиях

заключается всякое подражание, как мы сказали с самого начала, — именно в средстве, предмете и способе, так что в одном отношении Софокл<sup>162</sup> мог бы быть тождественен с Гомером, ибо оба они воспроизводят людей достойных, а в другом — с Аристофаном<sup>163</sup>, ибо они оба представляют людей действующими и притом драматически действующими. Отсюда, как утверждают некоторые, эти произведения и называются «драмами», потому что изображают лиц действующих. Поэтому доряне и высказывают притязания на трагедию и комедию — на комедию именно претендуют мегаряне как эдесские, — будто бы она возникла во время бывшей у них демократии, так и сицилийские<sup>164</sup>, потому что отсюда происходил поэт Эпихарм<sup>165</sup>, живший гораздо раньше Хионида<sup>166</sup> и Магиста<sup>167</sup>, а на трагедию высказывают притязания некоторые из пелопонесских дорян, причем приводятся в доказательство названия, именно они, по их словам, называют окружающие города местечки комами, а афиняне — демами, так что комедианты названы так не от глагола *κωμάζειν* [пировать], а от скитания по комам [актеров], не оцененных горожанами; также и понятие «действовать» у дорян выражается глаголом *δραμ*, а у афинян — *πράττειν*. Итак, о том, сколько и какие бывают различия в подражании, сказано достаточно.

#### IV

Как кажется, вообще две причины, и притом заключающиеся в природе [человека], произвели поэзию. Во-первых, подражание прирождено людям с детства, и они тем отличаются от прочих животных, что наиболее способны к подражанию, благодаря которому приобретают и первые знания, а во-вторых, продукты подражания всем доставляют 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. На изображения смотрят [они] с удовольствием, потому что, взирая на него, приходится узнавать и рассуждать, что каждый [предмет обозначает], например, что это — тот-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 [действительную] поэзию.

Поэзия, смотря по личным особенностям характера [поэтов], распалась на разные отделы: именно, поэты более серьезные воспроизводили прекрасные деяния, притом подобных же им людей, а более легкомысленные изображали действия людей негодных, сочиняя сперва насмешливые песни, как другие сочиняли гимны и хвалебные песни. До Гомера мы не можем назвать ничьей поэмы подобного рода, хотя, конечно, поэтов было много, а начиная с Гомера — возможно, например, его Маргит<sup>168</sup> и т. п. В этих [насмешливых стихах] явился, как и следовало, насмешливый размер: он теперь и называется ямбическим, потому что этим размером осмеивали друг друга. Таким образом одни из древних поэтов стали творцами героических стихов, а другие — ямбов.

Как и в серьезном роде поэзии Гомер был преимущественно поэтом, потому что он не только хорошо слагал стихи, но и создавал драматические изображения, так он же первый показал и основную форму комедии, придав драматическую отделку не [личной] насмешке, но смешному, следовательно, Маргит имеет такое же отношение к комедиям, как Илиада и Одиссея к трагедиям. Когда же появились трагедия и комедия, те, которые имели природное влечение к тому или другому роду поэзии, вместо ямбических стали комическими писателями, а вместо эпиков — трагиками, потому что последние формы поэтических произведений значительнее и в большем почете, чем первые.

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 запева дифирамба, а вторая — от запева фаллических<sup>169</sup> песен, употребительных еще и ныне во многих городах) разрослись по-немногу путем постепенного развития того, что составляет их особенность. Испытав много перемен, трагедия остановилась, приобретя достоюжную и вполне присущую ей форму. Что касается числа актеров, то Эсхил<sup>170</sup> первый ввел двух вместо одного; он же уменьшил партии хора и на первое место поставил диалог, а Софокл ввел трех актеров и декорации. Затем, что касается содержания, то трагедия из ничтожных мифов и насмешливого способа выражения, так как она произошла путем перемен из сатирического представления<sup>171</sup>, — уже впоследствии

достигла своего прославленного величия; и размер ее из тетраметра стал ямбическим [триметром]: сперва же пользовались тетраметром<sup>172</sup>, 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 гексаметры<sup>173</sup> — редко, и то выходя из обычного строя разговорной речи. Наконец, относительно увеличения числа эпизодов и относительно прочего, служащего для украшения отдельных частей трагедии, мы ограничимся только этим указанием, так как излагать все в подробностях было бы слишком долго.

## V

Комедия, как мы сказали, есть воспроизведение сравнительно дурных [характеров], впрочем, не в смысле абсолютной порочности, но поскольку смешное есть часть безобразного: смешное — это некоторая ошибка и безобразие, никому не причиняющее страдания и ни для кого не пагубное; так, чтобы не далеко ходить за примером, комическая маска есть нечто безобразное и искаженное, но без [выражения] страдания.

Изменения в трагедии и виновники их, как мы видели, нам известны, а история комедии, благодаря отсутствию к ней с самого начала интереса, осталась неизвестной: даже хор комиков только уже впоследствии стал давать архонт, а сперва он составлялся из добровольцев. Уже в то время, когда она имела некоторую определенную форму, упоминаются впервые имена ее творцов. Но кто ввел маски, пролог, кто увеличил число актеров и т. п., неизвестно. Поэтически обрабатывать [комедию] стали Эпихарм и Формис<sup>174</sup>; в таком виде [комедия] впервые перешла [в Грецию] из Сицилии, а из афинских комиков первый Кратес<sup>175</sup>, оставив ямбические стихотворения, начал общую разработку диалога и мифов. Эпическая поэзия, за исключением только своего важного размера, следовала трагедии, как подражание серьезному; она отличается от трагедии тем, что имеет простой размер и представляет собой повествование, а кроме того, они отличаются по объему: трагедия особенно старается вместить свое действие в круг одного дня или лишь немного выйти из этих границ, а эпос не ограничен временем, чем и отличается от трагедии. Но, впрочем, сперва в трагедиях поступали точно так же, как и в эпических поэмах.

Что же касается составных частей, то они частью одни и те же [у обоих этих родов поэзии], частью свойственны только трагедии. Поэтому всякий, кто понимает разницу между хорошей и дурной трагедией, понимает и в эпосе, ибо то, что имеет [в себе] эпическое произведение, есть и в трагедии, но что есть у последней, то не все входит в эпопею.

## VI

Об искусстве подражать в гексаметрах и о комедии мы будем говорить впоследствии, а теперь скажем о трагедии, извлекая 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, совершающееся, благодаря состраданию и страху, очищение 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.

А так как подражание производится в действии, то первою по необходимости частью трагедии было бы декоративное украшение, затем музыкальная композиция и словесное выражение, так как 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, далее, она есть подражание действию, а действие производится действующими лицами, которым необходимо быть какими-нибудь по характеру и образу мыслей (ибо через это мы и действия называем какими-нибудь), то естественно вытекают отсюда две причины действий — мысль и характер, благодаря которым все имеют либо успех либо неудачу.

Подражание действию есть фабула; под этой фабулой я разумею сочетание фактов, под характерами — то, почему мы действующих лиц 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 (или разумность), сценическая обстановка, словесное выражение и музыкальная композиция. К средствам подражания относятся две части, к спо-

собу — одна и к предмету — три; помимо же этих других частей ист. [Этими видами пользуются, к слову сказать, не немногие из поэтов, [но все]; всякая трагедия имеет сценическую обстановку, характер, фабулу, словесное выражение, музыкальную композицию, а также и мысли].

Но самое важное в этом — 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 действующих лиц не для того, чтобы изобразить их характеры, но благодаря этим действиям они 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. Например, из новых трагедий большая часть не изображает характеров, и вообще многие поэты находятся между собой в таком же отношении, как из живописцев Зевксис<sup>176</sup> относится к Полигноту: именно, Полигнот был отличным живописцем характеров, а живопись Зевксиса не имеет ничего характерного.

Далее, если кто составит под ряд 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. Подобное же происходит и в живописи: именно, если бы кто без всякого плана употребил в дело лучшие краски, то он не произвел бы на нас такого приятного впечатления, как просто обозначив линией [какое-нибудь] изображение. Сверх того, самое важное, чем трагедия увлекает душу, суть части фабулы — перипетии и узавания. Справедливость нашего взгляда подтверждает и то, что начинающие писать сперва успевают в слоге и в изображении характеров, чем в сочетании действий, что замечается и 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 — разумность; это означает умение говорить то, что относится к сущности и обстоятельствам дела, что в речах достигается при помощи политики и ретирики: древние [поэты] представляли лиц, говорящих политично, а нынешние выводят лиц, говорящих риторически. А характер — это то, в чем обнаруживается нравственный принцип [говоря-

щего]; поэтому не изображают характера те из речей, в которых не ясно, что кто-либо предпочитает или чего избегает, или в которых даже совсем нет того, что говорящий предпочитает или избегает. Разумность же есть то, в чем 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 разумю изъяснение посредством слов, что имеет одинаковое значение как в метрической, так и в прозаической речи. Из остальных частей пятая, музыкальная, составляет главнейшее из украшений, а сценическая обстановка, хотя увлекает душу, но лежит вполне вне области искусства и менее всего свойственна поэзии, так что сила трагедии остается и без представления и актеров; к тому же в отделке декорации более имеет значение искусство декоратора, чем поэтов.

## VII

Установив эти определения, скажем затем, каково же должно быть сочетание действий, так как это первое и самое важное [условие] трагедии. Положено нами, что трагедия есть подражание действию законченному и целому, имеющему известный объем, так как ведь существуют 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.

Далее, прекрасное — и животное и всякая вещь, состоящая из известных частей, — должно не только иметь последние в порядке, но и обладать не какую попало 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 обозрение его совершается не сразу, но единство и целостность его теряются для обозревающих, например, если бы животное имело 10000 стадий [длины]. Итак, как неодушевленные и одушевленные предметы должны иметь ве-

личину, легко обозреваемую, так и фабулы должны иметь длину, легко запоминаемую. Определение длины [фабулы] по отношению к театральным состязаниям и чувственному восприятию не есть дело искусства [поэзии]: если бы должно было представлять на состязание 100 трагедий, то состязались бы по водяным часам, как иногда действительно и бывает в других случаях. Размер определяется самой сущностью дела, и всегда по величине лучшая та [пьеса], которая расширена до полного выяснения [сюжета], так что, дав простое определение, мы можем сказать: тот объем достаточен, внутри которого, при непрерывном следовании событий, по вероятности или необходимости может произойти перемена от несчастья к счастью или от счастья к несчастью.

## VIII

Фабула бывает едина не тогда, когда она возвращается 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, Фессиду и т. п. поэмы: они полагают, что так как Геракл был один, то одна должна быть и фабула [об его подвигах]. Гомер, как в прочем выгодно отличается [от других поэтов], так и на этот вопрос, повидимому, 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 незаметно, не есть органическая часть целого.

## IX

Из сказанного ясно и то, что 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 [друг от друга] не тем, что один пользуется размерами, а другой нет: можно было бы переложить в стихи сочинения Геродота<sup>177</sup>, 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, история — об единичном. Общее состоит в том, что человеку такого-то характера следует говорить или делать по вероятности или по необходимости, к чему и стремится поэзия, придавая [героям] имена; а единичное, например, что сделал Алкивиад<sup>178</sup> или что с ним случилось. Относительно комедии это уже очевидно: именно, сложив фабулу по законам вероятности, поэты таким образом подставляют любые имена, а 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: в нем одинаково вымышлены как происшествия, так и имена, и тем не менее он приводит нас в восхищение. Следовательно, не надо непременно стремиться к тому, чтобы держаться переданных преданием мифов, в кругу которых заключаются трагедии. Да и смешно стремиться к этому, так как и известное известно немногим, однако же приводит в восхищение всех. Итак, отсюда ясно, что поэту следует быть больше творцом фабул, чем метров, насколько он поэт по своему подражательному воспроизведению, а 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 является их творцом.

Из простых фабул и действий эпизодические — самые худшие, а эпизодической фабулой я называю такую, в которой эпизодии следуют друг за другом без всякого вероятия

и необходимости. Подобные [трагедии] сочиняются плохими поэтами вследствие их собственной бездарности, а хорошими — ради актеров: именно, устраивая состязания и [поэтому] растягивая фабулу вопреки ее внутреннему содержанию, они часто бывают вынуждены нарушать естественный порядок действия.

Трагедия есть подражание не только законченному действию, но также страшному и жалкому, а последнее происходит особенно тогда, когда случается неожиданно, и еще более, если случится вопреки ожиданию и одно благодаря другому, ибо таким образом удивительное получит большую силу, нежели если бы оно произошло само собой и случайно, так как и из случайного наиболее удивительным кажется все то, что представляется случившимся как бы с намерением, например, то событие, что статуя Митиса<sup>179</sup> в Аргосе убила виновника смерти этого Митиса, упав на него в то время, как он на нее смотрел; подобные вещи кажутся случившимися не без цели.

Следовательно, подобные фабулы необходимо будут лучшими.

## 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 из раньше случившегося путем необходимости или вероятности: ведь большая разница, случится ли это благодаря чему-либо или после чего-либо.

## XI

Перипетия, как сказано, есть перемена событий к противоположному, притом, как мы говорим, по законам вероятности или необходимости. Так, в «Эдипе»<sup>180</sup> [вестник], пришедший, чтобы обрадовать Эдипа и освободить его от страха перед матерью, объявив ему, кто он был, достиг противоположного, и в «Линкее»<sup>181</sup> — одного ведут на смерть, а Данай следует, чтобы убить его, но вследствие хода событий последнему пришлось умереть, а первый — спастся.



А у з н а в а н и е, как указывает и название, обозначает переход от незнания к знанию, [ведущий] или к дружбе или ко вражде лиц, назначенных к счастью или несчастью. 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 сострадание или страх, а таким именно действиям и подражает трагедия; сверх того, несчастье и счастье следуют именно за подобными событиями.

Так как узнавание есть узнавание *кого-нибудь*, то они [узнавания] бывают со стороны одного лица по отношению только к одному другому (в случаях, когда одно лицо известно), а иногда приходится узнавать друг друга обоим, например, Ифигения <sup>182</sup> узнана была Орестом <sup>183</sup> благодаря посылке письма, а чтобы узнать его, со стороны Ифигении требовалось другое средство узнавания.

Итак, две части фабулы сводятся именно к только что сказанному: это — перипетия и узнавание; третью же часть составляет страдание. Из этих частей о перипетии и узнавании сказано, а страдание есть действие, причиняющее гибель или боль, как, например, всякого рода смерть на сцене, сильная боль, нанесение ран и все, тому подобное...

## ХII

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 пародос и стасим; последние части общи всем хоровым песням, особенность же некоторых составляют 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 пародос — первая целая речь хора; стасим — хоровая песня без анапеста и трохея, а коммос — общая, печальная песнь хора и актеров. [Итак, о частях трагедии, которыми необходимо поль-

зоваться, мы упоминали раньше, а объем и подразделения ее только что указаны].

### ХIII

По порядку, вслед за только что сказанным, нам следовало бы говорить о том, к чему должно стремиться и чего остерегаться, составляя фабулы, и как будет исполнена задача трагедии.

Так как, как мы видели, композиция лучшей трагедии должна быть не простая, а запутанная, и притом она должна подражать страшному и жалкому (ибо это составляет особенность подобного художественного изображения), то прежде всего ясно, что не следует изображать благородных людей переходящими от счастья к несчастью, так как это не страшно и не жалко, но обратительно, ни порочных [переходящими] от несчастья к счастью, ибо это менее всего трагично, так как не заключает в себе ничего, что [для этого] необходимо, т. е. не возбуждает ни чувства справедливости, ни сострадания, ни страха; наконец, вполне неподобающий человек не должен впасть от счастья в несчастье, так как подобное стечение [событий] возбуждало бы чувство справедливости, но не сострадания и страха: ведь сострадание возникает в безвинно-несчастному, а страх — перед несчастьем нам подобным; следовательно, [в последнем случае] происшествие не возбудит 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 счастья, каковы, например, Эдип, Фiest 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 отделяли один за другим первые попавшиеся мифы, ныне же лучшие трагедии слагают в кругу немногих домов, например, вокруг Алкмеона<sup>181</sup>, Эдипа, Ореста, Мелсагра<sup>186</sup>, Фiestа<sup>186</sup>, Телефа<sup>187</sup> и всех других, которым пришлось перенести или совершить ужасное.

Итак, лучшая согласно с законами искусства трагедия есть результат такого именно состава. Поэтому ошибаются परिцаю-

щие Еврипида за то, что он делает это в своих трагедиях и что многие его [пьесы] кончаются несчастьем: это, как сказано, правильно. Лучшее доказательство тому: на сценах и состязаниях самыми трагическими оказываются именно такие [пьесы], если только они хорошо поставлены, и Еврипид, если даже в прочем и не хорошо распоряжается [своим материалом], оказывается, однако, по крайней мере трагичнейшим из поэтов.

А второй род трагедии, называемый некоторыми первым, есть тот, который имеет двойную композицию, подобно Одиссее, и оканчивается для сравнительно хороших и дурных людей противоположно. Кажется же она первой по слабости театральной публики: ведь поэты приноравливаются к зрителям, поступая им в угоду. Но это не есть удовольствие, получаемое от трагедии, а более присущее комедии; тут действительно те, которые в течение фабулы были злейшими врагами, как Орест и Эгисф<sup>188</sup>, под конец оказываются друзьями и ни один не умирает от руки другого.

#### XIV

Страшное и жалкое может быть произведено театральной обстановкой, но может также возникать и из самого состава событий, что имеет [за себя] преимущество и составляет признак лучшего поэта. Именно, надо и без представления на сцене слагать фабулу так, чтобы всякий, слышащий о происходящих событиях, содрогался и чувствовал сострадание вследствие [изображаемых в пьесе] происшествий; это почувствовал бы каждый, слушая фабулу «Эдипа». Достигать же этого посредством театральной обстановки менее всего художественно и нуждается [только] в хорегии. Те же, которые посредством сценического представления изображают не страшное, а только чудесное, не имеют ничего общего с трагедией, так как от трагедии должно искать не всякого удовольствия, но [только] ей свойственного. А так как поэт должен доставлять помощью художественного изображения удовольствие, вытекающее из сострадания и страха, то ясно, что именно это должно заключаться в самых событиях. Поэтому исследуем, какие из событий оказываются страшными и какие жалкими.

Необходимо, чтобы подобные действия совершались или друзьями между собой, или врагами, или людьми, относящимися друг к другу безразлично, [собственно: ни теми, ни другими]. Если враг заставляет страдать врага, то он не возбуждает сострадания, ни совершая свой поступок, ни готовясь к нему, разве только в силу самой сущности страдания; точно так же, если

так поступают лица, относящиеся друг к другу безразлично. Но когда эти страдания возникают среди друзей, например, если брат убивает брата или сын — отца, или мать — сына, или сын — мать, или же намеревается убить, или делает что-либо другое в этом роде, — вот [сюжет, которого] следует искать поэту.

Переданные по преданию мифы нельзя разрушать, — я разумею, например, [перемену в том], что Клитемнестра<sup>189</sup> была убита Орестом и Эрифилы<sup>190</sup> — Алкмеоном, — но поэту должно самому быть изобретателем и пользоваться преданием как следует. Скажем яснее, что мы разумеем под словами «как следует». Действие может совершаться так, как представляли древние, причем действующие лица поступают сознательно; так и Еврипид представил Медею убивающею своих детей. Но можно совершить поступок, притом совершить его, не зная всего ужаса его, а затем впоследствии узнать о дружеских отношениях [между собой и своей жертвой], как Эдип Софокла. В последнем, впрочем, ужасное совершается вне драмы, а в самой трагедии его исполняют, например, Алкмеон Астидаманта<sup>191</sup> или Телегон<sup>192</sup> в «Раненом Одиссее».

Помимо этого есть еще третий случай — что намеревающийся совершить по неведению какое-нибудь неизгладимое преступление приходит к узнанию прежде, чем совершит проступок. Кроме этого, другого случая нет: необходимо или совершить или нет, притом сознательно или бессознательно. Из этих случаев самый худший тот, когда кто-либо сознательно вознамерился совершить преступление и не совершил [его], ибо это заключает в себе отвратительное, но не трагическое, так как при этом нет страдания. Поэтому никто не сочиняет подобным образом, за исключением немногих случаев, как, например, в «Антигоне»<sup>193</sup> Гемон<sup>194</sup> [намеревается убить] Креонта<sup>195</sup>, [но не убивает его]. Затем следует тот случай, когда преступление [при таких условиях] совершается. Лучше же — в неведении совершить, а совершив — узнать, ибо при этом нет отвратительного, и узнавание бывает поразительно.

Самым же сильно действующим будет последний (вышеназванный) случай; я разумею, например, как в «Кресфонте»<sup>196</sup> Меропи<sup>197</sup> задумывает убить своего сына, но не убивает его, а раньше узнает; также в «Ифигении» сестра — брата и в «Гелле»<sup>198</sup> сын, задумавший выдать свою мать, узнает ее. Вот почему, как выше сказано, трагедии возвращаются в кругу немногих родов. Именно, не путем искусства, но случайно поэты открыли такой способ обработки своих фабул, поэтому они поневоле паталкиваются на все подобные семьи, с которыми случились такого рода несчастия.

Итак, о составе происшествий и о том, каковы должны быть фабулы, сказано достаточно.

## 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. Это может быть в каждом человеке: и женщина бывает благородной и раб, хотя, может быть, из них первая — существо низшее [в нравственном отношении], 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 он был последовательен. Даже если изображаемое лицо непоследовательно и таким представляется его характер, то в силу последовательности его должно представить непоследовательным. Примером низости характера, не вызванной необходимостью, служит Менелай<sup>199</sup> в «Оресте»<sup>200</sup>, пример непристойного и неподходящего представляет плач Одиссея в «Скилле»<sup>201</sup> и витиеватая речь Меланппы<sup>202</sup>, а непоследовательного — Ифигения в Авлиде<sup>203</sup>, так как горящая Ифигения несколько не походит на ту, которая является впоследствии.

И в характерах, как и в составе событий, следует всегда искать или необходимости или вероятности, так чтобы такой-то говорил или делал то-то или по необходимости или по вероятности и чтобы это происходило после именно этого по необходимости или вероятности.

Из этого ясно, что и развязка фабулы должна вытекать из самой фабулы, а не так, как в «Медее»<sup>204</sup>, — посредством машин, или как в *Илльаде*, сцена при отплытии, но машиною должно пользоваться для того, что происходит вне драмы или что случилось раньше и чего не может знать человек, или что случится впоследствии и нуждается поэтому в предвещании и божественном объявлении, так как именно богам мы приписываем дар всевидения.

Ничего противного смыслу не должно быть в ходе событий; в противном же случае оно должно быть вне трагедии, как в Софокловом «Эдипе». А так как трагедия есть изображение людей лучших, то должно подражать хорошим портретистам. они именно, давая изображение какого-нибудь лица и делая портреты похожими [на оригинал], в то же время рисуют их лучше [оригинала]. Так и поэт, изображая сердитых, легкомысленных или имеющих другие подобные черты характера, должен представлять таких людей благородными; пример сурового характера представили в Ахилле Агафон и Гомер.

Вот что должно иметь в виду, а сверх того, те впечатления, которые возникают помимо необходимо вытекающих из самого поэтического произведения; и относительно последних часто можно погрешать; о них сказано [мною] достаточно в изданных [уже] моих сочинениях.

## XVI

Что такое *узнавание*, сказано раньше; что же касается видов узнавания, то первый — самый нехудожественный и которым очень часто пользуются по недостатку *фантазии*, — это узнавание посредством внешних признаков. Из них одни даны самой природой, как, например, «копье, что носят на себе сыны земли», или звезды, которые предполагал на своем Фиесте Каркин<sup>205</sup>, а другие — приобретенные, притом или на теле, например, рубцы, или вне его, например, ожерелья, или узнавание благодаря люльке в виде челнока в «Тиро»<sup>206</sup>. Но и ими можно пользоваться лучше или хуже, например, Одиссей благодаря рубцу узнан был одним способом кормилицей и другим способом — свинопасами; именно, узнавания для удостоверения менее художественны, как и все вообще подобного рода узнавания, а возникающие из перипетий [=внезапной перемены событий], как в так называемом «Омовении»<sup>207</sup>, лучше. Второе место занимают узнавания, придуманные самим поэтом, а потому нехудожественные; так, например, Орест в «Ифигении» дает узнать, что он Орест; она признается им по письму, а он сам говорит то, что угодно поэту, но не следует из фабулы; поэтому этот род узнавания близок к только что указанной погрешности: [Орест] мог бы также иметь на себе некоторые признаки. Сюда относятся и слова пряжи в Софокловом «Терес»<sup>208</sup>. Третье есть узнавание посредством *вспоминания*, когда кто-либо, при виде чего-нибудь, испытывает сильное волнение, как в «Киприйцах» Дикеогена<sup>209</sup>: [герой] при виде картины за-

плакал, и узнавание в «рассказе у Алкиноя»: [герой], слушая кифариста и охваченный воспоминаниями, залился слезами, вследствие чего [в обоих случаях герой] были узнаны. Четвертое узнавание — вследствие умозаключения, например, в «Хорэфорах»<sup>210</sup> — что пришел кто-то [на меня похожий], а похож на меня только Орест, следовательно, это он пришел. И у софиста Полиида<sup>211</sup> — относительно Ифигении: вполне естественно Орест заключает, что сестра его была принесена в жертву, а теперь и ему придется претерпеть то же. И в «Тидее» Феодекта<sup>212</sup> — рассуждение, что, придя, чтобы отыскать своего сына, он сам погибает. Таково и узнавание в «Финидах»<sup>213</sup>, именно, при виде местности, женщины заключают о своей судьбе: здесь суждено им умереть, так как здесь же они и были высажены.

Возможно и некоторое ложное узнавание, основанное на ошибочном заключении театральной публики, например, в «Одиссее, ложном вестнике»<sup>214</sup>: Одиссей говорит, что он увидит лук, которого он не видал, а публика, уверенная, что он его увидит, вследствие этого составляет ложное заключение.

Лучше же всех узнавание, проистекающее из самих событий, причем изумление [публики] возникает благодаря естественному ходу происшествий; например, в Софокловом «Эдипе» и в «Ифигении», так как естественно, что Ифигения пожелала передать письмо. Подобные узнавания одни только обходятся без выдумки каких-либо примет; и за ним следуют те, которые основаны на умозаключении.

## XVII

Должно составлять фабулы и обрабатывать их по отношению к словесному выражению, как можно живее представляя их перед своими глазами; именно, в таком случае, видя [все] вполне ясным образом и как бы присутствуя при самом исполнении событий, [поэт] мог бы находить то, что следует, и от него никогда бы не укрывались противоречия. Доказательством этого служит то, что ставилось в упрёк Каркину: [у него] Амфиарай<sup>215</sup> выходит из храма, что остается непонятным для не видящего храма зрителя, а [благодаря этому пьеса] на сцене потерпела полную неудачу, так как зрители были этим недовольны. Насколько возможно, поэт должен представлять себе и положение действующих лиц, так как в силу той же самой природы вернее всего передают [какой-либо аффект] те, которые сами находятся в аффекте, и взволнованный действительно волнует [других], а

гневающийся сёрдит. Поэтому поэзия есть область гения или возбужденного характера, так как из них один способен к творчеству, а другой к экстазу.

Как этот, так и сочиненный материал должно и самому [поэту] во время творчества представлять себе в общих чертах, а затем таким образом составлять эпизоды и распространять [целое]. Я хочу сказать, что рассматривать общее можно было бы так, как [я покажу это] на сюжете Ифигении: когда одну девушку стали приносить в жертву, она исчезла незаметно для приносивших жертву и была водворена в другую страну, где был обычай приносить иностранцев в жертву богине; она получила этот жреческий сан; а спустя немного времени случилось притти [туда] брату этой жрицы (то же обстоятельство, что бог приказал ему притти туда по какой-то причине, и то, зачем он пришел, лежит вне общего плана); придя туда, он был схвачен и, уже обреченный на принесение в жертву, был узнан — так ли, как представил Еврипид или как Полиид<sup>210</sup>, — совершенно естественно сказав, что, следовательно, не одной его сестре, но и ему пришлось быть принесенным в жертву, — и отсюда возникает его спасение. Уже после этого следует, подставив имена, сочинять эпизоды, [обращая внимание на то], чтобы они действительно относились к делу, например, относительно Ореста — бешенство, благодаря которому он был схвачен, и спасение посредством очищения. В драмах эпизоды [должны быть] кратки, а эпопея удлинняется ими; так, содержание Одиссеи кратко: некто много лет странствует вдали от отечества, за ним следит Посейдон, и он находится в одиночестве, а его домашние дела между тем в таком положении, что женихи истребляют его имущество и замышляют против его сына; сам он возвращается после бурных скитаний и, открыв себя некоторым, нападает [на женихов], сам спасается, а врагов уничтожает. Вот, собственно, содержание [поэмы], а все прочее — эпизоды.

## XVIII

В каждой трагедии есть две части: завязка и развязка; первая обыкновенно обнимает события, находящиеся вне [драмы] и некоторые из тех, которые лежат в ней самой, а вторая — остальное. Я называю завязкой ту часть, которая простирается от начала до момента, являющегося пределом, с которого наступает переход [от несчастья] к счастью [или от счастья к несчастью], а развязкой ту, которая продолжается от начала



этого перехода до конца: так в «Линкес» Феодскта завязка — то, что случилось раньше, захват ребенка и [заключение в тюрьму, а развязка] — от обвинения в убийстве до конца.

Видов трагедии четыре, ибо столько было названо и особенностей фабулы: запутанная, в которой все основано на перипетии и узнавании, трагедия страданий, например, об Аяксе<sup>217</sup> и Иксионе<sup>218</sup>, трагедия характеров, например, «Фтиотиды»<sup>219</sup> и «Пелей»<sup>220</sup>, наконец, трагедия чудесного, например, «Форкиды»<sup>221</sup>, «Прометей»<sup>222</sup>, и все, имеющие местом действия ад. Лучше всего следует стараться, чтобы [каждая трагедия] заключала в себе все эти виды или по крайней мере самые важные и как можно большее их число, особенно теперь при несправедливых нападках на поэтов: так как имеются хорошие поэты в каждом роде трагедии, то требуют, чтобы один [теперешний поэт] превосходил особенно выдающиеся достоинства каждого [из них]. Может быть, несправедливо называть [одну] трагедию трагедией [по отношению к другой] иною или одинаковой по фабуле: сходство бывает между теми пьесами, у которых одинаковая завязка и развязка. Многие, удачно составив завязку, плохо распутывают ее, а должно всегда выполнять как следует обе задачи.

Далее надлежит помнить то, о чем неоднократно было сказано, и не сочинять трагедии с эпическим составом. А под эпическим я разумею содержащий в себе много фабул, например, если бы кто-нибудь сделал одну трагедию из целой Илиады. Ведь в эпосе, вследствие его большого объема, части получают надлежащую величину, а в драмах [в таком случае] получается исход вопреки всякому ожиданию. Доказательством этому служит то, что все, которые из «Разорения Илиона» сделали одну трагедию, а не обработали часть [этого материала] подобно Еврипиду, или взяли весь миф о Ниобе<sup>223</sup>, а не так, как Эсхил, — все они или терпят полную неудачу или уступают на состязании другим; и Агафон потерпел неудачу только благодаря этому; напротив, в перипетиях и в простых происшествиях он отлично достигает желаемого. А это бывает тогда, когда [поэт изображает, как] мудрый, но дурной человек оказывается обманутым, как Сисиф<sup>224</sup>, или когда мужественный, но несправедливый человек оказывается побежденным: такой сюжет трагичен и удовлетворяет чувству справедливости. Это, как говорит Агафон, и правдоподобно, так как естественно, чтобы многое случилось и вопреки вероятности.

И хор должно считать одним из актеров; он должен быть частью целого и играть роль не как у Еврипида, но как у Софокла. У позднейших поэтов хоровые партии принадлежат к

{данной] фабуле столько же, сколько и ко [всякой] другой трагедии, поэтому у них [хор] поет просто вставочные песни, чему первый пример подал Агафон. Но какая разница, петь ли вставочные песни или речь или даже целый эпизодий перенести из одной пьесы в другую?

## XIX

Итак, о всем прочем уже сказано; остается сказать о словесном выражении и области мыслей. Относящееся до последней должно заключаться в риторике, так как более относится именно к этой области знания. К области мысли относится все то, что должно быть достигнуто словом. Сюда относятся: доказательство, опровержение, возбуждение аффектов, например, сострадания, страха, гнева и т. п. и сверх того возвеличение или умаление. Ясно, что и при изложении событий должно почерпать средства из тех же самых источников, как при изложении мыслей словом, если необходимо представить эти события жалкими или страшными, великими или обыкновенными; разница заключается только в том, что действия должны быть явны и без игры актеров, а то, что заключается в речи, должно воспроизводиться говорящим лицом и происходить помимо самой речи. Действительно, в чем бы заключалась задача говорящего, если бы [то, о чем он говорит], производило приятное или неприятное впечатление само по себе и без его речи?

Из того, что относится к словесному выражению, одну часть исследования представляют виды этого выражения, знание которых есть дело актерского искусства и того, кто обладает глубоким знанием теории последнего, например, что есть приказание и мольба, рассказ и угроза, вопрос и др. А на искусство поэзии знание или незнание подобных вещей не навлекает никакого упрека, который бы еще заслуживал серьезного внимания. Действительно, какую погрешность можно было бы найти в том, за что Протагор порицает [Гомера], что, собираясь умолять, он приказывает, сказав:

«Гнев, о богиня, воспой».

так как, говорит он, велеть что-нибудь делать или нет есть приказание. Поэтому пусть обсуждение [этого вопроса] останется в стороне, как относящееся к другой науке, а не к поэтике...

## [XX] XXI

...Всякое имя бывает или общеупотребительное, или глосса, или метафора, [или украшение], или сочиненное, или укороченное, или измененное.

Общеупотребительным я называю то, которым все пользуются; глоссой — которым пользуются некоторые, так что, очевидно, одно и то же имя может быть и глоссой и общеупотребительным, но не у одних и тех же людей, например, слово *κίτρος* [дротик] у жителей Кипра — общеупотребительно, а для нас — глосса. Метафора есть перенесение необычного имени или с рода на вид, или с вида на род, или с вида на вид, 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 «много». С вида же на вид, например, «вычерпав душу мечом» и «отсекши несокрушимым мечом», так как здесь «вычерпав» 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, т. е., например, чаша так же относится к Дионису<sup>225</sup>, как щит к Арею<sup>226</sup>; 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, или, как Эмпедокл, закатом жизни. Для некоторых из аналогий нет собственного названия, но тем не менее может употребляться образное выражение, например, «разбрасывать семена» значит «сеять» а для разбрасывания света солнцем названия нет, но оно так же относится к солнцу, как сеяние к семенам, поэтому сказано: «сея богоданный свет». Этим родом метафоры можно пользоваться еще и иначе, прибавив чуждое слово так, чтобы оно уничтожило какую-нибудь часть собственного значения [употребленного слова], например, если бы щит назвать не «чашею Арея», а «чашею без вина»...

## XXII.

Достоинство словесного выражения — быть ясным и не быть низким. Самое ясное выражение, конечно, состоит из общеупо-

требительных слов, но оно низко. Примером служит поэзия Клеофонта<sup>227</sup> и Сфенела<sup>228</sup>. 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. Но если кто-нибудь сделает такую всю речь, то получится или загадка или варваризм; если она будет состоять из метафор, — то загадка, если же из глосс, — то варваризм. В самом деле, идея загадки та, что, говоря о действительно существующем, соединяют вместе с тем совершенно невозможное. Посредством связи [общеупотребительных] слов достичь этого нельзя, а посредством метафоры — возможно, например, «Мужка я видел, огнем сплотившего медь с человеком», и т. п. А из глосс возникает варваризм. Следовательно, должно как-нибудь перемеживать 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 не мало способствуют ясности и благородству выражения удлинения, сокращения и изменения слов: именно, [такое слово], уклоняясь от обычного, звучит иначе, чем общеупотребительное, и потому сделает речь не тривиальной, а вследствие общения с обычной [формой] останется ясность. Поэтому несправедливы упреки тех, которые корицают подобное словоупотребление и издеваются над поэтом, как Евклид Старший<sup>229</sup>, будто легко сочинять, если позволяют удлинить [слова] по желанию; он написал и стихи, издеваясь в них в самом способе выражения: «Я видел Эпихарма, идущего в Марафон» и «не любя его чемерицы». Во всяком случае пользоваться неумеренно этим способом [выражения] — смешно, но во всех частях должна быть мера; действительно, пользующийся метафорами, глоссами и прочими видами [выражения] безвкусно и умышленно для возбуждения смеха отлично достиг бы именно этого [результата]. А как важно и полезно употребление [этих выражений] к месту, пусть судят по эпической поэзии, если там вставляются в размер общеупотребительные слова. Всякий, заменив глоссы, метафоры и прочие формы выражения общеупотребительными словами, увидит справедливость наших слов. Например, Эсхил и Еврипид создали один и тот же ямбический стих, с переменною одною только слова, так что [последний употребил] глоссу вместо обычного общеупотребительного слова, и стих одного поэта кажется прекрасным, а другого — ничтожным.

Именно, Эсхил в «Филоктете»<sup>230</sup> говорит: «Язва, которая съедает мясо моей ноги», а тот вместо «съедает» поставил «угащается»...

...Но ведь все подобные выражения потому и создают отсутствие тривиальности в речи, что не существуют в общем употреблении, а тот не знал этого. Весьма важно пользоваться к с т а т и 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 хорошие 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.

О трагедии и о подражании посредством действия сказано нами достаточно.

### XXIII

Относительно же поэзии повествовательной и подражающей посредством гексаметра ясно, что в ней, как и в трагедиях, фабулы должны составлять драматические, относящиеся к одному целому и законченному действию, имеющему начало, середину и конец, чтобы производить свойственное ей удовольствие, подобно единому и цельному живому существу; она не должна походить на обыкновенные истории, в которых неизбежно является не одно действие, а одно время, все, что случилось в это время с одним или многими и что имеет между собою только случайные отношения, как, например, одновременно произошли морское сражение при Саламине<sup>231</sup> и битва карфагенян в Сицилии<sup>232</sup>, несколько не ведущие к одной и той же цели, так и в последовательности времени иногда случается одно [событие] после другого, для которых нет никакой единой цели. Однако же почти большинство поэтов делает эту [ошибку]. Поэтому, как мы уже сказали, Гомер и в этом отношении оказался бы необыкновенным гением в сравнении с прочими: он не замыслил описать всю войну, хотя она имела начало и конец, так как [рассказ] должен был бы сделаться чересчур большим и не легко обозримым, или [войну], хотя и скромных размеров, но запутанную пестрой вереницей событий. Теперь же, выбрав одну [ее] часть, он воспользовался многими из остальных обстоятельств как эпизодами, например, перечислением кораблей и другими эпизодами, которыми он разнообразит свою поэму.

А прочие сочиняют поэмы относительно одного лица, вращаются около одного времени и одного раздробленного действия, каковы поэмы «Киприи»<sup>233</sup> и «Малой Илиады»<sup>234</sup>. Поэтому из Илиады и Одиссеи, из каждой порознь можно составить одну трагедию или только две, а из «Киприи» — много и из «Малой Илиады» — много пьес, например, Спор об оружии, Филоктет, Неоптолема, Еврипил<sup>236</sup>, Бедность, Лакедемонянки, Разрушение Илиона<sup>237</sup>, Отыльтие<sup>238</sup>, Синон<sup>239</sup> и Троянки.

## XXIV

Сверх того, эпопея должна иметь те же виды, что и трагедия, т. е. быть или простой, или запутанной, или нравоописательной, или патетической; и составные части ее, за исключением музыки и сценической обстановки, те же самые, так как она нуждается и в перипетиях, и в узнаваниях, и в характерах, и в потрясающих сценах; наконец, и мысли и способ выражения должны быть хороши. Всем этим воспользовался Гомер первый и в достаточной степени; именно, даже и из поэм составлена [им] и того и другого рода: Илиада — простая и патетическая, а Одиссея — запутанная, так как вся преисполнена узнаваний, и нравоописательная, а сверх того он превосходит всех способом выражения содержания мыслей.

Эпопея отличается как длиною своего состава, так и метром. Что касается предела этой длины, то он достаточно выяснен: надо, чтобы можно было сразу видеть и начало и конец, а это было бы в том случае, если бы состав [поэм] был меньше древних и соответствовал бы числу трагедий, предлагаемых для одного представления. По отношению же к растяжимости объема эпопея обладает некоторым важным свойством, так как в трагедии невозможно изображать многих событий, происходящих одновременно, но только часть их, являющуюся на сцене и исполняемую актерами, а в эпопее, благодаря тому что она представляет собой рассказ, можно сразу изобразить совершение многих событий, относящихся к делу, благодаря которым увеличивается объем поэмы. Следовательно, она имеет [особое] преимущество, способствующее ее возвышенности: она может изменять настроение слушателя и разнообразиться различными эпизодами; однообразие же, скоро пресыщающее, бывает причиной неудачи на сцене трагедий. А так называемый героический метр присвоен ей на основании опыта: в самом деле, если бы кто стал сочинять повествовательное произведение каким-либо другим метром или же многими, то это казалось бы непри-

личным. Героический размер действительно из всех метров самый спокойный и полный достоинства, почему он особенно принимает в себя глоссы и метафоры, так как и само повествовательное произведение отличается размерами от прочих. Ямб же и тетраметр подвижны, причем первый подходит к действию, а второй — к танцам. А еще неуместнее смешивать эти [размеры друг с другом], как [это сделал] Хэремон. Поэтому никто не сочинил большой поэмы в другом размере, чем героический, но, как мы сказали, сама природа указывает выбор ей подходящего.

Гомер как за многое другое достоин похвалы, так особенно за то, что он один из поэтов вполне знает, что ему должно делать. Именно, сам поэт должен выступать менее всего, так как в противном случае он не подражающий поэт. Прочие же фигурируют сами во всем [своем произведении], а воспроизводят подражанием немного и редко; он же после нескольких вступительных слов тотчас выводит мужчину или женщину или другой какой-нибудь характер и никого — без характера, но всех обладающими последним.

Следует и в эпосе и в трагедиях изображать удивительное, но особенно в эпосе можно изобразить н е м ы с л и м о е, благодаря которому главным образом и происходит удивительное, так как [в ней] не видно действующего лица. Так, события, относящиеся к преследованию Гектора, при представлении на сцене показались бы смешными: одни стоят и не преследуют, а другой — кивает [им] головой; в поэтическом же изложении [все это] скрывается. А удивительное — приятно. Доказательство тому то, что все рассказывают с собственными добавлениями, рассчитывая этим понравиться. Преимущественно Гомер учит и остальных, как надо сочинять ложь. Прием этот основан на неправильном умозаключении: именно люди думают, что всякий раз как при существовании того-то существует то-то или при возникновении — возникает, что если есть последующее, то существует или происходит и предыдущее. Но это неправда. Поэтому-то, если первое — ложь, а второе, при существовании первого, необходимо существует или происходит, то, [чтобы сделать первое вероятным], надо прибавить к нему второе, ибо ум наш, зная о действительности второго, ложно заключает и о существовании первого. Примером этому служит [отрывок] из «Омовения».

Следует предпочитать невозможное вероятное возможному, но мало вероятному. Разговоры не должны состояться из нелогичных частей, но лучше всего не должны совсем заключать в себе ничего противного смыслу, или же по крайней мере вне

изображаемой фабулы, например, в «Эдипе» — незнание его, как умер Лайй, но не в самой драме, как в «Электре» — рассказ о пифийских играх, или в «Мисийцах»<sup>240</sup>, где немой из Тегей пришел в Мисию. Поэтому смешно говорить, что фабула была бы уничтожена [этим]: ведь с самого начала не следует слагать таких фабул, но если [поэт уже] сложил [подобную фабулу], и она кажется [ему от этого] более вероятной, то можно допустить и бессмыслицу: ясно, что противные смыслу части Одиссеи, например, высадка [героя на Итаку], были бы невыносимы, если бы их сочинил плохой поэт, а теперь поэт прочими красотоми скрасил бессмыслицу и сделал ее незаметной.

Что же касается языка, то должно особенно обрабатывать его в слабых частях [произведения], не отличающихся ни характерами, ни мыслями, ибо, напротив, чересчур блестящий слог делает незаметными как характеры, так и мысли.

## XXV

Что же касается задач, представляющихся поэту, и разрешения их, их числа и качества, то это станет нам, вероятно, ясным при следующем рассуждении. Так как поэт есть подражатель подобно живописцу или какому-нибудь другому художнику, то необходимо ему подражать непременно чему-нибудь одному из трех: или [он должен изображать вещи так], как они были или есть, или как о них говорят и думают, или какими они должны быть. Это выражается или в обыденной речи или в глоссах и метафорах; и много есть изменений языка, на что мы даем право поэтам. А сверх того, неодинаковы законы политики и поэтики или другого [какого-нибудь] искусства и поэзии.

В самой же поэтике бывает двоякого рода погрешность: или касающаяся самой сущности искусства или совершенно случайная. Именно, если бы [поэт] вознамерился воспроизвести невозможное [для поэзии], то это ошибка первого рода; если же он задумал [что-нибудь само по себе] неправильное, например, лошадь, сразу поднявшую обе правые ноги, или [сделал] ошибку, касающуюся особенного искусства, например, врачебного или другого, или если он сочинил что бы то ни было невозможное, то это ошибка, не касающаяся самого искусства поэзии. Следовательно, порицания в задачах [поэзии] должно рассматривать и разрешать с этой точки зрения и прежде всего те, которые относятся к самому искусству: если оно создает невозможное, то погрешает, но оно совершенно право, если достигает своей цели,



указанной [нами] выше, т. е. если таким образом [поэт] делает или эту самую или другую часть [своего произведения] более поразительной. Пример — преследование Гектора. Впрочем, если возможно было более или менее достигнуть цели и согласно с этими законами искусства, то ошибка не имеет оправдания, ибо, если возможно, то совсем не следует погрешать. Далее [надо смотреть], какого рода погрешность — касающаяся ли самой сущности искусства или случайная. Ведь незначительнее [ошибка], если [поэт] не знал, что оленья самка не имеет рогов, чем если он не живо описал ее. Сверх того, если [поэта] упрекают в том, что он неверен действительности, то, может быть, следует отвечать на это так, как сказал и Софокл, что сам он изображает [людей], какими они должны быть, а Еврипид такими, каковы они есть; если же [его упрекают в том], что не следует ни тому, ни другому, то [он может отвечать на это], что так говорят, например, о том, что касается богов; именно, о них не говорят ни того, что они выше действительности, ни того, что они равны ей, но, может быть, говорят согласно с учением Ксенофана, — однако же так говорят! А другое, может быть, не лучше [действительности], но так было прежде, например, что сказано об оружии:

у постелей их копы  
прямо стояли, вонзенные древками...

Таков был тогда обычай, какого и теперь держатся иллирийцы.

При суждении же о том, хорошо или не хорошо кем-либо [что-нибудь] сказано или сделано, следует обращать внимание не только на самое деяние или слово, смотря, хорошо оно или дурно, но и на лицо действующее или говорящее, на то, кому, когда, для кого и для чего [что-нибудь сделано или сказано], например, для того ли, чтобы в о ц а р и л о с ь большее благо или чтобы было уничтожено большее зло...

...Вообще, при суждении о невозможном в поэзии следует обращать внимание на идеализацию или обычное мнение; именно, в поэтическом произведении предпочтительнее вероятное невозможное, чем невероятное, хотя и возможное... Хотя и невозможно, чтобы существовали люди, подобные тем, каких рисовал Зевксис, но следует предпочесть лучше это невозможное, так как должно превосходить образец. А нелогичное [следует оправдывать] тем, что говорят люди, между прочим и потому, что иногда оно бывает не лишенным смысла: ведь естественно, чтобы [кое-что] происходило и вопреки вероятности.

Противоречия в сказанном следует рассматривать так же, как это делают при опровержении в речах, [смотря], одно ли и то же, по отношению ли к одному и тому же и одинаково ли [что-либо сказано]; так и самому [поэту следует обращать внимание] на то, что он сам говорит, или что может подумать всякий разумный человек.

Но справедливы упреки в бессмысленности и безнравственности, если [поэт] пользуется противным смыслу без всякой необходимости, как Еврипид в «Эгее»<sup>241</sup>, или противным нравственности, как в «Оресте» — испорченностью Менелая.

Итак, порицания [поэтическим произведениям] делаются с пяти точек зрения — порицается или невозможное, или нелогичное, или вредное для нравственности, или заключающее в себе противоречия, или идущее в разрез с правилами искусства. Возражения же должны исходить из указанных точек зрения, а их — двенадцать.

## XXVI

Может быть, у кого-нибудь явится вопрос, эпическая ли поэзия выше или трагическая. Ведь если менее тяжеловесное [поэтическое произведение] заслуживает предпочтения, [а такое 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».

Итак, о трагедии можно сказать то же, что и прежние актеры думали о своих преемниках. Так, например, Минникс<sup>242</sup> называл Каллиппида<sup>243</sup> за его неумеренность [в игре] обезьяной; подобное же мнение было и о Пиндаре.

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, что замечается у Сосистрата<sup>244</sup> и у певца лирических песен, что делал Мнасифей из Опунта<sup>245</sup>. Затем,

нельзя порицать и движения вообще — иначе пришлось бы отвергнуть и танцы, но движения плохих актеров, что ставилось в упрек и Каллиппиду и теперь другим [актерам], не умеющим будто бы подражать свободнорожденным женщинам. А сверх того, трагедия и без движения исполняет свою обязанность так же, как и эпоса, ибо посредством чтения становится ясным, какова [та или другая трагедия]. Итак, если в прочих отношениях трагедия стоит высоко, то в этом для нее нет необходимости.

Затем, трагедия имеет все, что есть у эпоса; она может пользоваться метром [последней], и сверх того не малую долю ее составляют 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 эпосе 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 эпоса.

Всего этого достаточно сказано о трагедии и эпосе, об их видах и частях, об их числе и различии, о причинах удачи или неудачи [того или другого поэтического произведения], о порицаниях и возражениях [на них]...

## VI. [УЧЕНИЕ О СТИЛЕ (РЕТОРИКА, КНИГА ТРЕТЬЯ)]

## ГЛАВА I

Есть три пункта, которые должны быть обсуждены по отношению к ораторской речи: во-первых, откуда возникнут способы убеждения, во-вторых, о стиле, в-третьих, как следует строить части речи. Мы говорили уже о способах убеждения, и [о том], из скольких [источников они возникают], [а именно], что они возникают из трех [источников,] и о том, каковы эти [источники], и почему их только такое число (так как все, произносящие судебный приговор, убеждаются в чем-либо или потому, что сами испытали что-либо, или потому, что понимают ораторов, как людей такого-то нравственного склада, или потому, что [дело] доказано). Мы сказали также и о том, откуда следует почерпнуть энтимемы<sup>246</sup>, или топы<sup>247</sup>. В связи с этим следует сказать о стиле, потому что недостаточно знать, что следует сказать, но необходимо также сказать это, как должно; это много способствует тому, чтобы речь произвела нужное впечатление. Прежде всего, согласно естественному порядку вещей, поставлен был вопрос о том, что по своей природе является первым, т. е. о самых вещах, из которых вытекает убедительное, во-вторых, о способе расположения их при изложении. Затем, в-третьих, [следует] то, что имеет наибольшую силу, хотя еще не было предметом исследования, — вопрос о декламации. В трагедию и рапсодию [действие] проникло поздно, а сначала поэты сами декламировали свои трагедии. Очевидно, что и для реторики есть условия, подобные условиям для поэтики, о чем трактовали некоторые другие, в том числе Главкон Теосский<sup>248</sup>. Действие заключается здесь в голосе; [следует знать], как нужно пользоваться голосом для каждой страсти, например, когда следует [говорить] громким голосом, когда тихим, когда средним, и как нужно пользоваться интонациями, например, пронзительной, глухой и средней, и какие ритмы [употреблять] для каждого данного случая. Здесь есть три пункта, на которые обращается внимание: сила, гармония и ритм. И на состязаниях одерживают победу преимущественно эти, [т. е. ораторы, отличающиеся в этом]. И как на сцене актеры значат больше, чем поэты, [так бывает] и в политических состязаниях, благодаря испорченности государств. Относительно этого еще не создано искусства, так как стиль поздно выдвинулся вперед и в самом деле представляется чем-то грубым.

Так как все дело реторики направлено к возбуждению [того или другого] мнения, то следует заботиться о стиле, не как о чем-то, заключающем в себе истину, а как о чем-то необходи-

мом, ибо всего справедливее стремиться только к тому, чтобы речь не причиняла ни печали, ни радости: справедливо сражаться оружием фактов так, чтобы все, находящееся вне области доказательства, становилось излишним. Однако, как мы сказали, [стиль] оказывается весьма важным вследствие нравственной испорченности слушателя. При всяком обучении стиль необходимо имеет некоторое небольшое значение, потому что для выяснения [чего-либо] есть разница в том, выразишься ли так или этак, но все-таки [значение это] не так велико, [как обыкновенно думают]: все это относится к внешности и касается слушателя, поэтому никто не пользуется этими приемами при обучении геометрии. А раз ими пользуются, они производят такое же действие, как искусство актера. Некоторые лица пробовали слегка говорить об этом, например, Фрасимах<sup>249</sup> в своем трактате «О возбуждении сострадания». Искусство актера дается природой и менее зависит от техники; что же касается стиля, то он приобретает технику. Поэтому-то лавры достаются тем, кто владеет словом, точно так же, как в области драматического искусства [они приходится на долю] декламаторов. И сила речи написанной заключается более в стиле, чем в мыслях.

Поэты первые, как это и естественно, пошли вперед [в этой области]: слова представляют собою подражание, а из всех наших органов голос наиболее способен к подражанию; таким-то образом и возникли искусства: рапсодия, драматическое искусство и другие. Но так как поэты, трактуя об обыденных предметах, как казалось, приобретали себе славу своим стилем, то сначала создавался поэтический стиль, как, например, у Горгия. И теперь еще многие необразованные люди полагают, что именно такие люди выражаются всего изящнее. На самом же деле это не так, и стиль в ораторской речи и в поэзии совершенно различен, как это доказывают факты: ведь даже авторы трагедий уже не пользуются теми же оборотами, [какими пользовались прежде], а подобно тому как они перенесли от тетраметра к ямбу, на том основании, что последний более всех остальных метров подобен разговорному языку, точно так же они отбросили все выражения, которые не подходят к разговорному языку, но которыми первоначально они украшали свои произведения и которыми еще и теперь пользуются поэты, пишущие гексаметрами. Поэтому смешно подражать людям, которые уже и сами не пользуются этими оборотами.

Отсюда ясно, что мы не обязаны подробно разбирать все, что можно сказать по поводу стиля, но должны сказать лишь о том, что касается искусства, о котором мы говорим. Об остальном мы сказали в сочинении о поэтическом искусстве.

## ГЛАВА II

Рассмотрев это, определим, что достоинство стиля заключается в ясности; доказательством этого служит то, что, раз речь не ясна, она не достигнет своей цели. [Стиль не должен быть] ни слишком низок, ни слишком высок, но должен подходить [к предмету речи]; и поэтический стиль, конечно, не низок, но он не подходит к ораторской речи. Из имен и глаголов те отличаются ясностью, которые вошли во всеобщее употребление. Другие имена, которые мы перечислили в сочинении, касающемся поэтического искусства, делают речь не низкой, но изукрашенной, так как отступление [от речи обыденной] способствует тому, что речь кажется более торжественной, ведь люди так же относятся к стилю, как к иноземцам и своим согражданам. Поэтому-то следует придавать языку характер иноземного, ибо люди склонны удивляться тому, что [приходит] издалека, а то, что возбуждает удивление, приятно. В стихах многое производит такое действие и годится там, [т. е. в поэзии], потому что предметы и лица, о которых [там] идет речь, более удалены [от житейской прозы]. Но в прозаической речи таких средств гораздо меньше, потому что предмет их менее возвышен; здесь было бы еще неартичнее, если бы раб или человек слишком молодой, или кто-нибудь, говорящий о слишком ничтожных предметах, выражался возвышенным слогом. Но и здесь прилично говорить то принижая, то возвышая слог, сообразно [с трактуемым предметом], и это следует делать незаметно, делая вид, будто говоришь не искусственно, а естественно, потому что естественное способно убеждать, а искусственное — напротив. [Люди] недоверчиво относятся к такому [оратору], как будто он замышляет [что-нибудь против них], точно так же, как к подмешанным винам. [Стиль оратора должен быть таков], каким был голос Феодора<sup>250</sup> по сравнению с голосами других актеров: его голос казался голосом того человека, который говорил, а их голоса звучали совершенно чуждо. Хорошо скрывает [свое искусство] тот, кто составляет свою речь из выражений, взятых из обыденной речи, что и делает Еврипид, первый показавший пример этого.

Речь составляется из имен и глаголов; есть столько видов имен, сколько мы рассмотрели в сочинении, касающемся поэтического искусства; из числа их следует в редких случаях и в немногих местах употреблять необычайные выражения, слова, имеющие двойкий смысл, и слова, вновь составленные; где [именно следует их употреблять], об этом мы скажем потом, а почему — об этом мы уже сказали, а именно: потому что упо-

требление этих слов делает речь отличной [от обыденной речи] и большей, чем следует, степени. Слова общеупотребительные, туземные, метафоры — вот единственный материал, полезный для стиля прозаической речи. Доказывается это тем, что все пользуются только такого рода выражениями: все обходятся с помощью метафор и слов общеупотребительных и туземных. Но, очевидно, у того, кто сумеет это ловко сделать, иностранное слово проскользнет в речи незаметно и будет иметь ясный смысл. В этом и заключается достоинство ораторской речи. Из имен омонимы полезны для софиста, потому что с помощью их софист прибегает к дурным уловкам, а синонимы — для поэта; я называю общеупотребительными словами и синонимами, например, такие слова, как *πορευομαι* (отправляться) и *βαδιζειν* (итти); оба они и общеупотребительны и однозначны.

О том, что такое каждый из этих [терминов], сколько есть видов метафоры, а равно и о том, что последняя имеет очень важное значение и в поэзии и в прозе, — обо всем этом было говорено, как мы уже заметили, в сочинении, касающемся поэтики; в прозаической речи на это следует обращать тем больше внимания, чем меньше вспомогательных средств, которыми пользуется прозаическая речь, по сравнению с метрической. Метафора в высокой степени обладает ясностью, приятностью и прелестью повизны, и нельзя заимствовать ее от другого лица. Нужно употреблять в речи подходящие эпитеты и метафоры, а этого можно достигнуть с помощью аналогии; в противном случае [метафора и эпитет] покажутся неподходящими, вследствие того, что противоположность двух понятий наиболее ясна в том случае, когда эти понятия стоят рядом. Нужно рассудить, что так же [подходит] для старика, как пурпуровый плащ для юноши, потому что тому и другому приличествует не одно и то же. И если желаешь представить что-нибудь в прекрасном свете, следует заимствовать метафору от предмета лучшего в этом роде вещей; если же [хочешь] выставить что-нибудь в дурном свете, то [следует заимствовать ее] от худших вещей, например, так как [приводимые понятия] являются противоположностями в одном и том же роде вещей, о просящем милостыню сказать, что он просто обращается с просьбой, а об обращающемся с просьбой сказать, что он просит милостыню, на том основании, что оба [выражения обозначают] просьбу, и значит сделать сказанное нами. Так и Ификрат называл Каллия нищенствующим жрецом Кибелы<sup>251</sup>, а не факелоносцем. На это Каллий говорил, что он [Ификрат] — человек непосвященный, ибо в противном случае он называл бы его не нищенствующим жрецом Кибелы, а факелоносцем. И та и другая должности имеют отно-

шение к богине, но одна из них почетна, а другая нет. Точно так же [лица посторонние] называют [окружающих Дионисия] Дионисисвыми льстецами<sup>252</sup>, а сами они называют себя художниками. И то и другое название — метафора, но первое [исходит от лиц], придающих этому грязное значение, а другое [от лиц, подразумевающих] противоположное. Точно так же и грабители называют себя теперь пористами [сборщиками чрезвычайных податей]. С таким же основанием можно сказать про человека, поступившего несправедливо, что он ошибся, а про человека, впавшего в ошибку, что он поступил несправедливо, и про человека, совершившего кражу, что он взял, а также, что он ограбил. Выражение, подобное тому, какое употребляет Телеф у Еврипида, говоря:

Владычествуя над рукояткой меча и прибыв в Мизию,

[такое выражение] неподходяще, потому что выражение «владычествовать» есть более возвышенное, чем следующее выражение, и [искусственность] не [достаточно] замаскирована. Ошибка может заключаться и в самих слогах, когда они не заключают в себе признаков приятного звука; так, например, Дионисий<sup>253</sup>, прозванный Медным, называет в своих элегиях поэзию криком Каллиопы на том основании, что и то и другое звуки. Эта метафора нехороша вследствие неясного смысла выражений. Кроме того, на предметы, не имеющие имени, следует переносить названия не издалека, а от предметов родственных и однородных, так чтобы было ясно, что оба предмета родственны, раз название произнесено, как, например, в известной загадке:

Я видел человека, который с помощью огня приклеивал медь к человеку.

Эта операция не имеет термина, но и то и другое означают некоторое приставление, поэтому ставление банок названо приклеиванием. И вообще из хорошо составленных загадок можно заимствовать прекрасные метафоры; метафоры заключают в себе загадку, так что ясно, что [загадки] — хорошо составленные метафоры. [Следует еще переносить названия] от предметов прекрасных; красота слова, как говорит Ликимний<sup>254</sup>, заключается в самом звуке или в его значении, точно так же и безобразие. Есть еще третье [условие], которым опровергается софистическое правило, — неверно утверждение Врисона<sup>255</sup>, будто нет ничего дурного в том, чтобы одно слово употребить вместо другого, если они значат одно и то же. Это — ошибка, потому что одно слово более употребительно, более подходит, скорей может представить дело перед глазами, чем другое. Кроме того, и раз-



ные слова представляют предмет не в одном и том же свете, так что и с этой стороны следует предположить, что одно [слово] прекраснее или безобразнее другого. Оба слова означают прекрасное или безобразное, но не [говорят], поскольку оно прекрасно или поскольку безобразно, или [говорят об этом], но [одно] в большей, [другое] в меньшей степени. Метафоры следует заимствовать от слов прекрасных по звуку или по значению или (закрывающих в себе нечто приятное) для зрения или для какого-либо другого чувства. Например, есть разница в выражении «розоперстая заря», это лучше, чем «пурпуроперстая», и еще хуже «красноперстая».

То же и в области эпитетов; можно создавать эпитеты на основании дурного или постыдного, например, [эпитет] «матерубийца», но можно также создавать их на основании хорошего, например, «мститель за отца». Точно так же и Симонид, когда победитель на мулах предложил ему незначительную плату, отказался написать стихотворение под тем предлогом, что он затрудняется воспевать «полуослов». Когда же ему было предложено достаточное вознаграждение, он написал:

Привет вам, дочери быстрогого кобылиц,

хотя эти муллы были также дочери ослов. С тою же целью можно прибегать к уменьшительным выражениям: уменьшительным называется выражение, представляющее и зло и добро меньшим, [чем оно есть на самом деле]; так Аристофан в шутку говорил в своих «Вавилонянах»<sup>260</sup>: кусочек золота, вместо золотая вещь, вместо платье — платьице, вместо поношение — поношеньице и нездоровьице. Но здесь следует быть осторожным и соблюдать меру в том и другом.

### ГЛАВА III

Холодность стиля может происходить от четырех причин: во-первых, от употребления сложных слов, как, например, Ликофрон<sup>257</sup> говорит о «многоликом небе высоковершинной земли» и об «узкодорожном берегу». Или как Горгий выражался, «искусный в выпрашивании милостыни льстец» и говорил об «истинно или лжжно поклявшихся». Или как Алкидамант<sup>258</sup> говорил о «душе, исполненной гнева», и о «лице, делающемся огнецветным», и как он полагал, что «их усердие будет целесообразным», и как он считал также «целесообразной» убедительную речь и морскую поверхность называл «темноцветной». Все эти выражения поэтичны, потому что они составлены из двух слов. Вот в чем заключается одна причина [холодности стиля]. Другая состоит в употреблении необычных выражений,

как, например, Ликофрон называл Ксеркса «мужем-чудовищем» и Скирон<sup>269</sup> у него «муж-хищник», и как Алкидамант [говорит] об «игрушках» поэзии, и о «природном грехе», и о человеке, «возбужденном неукротимым порывом своей мысли». Третья причина заключается в употреблении эпитетов или длинных, или неуместных, или в большом числе; в поэзии, например, вполне возможно называть молоко белым, в прозе же [подобные эпитеты] совершенно неуместны; если их слишком много, они обнаруживают [реторическую искусственность] и доказывают, что раз нужно ими пользоваться, это есть уже поэзия, так как употребление их изменяет обычный характер речи и сообщает стилю оттенок чего-то чуждого. В этом отношении следует стремиться к умеренности, потому что [неумеренность здесь] есть большее зло, чем речь простая, [т. е. лишенная эпитетов]: в последнем случае речь не имеет достоинства, а в первом она включает в себе недостаток. Вот почему произведения Алкидаманта кажутся холодными: он употребляет эпитеты не как приправу, а как кушанье, так у него они часты, преувеличены и бросаются в глаза, например, [он говорит] не «пот», а «влажный пот», не на «Исфмийские игры», а на «торжественное собрание на Исфмийских играх», не «законы», а «законы, властители государств», не «быстро», а «быстрым движением души»; [он говорит], [он называет кого-нибудь] не «творцом милости», но «всенародной милости», [называет оратора] «распределителем удовольствия для слушателей»; [он говорит], что что-нибудь спрятано не «под ветвями», а «под ветвями леса», что кто-нибудь прикрыл не «тело», а «телесный стыд», называет страсть «соперницей души»; последнее выражение есть в одно и то же время и составное слово и эпитет, так что является принадлежностью поэзии; точно так же [он называет] крайнюю степень испорченности «выходящей из всяких границ». Вследствие такого неуместного употребления поэтических оборотов стиль делается смешным и холодным, а от болтливости неясным, потому что когда кто-нибудь излагает дело лицу знающему [это дело], то он уничтожает ясность темнотою изложения. Люди употребляют сложные слова, когда у данного понятия нет названия или когда легко составить сложное слово, таково, например, слово «*Χρονοτριβειν*» — времяпровождение, но если [таких слов] много, то [слог делается] совершенно поэтическим. Употребление двойных слов всегда более свойственно поэтам, пишущим дифирамбы, так как они любители громкого, а употребление старинных слов — поэтам эпическим, потому что [такие слова заключают в себе] нечто торжественное и самоуверенное. [Употребление же] метафоры [свойственно] ямбическим стихотворениям, кото-

рые, как мы сказали, пишутся теперь. Наконец, четвертая [причина, от которой может происходить] холодность стиля, заключается в метафорах. Есть метафоры, которые не следует употреблять, — одни потому, что [они имеют] смешной смысл, почему и авторы комедий употребляют метафоры, другие потому, что смысл их слишком торжественен и трагичен; кроме того, [метафоры имеют] неясный смысл, если [они заимствованы] издалека. Так, например, Горгий говорит о делах «бледных» и «кровавых», или: «ты в этом деле посеял позор и пожал несчастье». Подобные выражения имеют слишком поэтический вид. Или как Алкидамант называет философию «укреплением законов» и Одиссею «прекрасным зеркалом человеческой жизни» и «не внося никаких подобных игрушек в поэзию». Все подобные выражения неубедительны вследствие вышеуказанных причин. И слова, обращенные Горгием к ласточке, которая, пролетая, сбросила на него нечистоту, всего приличнее были бы для трагика: «Стыдно, Филомела», — сказал он. Для птицы, сделавшей это, это не позорно, а для девушки [было бы] позорно. Упрек, заключающийся в этих словах, хорошо подходил к тому, чем птица была раньше, но не к тому, что она есть теперь<sup>260</sup>.

#### ГЛАВА IV

Сравнение есть также метафора, так как между тем и другим существует лишь незначительная разница. Так, когда поэт [говорит] об Ахилле: «Он ринулся, как лев», это есть сравнение. Когда же он говорит: «Лев ринулся» — это есть метафора: так как оба (и Ахилл и лев) обладают храбростью, то поэт, пользуясь метафорой, назвал Ахилла львом. Сравнение бывает полезно и в прозе, но в немногих случаях, так как [вообще оно относится] к области поэзии. [Сравнения] следует допускать так же, как метафоры, потому что они — те же метафоры и отличаются от последних только вышеуказанным. Примером сравнения могут служить слова Андротиона<sup>261</sup> об Идрисе, что он похож на собаковод, сорвавшийся с цепи: как они бросаются кусать, так опасен и Идрисей<sup>262</sup>, освобожденный от уз. И как Феодамант сравнивал Архимеда с Евкесом<sup>263</sup>, минус знания геометрии, на том основании, что, наоборот, Евкес = Архимеду + знание геометрии. [Таково] и сравнение, встречающееся в Платоновой Республике: что люди, спимающие доспехи с мертвых, похожи на собак, которые кусают камни, не касаясь человека, бросающего их. Таково же и [сравнение, прилагаемое] к народу, что он подобен капитану корабля сильному, но несколько глухому, а также к стихам поэтов, что они похожи на лиц све-

жих, но не обладающих красотой: последние становятся не похожи [на то, чем были раньше], когда отцветут, а первые — когда нарушен их размер. [Таково] и сравнение, которое Перикл делает относительно самосцев, что они похожи на детей, которые хотя и берут предлагаемый им кусочек, но продолжают плакать. [Таково же и сравнение] относительно беотийцев, что они похожи на дубы: как дубы разбиваются один о другой, так и беотийцы сражаются друг с другом. [Таково же] и [сравнение], делаемое Демосфеном<sup>204</sup> относительно парода, что он подобен людям, которые страдают морской болезнью на корабле. И как Демокрит<sup>205</sup> сравнивал реторов с кормилицами, которые, сами глотая кусочек, мажут слюной по губам детей. И как Антисфен<sup>206</sup> сравнивал тонкого Кефисодота с ладаном, который, испаряясь, доставляет удовольствие. Все эти [выражения] можно употреблять и как сравнения и как метафоры, и очевидно, что все удачно употребленные метафоры будут в то же время и сравнениями, а сравнения, [наоборот], [будут] метафорами, раз отсутствует слово сравнения [«как»]. Метафору следует всегда заимствовать от сходства и [прилагать] ее к обоим из двух предметов, принадлежащих к одному и тому же роду. Так, например, если фиал есть щит Вакха [Диониса], то возможно также называть щит фиалом Арея.

## ГЛАВА V

Итак, вот из чего складывается речь. Стиль основывается на умении говорить правильно по-гречески, а это зависит от пяти условий: от [употребления] союзов, от того, размещены ли они так, как они по своей природе должны следовать друг за другом, сначала одни, потом другие, как этого требуют некоторые [писатели]; так, например,  $\mu\epsilon\upsilon$  и  $\epsilon\gamma\omega\ \mu\epsilon\upsilon$  требуют за собой [первое]  $\delta\epsilon$ , [второе]  $\circ\delta\epsilon$ . И следует ставить их один за другим, пока еще [о требуемом соотношении] помнишь, не размещая их на слишком большом расстоянии, и не употреблять один союз раньше другого необходимого, потому что [подобное употребление союзов] лишь в редких случаях бывает пригодно. «Я же, когда он мне сказал, так как Клеон пришел ко мне с просьбами и требованиями, отправился, захватив их с собой». В этих словах вставлено много союзов раньше союза, который должен был следовать, и так как много слов помещено раньше [отправился], [фраза стала] неясной. Итак, первое условие заключается в правильном употреблении союзов. Второе [заключается] в употреблении именно собственных слов, а не описательных выражений. В-третьих, не [следует употреблять] двусмысленных

выражений, кроме тех случаев, когда это делается умышленно, как, например, поступают люди, которым нечего сказать, но которые [тем не менее] делают вид, что говорят нечто. В таком случае люди выражают это в поэтической форме, как, например, Эмпедокл. Такие иносказательные выражения своей странностью морочат слушателей, которые в этом случае испытывают то же, что испытывает народ перед прорицателями: когда они выражаются двусмысленно, народ вполне соглашается с ними:

«Крез, перейдя Галис, разрушит великое царство».

Прорицатели выражаются о деле общими фразами именно потому, что здесь менее всего возможна ошибка. Как в игре в «чет и пачет» скорее можно выиграть, говоря просто «чет» или «пачет», чем точно обозначая число, так и [скорее можно предсказать что-нибудь, говоря], что это будет, чем точно обозначая время; поэтому-то оракулы не обозначают времени [исполнения своих предсказаний]. Все эти случаи похожи один на другой, и их следует избегать, если нет в виду подобной цели. В-четвертых, следует правильно употреблять роды имен, как их разделял Протагор — на мужские, женские и средние; например, «приди и переговорив (*ἦ δ' ἔλθοῦσα καὶ διαλέχθεις*), она ушла». В-пятых, [следует] соблюдать последовательность в числе, идет ли речь о многих или о немногих или об одном, [например], «они, приди (*ἔλθοντες*), начали наносить мне удары».

Вообще написанное должно быть удобочитаемо и удобопонимаемо, а это — одно и то же. Этими свойствами не обладает речь со многими союзами, а также речь, в которой трудно расставить знаки препинания, как, например, в творениях Гераклита. Расставить знаки в творениях Гераклита — [большой] труд, потому что неясно, к чему что относится, к последующему или к предыдущему, как, например, в начале своей книги он говорит: «Относительно разума требуемого всегда люди являются непонятливыми». Здесь неясно, к чему нужно присоединить знаком [запятой] слово «всегда».

Ошибка является еще и в том случае, если для двух различных понятий употребляется выражение, не подходящее [к ним обоим], например, для звука и цвета; выражение «увидев» не подходит [к обоим этим понятиям], а выражение «заметив» подходит. Кроме того, неясность получается еще и в том случае, если, намереваясь многое вставить, не поместишь вначале того, [что следует], например, [если скажешь]: «Я намеревался, переговорив с ним о том-то и о том-то и таким-то образом, от-

правиться в путь», а не так: «Я намеревался, поговорив, отправиться в путь», а потом: «И случилось то-то и то-то и таким-то образом».

## ГЛАВА VI

Пространности стиля способствует употребление определения понятия вместо имени, [обозначающего понятие], например, если сказать не «круг», а «плоская поверхность, все конечные точки которой равно отстоят от центра». Сжатости же [стиля способствует] противоположное, т. е. [употребление] имени вместо определения понятия. [Можно для пространности поступать следующим образом], если [в том, о чем идет речь], есть что-нибудь позорное или неприличное; если есть что-нибудь позорное в понятии, можно употреблять имя, если же в имени, то понятие. [Можно] также пояснять мысль с помощью метафор и эпитетов, остерегаясь при этом того, что имеет поэтический характер, а также представлять во множественном числе то, что существует в единственном числе, как это делают поэты: хотя существует одна гавань, они все-таки говорят:

«В ахейские гавани»,

а также:

«Эти многораскрывающиеся складки письма».

[Можно для пространности] не соединять [два слова вместе], но к каждому из них присоединять [отдельное определение], [например], от жены от моей, или, для сжатости, напротив: от моей жены. [Выражаясь пространно], следует также употреблять союзы, а если [выражаться] сжато, то не следует их употреблять, но не [следует] также при этом делать речь бессвязной, например, можно сказать «отправившись и переговорив», а также: «отправившись, переговорил». Полезна также манера Антимаха<sup>267</sup>, — [при описании предмета] говорить о тех качествах, [которых у данного предмета] нет, как он это делает, воспевая гору Тевмессу<sup>268</sup>:

Есть небольшой холм, обвеваемый ветрами.

Таким путем можно распространить [описание] до бесконечности. И можно говорить как о хороших, так и о дурных качествах, которыми данный предмет не обладает, смотря по тому, что требуется. Отсюда и поэты заимствуют свои выражения: «бесструнная и безлирная мелодия». Они производят эти выра-

жения от отсутствия качеств; этот способ очень пригоден в метафорах, основанных на сходстве, например, если сказать, что труба есть безлирная мелодия.

## ГЛАВА VII

Стиль будет обладать надлежащими качествами, если он полон чувства, если он отражает характер и если он соответствует истинному положению вещей. Последнее бывает в том случае, когда о важных вещах не говорится слегка и о пустяках не говорится торжественно, и когда к простому имени (слову) не присоединяется украшение; в противном случае стиль кажется шутовским; так, например, поступает Клеофонт<sup>269</sup>: он употребляет некоторые обороты, подобные тому, как если бы он сказал «достопочтенная смоковница». [Стиль] полон чувства, если он представляется языком человека гневающегося, раз дело идет об оскорблении, и языком человека негодующего и сдерживающегося, когда дело касается вещей безбожных и позорных. Когда дело касается вещей похвальных, о них [следует] говорить с восхищением, а когда вещей, возбуждающих сострадание, то со смирением; подобно этому и в других случаях. Стиль, соответствующий данному случаю, придает делу вид вероятного: здесь человек ошибочно заключает, что [оратор] говорит искренно, на том основании, что при подобных обстоятельствах он, [человек], испытывает то же самое, что он понимает, что положение дел таково, каким его представлял оратор, даже если это на самом деле и не так. Слушатель всегда сочувствует оратору, говорящему с чувством, если даже он не говорит ничего [основательного]; вот таким-то способом многие ораторы, с помощью только шума, производят сильное впечатление на слушателей.

Выражение мыслей с помощью знаков отражает характер [говорящего], потому что для каждого положения и душевного качества есть свой соответствующий язык; положение я различаю по возрасту, например, мальчик, муж или старик, [по полу], например, женщина или мужчина, [по национальности], например, лаконец или фессалиец. Душевыми качествами [я называю] то, сообразно чему человек в жизни бывает таким, а не иным, потому что образ жизни бывает именно таким, а не иным в зависимости не от каждого душевного качества; и если оратор употребляет выражения, соответствующие душевному качеству, он обнаруживает свой нравственный облик, потому что человек неотесанный и человек образованный сказавши бы не

одно и то же и не в одних и тех же выражениях. До некоторой степени на слушателей действует тот прием, которым так часто пользуются составители речей: «Кто этого не знает?». «Это всем известно». Слушатель в этом случае соглашается под влиянием стыда, чтобы быть причастным тому, чему причастны все остальные люди.

Все эти виды [оборотов] одинаково могут быть употреблены к стати или не к стати. При всяком несоблюдении меры лекарством [должно служить] известное [правило], что человек должен сам себя поправлять, потому что раз оратор отдает себе отчет в том, что делает, его слова кажутся истиной. Кроме того, не [следует] одновременно пускать в ход все сходные между собой средства, потому что таким образом у слушателя является недоверие. Я разумею здесь такой, например, [случай]: если слова [оратора] жестки, не [должно] говорить их жестким голосом, [делать] жесткое выражение лица и [пускать в ход все] другие сходные средства; при несоблюдении этого правила всякий [реторический прием] обнаруживает то, что он есть. Если же [оратор пускает в ход] одно средство, не [употребляя] другого, то незаметно он достигнет того же самого результата; если он жестким тоном говорит приятные вещи и приятным тоном жесткие вещи, он лишается доверия [слушателей]. Сложные слова, обилие эпитетов и слова малоупотребительные всего пригоднее для оратора, говорящего под влиянием гнева; простительно назвать несчастье «необозримым, как небо», или «чудовищным». [Простительно это] также в том случае, когда оратор уже завладел своими слушателями и воодушевил их похвалами или порицаниями, гневом или дружбой, как это, например, делает Исократ в конце своего панегирика, [говоря]: «слава и память» (*φῆμι δὲ καὶ γυνώμη*) или «те, которые решились» (*οἱ τινες ἐτλησαν*). Такие вещи люди говорят в состоянии энтузиазма, и выслушивают их люди, очевидно, под влиянием такого же настроения. Поэтому-то такие выражения пригодны для поэзии, так как поэзия есть нечто боговдохновенное. Их следует употреблять или в вышеуказанных случаях или с оттенком иронии, как это сделал Горгий и какэвы [примеры этого] в Федре.

## ГЛАВА VIII

Что касается формы стиля, то он не должен быть ни метрическим, ни лишенным ритма. В первом случае [речь] не имеет убедительности, так как кажется выдуманной, и, вместе с тем, отвлекает внимание [слушателей], заставляя следить за возвра-



щением сходных [повышений и понижений], совершенно так же, как дети, предупреждая вопрос глашатаев: кого избирает своим покровителем отпускаемый на волю, [кричат]: Клеона. Стиль, лишенный ритма, имеет незаконченный вид, и следует придать ему вид законченности, но не с помощью метра, потому что все незаконченное неприятно и невразумительно. Все измеряется числом, а по отношению к форме стиля числом служит ритм, метры же — его подразделения; поэтому-то речь должна обладать ритмом, но не метром, так как [в последнем случае] получаться стихи. Ритм не должен быть строго определенным, что получится в том случае, если он будет простирается лишь до известного предела. Из ритмов героический ритм отличается торжественным характером и не обладает гармонией, которая присуща разговорной речи. Ямб есть именно форма речи большинства людей. Вот почему из всех размеров люди всего чаще производят в разговоре ямбические стихи. А речь оратора должна обладать некоторой торжественностью и возвышаться [над обыкновенной речью]. Трохей более подходит к комическим танцам, что доказывают тетраметры — ритм скачков. Затем остается пэан, которым пользовались, начиная с Фрасимаха<sup>270</sup>, но не умели объяснить, что это такое. Пэан — третий [ритм]; он примыкает к вышеупомянутым, потому что представляет отношение трех к двум, а из прежде упомянутых [ритмов] один [представляет] отношение одного к одному, а другие — двух к одному; к этим ритмам примыкает ритм полуторный, а это и есть пэан; остальные [ритмы] следует оставить в стороне как по вышеизложенным причинам, так и потому, что они метричны, пэан же следует иметь в виду, так как из числа всех упомянутых нами ритмов он один не образует стиха, так что им можно пользоваться наиболее незаметным образом. Теперь употребляют только один вид пэана как в начале, так и в конце, а между тем следует различать конец от начала. Есть два вида пэана, противоположные один другому; один из них годен для начала (так его и употребляют); это именно тот, у которого в начале долгий слог, а затем три коротких... Другой [вид пэана], напротив, тот, в котором три первых слога короткие, а последний долгий... Этот вид пэана помещается в конце, так как короткий слог по своей неполноте делает [окончание как бы] увечным. Следует кончать долгим слогом, и конец должен быть ясен не благодаря писцу или какому-нибудь знаку, а из самого ритма.

Итак, мы сказали, что стиль должен обладать хорошим ритмом, а не быть лишенным ритма, [сказали также], какие ритмы и при каких условиях делают стиль ритмичным.

## ГЛАВА IX

Стиль необходимо должен быть или непрерывным и соединенным при помощи союзов, каковы прелюдии в дифирамбах, или же периодическим и подобным антистрофам древних поэтов. Стиль непрерывный — древний стиль: «Нижеследующее есть изложение истории Геродота Фурийского»<sup>271</sup>. Прежде этот стиль употребляли все, а теперь его употребляют немногие. Я называю непрерывным такой стиль, который сам по себе не имеет конца, если не оканчивается предметом, о котором идет речь; он не прерывается по своей незаконченности, потому что всякому хочется видеть конец; по этой-то причине [состязающиеся в беге] задыхаются и обессиливают на поворотах, между тем как раньше они не чувствовали утомления, видя перед собой предел [бега]. Вот в чем заключается непрерывный стиль; стилем же периодическим называется стиль, составленный из периодов. Я называю периодом фразу, которая сама по себе имеет начало и конец и размеры которой легко обозреть. Такой стиль приятен и понятен; он приятен потому, что представляет собой противоположность речи незаконченной, и слушателю всегда кажется, что он что-то схватывает и что что-то для него закончилось, а ничего не предчувствовать и ни к чему не приходиться — неприятно. Понятна такая речь потому, что она легко запоминается, а это происходит от того, что периодическая речь имеет число, число же всего легче запоминается. Поэтому-то все запоминают стихи лучше, чем прозу, так как у стихов есть число, которым они измеряются. Период должен заканчиваться вместе с мыслью, а не разрубаться...

Период может состоять из нескольких членов или быть простым. Период, состоящий из нескольких членов [ $\chi\omega\lambda\alpha$ ], имеет вид законченной фразы, может быть разделен на части и произнесен с одного дыхания весь, а не раздельно, как вышеприведенный период.  $\kappa\omega\lambda\omicron\nu$  — член периода, одна из частей его. Простым я называю период одночленный. Ни члены периода, ни сами периоды не должны быть ни укороченными, ни длинными, потому что краткая фраза часто заставляет слушателей спотыкаться: в самом деле, когда слушатель, еще стремясь вперед к тому пределу, о котором представление есть в нем самом, отбрасывается назад, вследствие прекращения речи, он как бы спотыкается, встретив препятствия. А длинные периоды заставляют слушателей отставать, подобно тому как бывает с людьми, которые, [гуляя], заходят за назначенные пределы: они, таким образом, оставляют позади себя тех, кто с ними вместе гуляет.

Подобным же образом и периоды, если они длинные, превращаются в [целую] речь и делаются подобными прелюдии, так что происходит то, по поводу чего Демокрит Хиосский<sup>272</sup> посмеялся над Меланиппидом<sup>273</sup>, написавшим вместо антистроф прелюдии:

Муж, творящий зло другому, творит зло самому себе,  
И длинная прелюдия — величайшее зло для того, кто ее написал.

То же самое можно сказать и о тех, кто составляет длинные периоды. Но слишком короткие периоды — не периоды, они влекут слушателя вперед [слишком] стремительно.

Период, состоящий из нескольких членов, бывает или разделительный или противоположительный. Пример разделительного периода: «Я часто удивлялся тем, кто установил торжественные собрания и учредил гимнастические состязания». Противоположительный период — такой, в котором в каждом из двух членов одна противоположность стоит рядом с другой или один и тот же член присоединяется к двум противоположностям, например: «Они оказали услугу и тем и другим, и тем, кто остался, и тем, кто последовал [за ними]; вторым они предоставили во владение больше земли, чем они имели дома, первым оставили достаточно земли дома». Противоположности здесь: оставаться, последовать, достаточно, больше. Точно так же [и в другой фразе]: «И для тех, кто нуждается в деньгах, и для тех, кто желает ими пользоваться» — пользование противопоставляется приобретению. И еще: «Часто случается, что при таких обстоятельствах и разумные люди терпят неудачу и неразумные имеют успех». [Или]: «Тотчас они получили награду за победу, а немного спустя они приобрели владычество на море». [Он заставил свои войска] «плыть по материку и идти пешком по морю, перекинув мост через Геллеспонт и подкопав гору Афон». «Силою закона лишать права гражданства тех, кто по рождению гражданин». «Одни из них ужасно погибли, другие позорно спаслись». «В частной жизни пользоваться услугами рабов-варваров, в политике — спокойно смотреть на рабство многих союзников». «Или обладать при жизни или оставить после смерти». И вот еще что сказал кто-то в судилище относительно Пифолая и Ликофрона<sup>274</sup>: «Пока они были дома, они продавали вас, а когда пришли сюда, сами продали себя». Все приведенные примеры производят указанное впечатление. Такой способ изложения приятен, потому что противоположности чрезвычайно доступны пониманию, а если они стоят рядом, они [еще] понятнее, а также потому, что [этот способ изложения]

походит на силлогизм, так как изобличение есть соединение противоположностей.

Вот что такое противоположение (*αντιθεσις*). Приравниванием (*παρισωσις*) называется такой случай, когда оба члена периода равны, уподоблением (*παρομοιωσις*), когда крайние слоги обоих членов сходны; [сходство] необходимо должно быть или в начале или в конце; в начале бывают сходны имена, а в конце — последние слоги или [разные] падежи одного и того же имени или одно и то же имя. Вот примеры сходства в начале: «*ἀγρον γὰρ ἐλάβεν ἀγρον παρ αὐτοῦ*» (он получил от него бесплодное поле), «*δωρητοὶ τεπέλοντο παραρρητοὶ τ' ἐπέεσσιν*» (их можно было умиловать подарками, уговорить словами). А вот примеры сходства в конце: «*ὡθήσαν αὐτὸν παῖδιον τέτοκεναι, ἀλλ' αὐτῷ αἰτία γέγονεναι*» (они [не] думали, что он родил ребенка, а что он был причиной этого), «*ἐν πλείσταις δὲ φρόντισι καὶ ἐν ἐλάχισταις ἐλπίζιν*» (в бесчисленных заботах и в ничтожнейших надеждах). [Случай, когда в конце стоят] падежи одного и того же имени: «*ἀξίως δὲ σταθῆναι χαλκοῦς, οὐκ ἀξίως ὠν χαλκοῦ*» (он достоин медной статуи, не стоя медной монеты). [Случай, когда в конце повторяется] одно и то же слово: «*σύ δ' αὐτὸν καὶ ζῶντα εἶπες κακῶς καὶ νῦν τράφαίς κακῶς*» (ты и при жизни говорил о нем дурно, и теперь пишешь дурно). [Случай, где сходство заключается] в одном слоге: «*τί αὖ ἐπαίδες δεῖνον, εἰ ἀνδρείδες ἀγρον*» (какого рода неудовольствие ощутил бы ты, если бы увидел человека без дела?). Но может случиться, что одна и та же [фраза] включает в себе все вместе: и противоположение, и равенство членов, и сходство окончания. [Различные] начала периодов перечислены в сочинениях Феодекта<sup>275</sup>. Но бывают и ложные противоположения, какие, например, употреблял Эпихарм: «То я был в их стране, то я был у них».

## ГЛАВА X

Разобрав этот вопрос, следует сказать о том, откуда происходят изящные и удачные выражения. Изобрести их — дело человека даровитого или приобретшего навык, а показать, [в чем их особенности], есть дело этой науки. Итак, поговорим о них и перечислим их. Начнем вот с чего: естественно, что всякому приятно легко научиться [чему-нибудь], а всякое слово имеет некоторый определенный смысл, поэтому всего приятнее для нас те слова, которые дают нам какое-нибудь знание. Слова необычные нам непонятны, а слова общеупотребительные мы понимаем. Наиболее достигает этой цели метафора, например, если поэт называет старость стеблем, остающимся после жатвы,

то он научает и сообщает сведения с помощью родового понятия, ибо и то и другое — нечто отцветшее. То же самое действие производят уподобления, употребляемые поэтами, и потому они кажутся изящными, если только они хорошо выбраны. Уподобление, как было сказано раньше, есть та же метафора, но отличающаяся присоединением [слова сравнения]; она меньше нравится, так как она длиннее, она не утверждает, что «это — то», и наш ум этого не требует.

Итак, тот стиль и те энтимемы по необходимости будут изящны, которые сразу сообщают нам знания; поэтому-то поверхностные энтимемы не в чести (мы называем поверхностными те энтимемы, которые для всякого очевидны и в которых ничего не нужно исследовать); не [в чести] также энтимемы, которые, когда их произнесут, представляются непонятными. Но [наибольшим почетом пользуются те энтимемы], произнесение которых сопровождается появлением некоторого познания, даже если этого познания раньше не было, или те, по поводу которых разум темного остается позади, потому что в этих последних случаях как бы приобретает некоторое познание, а в первых [двух] нет. Подобные энтимемы пользуются почетом ради смысла того, что в них говорится: что же касается внешней формы речи, то [наибольшее значение придается энтимемам], в которых употребляются противоположения, например, «считая их всеобщий мир войною, объявленной нашим собственным интересам»; здесь война противопоставляется миру. [Энтимема может производить впечатление] и отдельными словами, если в ней заключается метафора, и притом метафора ни слишком далекая, потому что смысл такой трудно понять, ни слишком поверхностная, потому что такая не производит никакого впечатления. [Имеет] также [значение та энтимема], которая изображает вещь перед нашими глазами, ибо нужно больше обращать внимание на то, что есть, чем на то, что будет.

Итак, нужно стремиться к этим трем вещам: 1) метафоре, 2) противоположению, 3) наглядности.

Из четырех родов метафор наиболее заслуживают внимания метафоры, основанные на аналогии. Так, например, Перикл говорит, что юношество, погибшее на войне, точно так же исчезло из государства, как если бы кто-нибудь из года уничтожил весну. И Лептин<sup>276</sup> по поводу лакедемонян [говорил], что он не допустит, чтобы Эллада стала крива на один глаз. И когда Харит<sup>277</sup> торопился сдать отчет по Олифской войне, Кефисодот<sup>278</sup> сердился, говоря, что он старается сдать отчет в то время, когда народ «кипит в котле». Так и некогда [оратор], приглашая афинян, запасшись провиантом, идти в Евбею, говорил, что по-

становление Мильтиада должно «выступить в поход<sup>279</sup>». И Ификрат выражал неудовольствие по поводу договора, заключенного афинянами с Эпидавром и всей прибрежной страной, говоря, что они сами отняли у себя провиант на время войны. И Пифолай называл паралу<sup>280</sup> палицею народа и Сист — решетом Пирея. И Перикл требовал уничтожения Эгины, «этого гноя на глазах Пирея». И Мирокл<sup>281</sup>, назвав одно из уважаемых лиц, сказал, что сам он несколько не хуже этого лица, потому что оно поступает худо в размере процентов, равняющихся трети [ста], а он в размере процентов десятой части. [Такой же смысл имеет] и ямб Анаксандрида<sup>282</sup> о дочерях, которые опаздывали замужеством:

Девушки у меня просрочили время вступления в брак.

И слова Полиевкта<sup>283</sup> о некоем Слевсиппе, пораженном апоплексией, что он [ни одной минуты] не может провести спокойно, хотя судьба связала его болезнью с пятью отверстиями<sup>284</sup>. И Кефисодот называл триэры пестрыми мельницами, а Диоген<sup>285</sup> — харчевни аттическими фидитиями (спартанские общие трапезы); и Эсион<sup>286</sup> [говорил], что они «вылили государство в Сицилию». Это — выражение метафорическое и наглядное. И [выражение] «так что [вся] Греция испустила крик» есть некоторым образом метафора и наглядное выражение. И как Кефисодот советовал [афинянам] остерегаться, как бы не делать много скопищ, народных собраний. И Исократ [говорил тоже] о сбегавшихся на торжественные празднества. И как [сказано] в эпитафии: «Достойно было бы, чтобы над могилой [воинов], павших при Саламине, Греция остригла себе волосы, как похоронившая свою свободу вместе с их доблестью»<sup>287</sup>. Если бы он сказал, что [грекам] стдит проливать слезы, так как их доблесть погребена, [это было бы] метафора и [наглядно], но [приведенные слова] заключают в себе некоторое противоположение свободы доблести. И как Ификрат сказал: путь моих речей пролегает среди Харитовых деяний. Здесь [употреблена] метафора по аналогии, и выражение «посреди» делает [фразу] наглядной. И выражение «призывать опасности на помощь против опасностей» есть метафора, делающая фразу наглядной. И Ликоллеонт<sup>288</sup>, защищая Хабрия, [сказал]: как, вы не уступите мольбам медной статуи, воздвигнутой в честь его?<sup>289</sup> Это была метафора для данной минуты, но не навсегда, хотя она наглядна: когда он [Хабрий] находится в опасности, за него просит его статуя<sup>290</sup>, посодушевленное [как бы становится] одушевленным, этот памятник деяний государства. Таково и [выра-

жение] «они всеми силами стараются о том, чтобы быть малодушными, потому что стараться значит увеличивать что-нибудь». [Таково же и выражение] «бог зажег в душе разум, как светоч», потому что оба слова, [зажег и светоч, наглядно] изображают нечто. [То же самое]: «мы не прекращаем войны, а откладываем их»; и то и другое, и отсрочка и подобный мир, относится к будущему. [Сюда же относится выражение], что мирный договор — трофеем гораздо более прекрасный, чем [трофей], полученные на войне, потому что последние [получаются] за неважные вещи или за одно какое-нибудь случайное стечение обстоятельств, а первые — за всю войну; и тот и другие — признаки победы. [Сюда же относится и выражение], что для государств большим наказанием служит осуждение людей, потому что наказание есть справедливо [нам причиняемый] ущерб.

## ГЛАВА XI

Итак, мы сказали, что изящество получается из метафоры по аналогии и из оборотов, изображающих вещь наглядно; теперь следует сказать о том, что мы называем «наглядным» и результатом чего является наглядность. Я говорю, что те выражения представляют вещь наглядно, которые изображают ее в действии, например, выражение, что нравственно хороший человек четырехуголен, есть метафора, потому что оба эти понятия совершенны, но они не обозначают действия. А [выражение] «он находится в цвете сил» означает проявление деятельности, а также: «тебя, как животное, свободно пасущегося [в священном округе]». Точно так же:

Тогда Греки, воспрянув своими быстрыми ногами.

Выражение «воспрянув» означает действие и есть метафора, потому что оно заключает в себе понятие быстроты. И как Гомер часто пользовался [этим оборотом], с помощью метафоры представляя неодушевленное одушевленным. Во всех этих случаях от употребления выражений, означающих действие, фразы выигрывают, как, например, в следующих случаях:

И: Вниз по горе на равнину катился обманчивый камень.

...и отпрянула быстро пернатая ялан [стрела].

...и прынула стрелка

Остроконечная, жадная и соимы влететь супротивных.

И [копья]:

В землю вонзая стояли, насытиться алчные телом.

И:

...сквозь перси пробилось бурное жало,  
Рея вперед.

Во всех этих случаях предметы, будучи изображены одушевленными, кажутся действующими, так как понятия «обманывать», «реягь» и т. п. означают проявление деятельности. [Поэт] применил их с помощью метафоры по аналогии, потому что как камень относится к Сисифу, так поступающий бесстыдно относится к тому, по отношению к кому он поступает бесстыдно. [Поэт] пользуется удачными образами, говоря о предметах неодушевленных: [бури]

...вздымает

Горы клочочущих воли по немолчно шумящей пучине,  
Грозно нависнувших, пенных, одни, а за ними другие.

[Здесь поэт] изображает все движущимся и живущим, а действие есть движение.

Метафоры нужно заимствовать, как мы это сказали и раньше, из области предметов сходных, но не явно сходных, подобно тому, как и в философии считается свойством меткого [ума] видеть сходства и в вещах, далеко отстоящих одни от других, как, например, Архит<sup>291</sup> говорил, что судья и жертвенник — одно и то же, потому что к тому и другому прибегает все, что терпит несправедливость. Или если бы кто-либо сказал, что якорь и кремафра<sup>292</sup> — одно и то же: и то и другое нечто сходное, но отличается [одно от другого] положением: одно наверху, другое внизу. И [выражение] «государства нивелировались» [отмечает] сходство в [предметах], далеко отстоящих один от другого, именно равенство в могуществе и в территории.

Большая часть изящных оборотов получается с помощью метафор и посредством обманывания [слушателя]: для него становится яснее, что он узнал что-нибудь [новое], раз это последнее противоположно тому, [что он думал]; и разум тогда как бы говорит ему: «Как это верно! А я ошибался». И изящество апофтегм является следствием именно того, что они значат не то, что в них говорится, как, например, изречение Стесихора, что стрекозы для самих себя будут петь на земле. По той же самой причине приятны хорошо составленные загадки: [они сообщают некоторое] знание и в них употребляется метафора. [Сюда же относится то], что Феодор называет «говорить новое (χλινα)»; это бывает в том случае, когда [мысль] парадоксальна и когда она, как говорит Феодор<sup>293</sup>, не согласуется с ранее установившимся мнением, подобно тому как в шутках употребляются измененные слова; то же действие могут производить и шутки,



основанные на перестановке букв в словах, потому что [и тут слушатель] впадает в заблуждение. [То же самое бывает] и в стихах, потому что они заканчиваются не так, как предполагал слушатель, например:

Он шел, имея на ногах отможенные места.

Слушатель полагал, что будет сказано сандалии, [а не отможенные места]. Такие обороты должны ставиться понятными немедленно после того, как они произнесены. А когда [в словах] изменяются буквы, то говорящий говорит не то, что говорит, а то, что значит получившееся искажение слова, таковы, например, слова Феодора к кифареду Никону<sup>294</sup>: фракиянка [произвела] тебя [на свет]. Феодор делает вид, что говорит: это тебя тревожит<sup>295</sup>, и обманывает [слушателя], потому что на самом деле он говорит нечто иное. Поэтому [эта фраза] доставляет удовольствие тому, кто ее понял, а для того, кто не знает, что Никон — фракиец, [фраза] не покажется изящной. Или еще фраза: ты хочешь его погубить, или: ты хочешь, чтобы он стал на сторону персов<sup>296</sup>. И в том и в другом смысле фраза должна быть сказана надлежащим образом. То же самое [можно сказать] и об изящных фразах, например, если говорится: главенство на море для афинян не было началом бедствий, потому что они извлекли из него пользу<sup>297</sup>. Или как [говорил] Исократ, что главенство послужило для государства началом бедствий. В обоих случаях произнесено то, произнесения чего трудно было бы ожидать, и признано верным. Сказать, что начало есть начало — не есть большая мудрость, но [это слово] употребляется не таким же образом, а иначе, и *αρτη* повторяется не в том же самом смысле, а в другом. Во всех этих случаях выходит хорошо, если слово надлежащим образом употреблено для омонимии или метафоры, например: Анасхет невыносим, здесь употреблена омонимия, и [употреблена] надлежащим образом, если [Анасхет действительно] человек неприятный<sup>298</sup>. Или:

Ты не можешь быть для нас более чужим, чем следует чужестранцу,

или: не более, чем ты должен быть, чужестранец; это — одно и то же. И «чужестранец не должен всегда оставаться чужим»; и здесь у слова различный смысл. То же самое можно сказать и о восхваленных словах Аполлониды:

Прекрасно умереть, прежде чем сделашь что-нибудь достойное смерти.

Сказать это — то же самое, что сказать: «стоит умереть, не стдя смерти», или «стоит умереть, не будучи достойным смерти», или «не делая чего-нибудь, достойного смерти». В этих фразах один

и тот же способ выражения, причем чем фраза короче, и чем сильнее в ней противоположение, тем она удачнее; причина этого та, что от противоположения сообщаемое сведение становится полнее, а при краткости оно получается быстрее. При этом всегда должно быть лицо, к которому фраза относится, и фраза должна быть правильно сказана, если то, что говорится, правда и не нечто пошлое, потому что эти качества могут не совпадать. Так, например, «следует умирать, ни в чем не погрешив»; [смысл здесь верен], но выражение не изящно. Еще: «достойный должен жениться на достойной» — это не изящно. Но если [фраза] обладает обоими качествами, например, «достойно умереть не достойному смерти», [то она изящна]. Чем больше [фраза отвечает вышеуказанным требованиям], тем она изящнее, например, если имена употреблены, как метафоры, и если [в фразе] есть подобного рода метафоры, и противоположение, и приравнение, и действие.

И сравнения, как мы сказали это выше, суть некоторым образом метафоры, всегда нравящиеся. Они всегда состояются из двух понятий, как метафора по аналогии, например, мы говорим, что щит — фиал Арея, а лук — бесструнная лира. [Говоря] таким образом, употребляют [метафору] не простою, а назвать лук лирой и щит фиалом [значит употребить метафору] простую. Таким-то образом делаются сравнения, например, игрока на флейте с обезьяной и человека близорукого с потухающим светильником, потому что и тот и другой мигают. Сравнение удачно, когда в нем есть метафора. Так, например, можно сравнить щит с чашей Арея, развалины с лохмотьями дома; сюда же [относится] и сравнение: «Никерат<sup>299</sup> — это Филоклет, укушенный Пратием», которое употребил Фрасимах<sup>300</sup>, увидя, что Никерат, побежденный Пратием в декламации, отпустил себе волосы и неопрятен. На этом, когда [сравнение] неудачно, поэты всего чаще проваливаются, и за это же, когда [сравнение] удачно, их всего больше прославляют. Я разумею те случаи, когда поэт, например, говорит:

Его голени искривлены, как сельдерей.

Или:

Как Филаммон<sup>301</sup> сражаясь со своим мешком.

Все подобные выражения представляют собой сравнения. А что сравнения не что иное, как метафоры, об этом мы говорили много раз.

И пословицы — метафоры от одного рода вещей к другому, например, если кто-нибудь сам введет к себе кого-нибудь, рассчитывая от него попользоваться, и потом терпит от него вред,

то говорят: «это как карпафский житель и заяц»<sup>302</sup>, ибо оба одинаково потерпели.

Таким образом, мы, можно сказать, выяснили, из чего образуются изящные обороты речи и почему.

И удачные гиперболы — метафоры, например, об избитом лице можно сказать: его можно принять за корзину тутовых ягод, так под глазами сине. Но это в значительной мере преувеличено. Выражения с «подобно тому как» и «так-то и так-то» — гиперболы, отличающиеся только формой.

Как Филаммон сражаясь со своим мешком.

[Это сравнение становится гиперболой в такой форме]: можно подумать, что это — Филаммон, сражающийся с мешком<sup>303</sup>. [Еще]: иметь ноги кривые, как сельдерей, и: можно подумать, что у него не ноги, а сельдерей, так они изогнуты. Есть гиперболы, носящие детский характер, они заключают в себе преувеличение, поэтому их чаще всего употребляют под влиянием гнева:

Или хоть столько давал бы мне, сколько песку здесь и праху...  
 Дщери супругой себе не возьму от Атреева сына,  
 Если красюю она со златой Афродитой спорит,  
 Если искусством работ светлоюкой Афине подобна.

Чаще всего пользуются гиперболами аттические риторы. Человеку же пожилому не подобает употреблять их.

## ГЛАВА XII

Не должно ускользать от [нашего] внимания, что для каждого рода речи пригоден особый стиль, ибо не один и тот же [стиль] в речи письменной и в речи полемической, в речи, произносимой перед народным собранием, и в речи судебной. Необходимо знать оба [рода стиля], потому что первый заключается в умении говорить по-гречески, а, зная второй, не бываешь принужден молчать, если хочешь передать что-нибудь другим, как это бывает с теми, кто не умеет писать. Стиль речи письменной — самый точный, а речи полемической — самый актерский. Есть два вида последнего [стиля]: один этический, [затрагивающий нравы], другой патетический, [возбуждающий страсти]. Поэтому-то актеры гонятся за такого рода драматическими произведениями, а поэты — за такого рода [актерами]. Поэты, пригодные для чтения, представляются тяжеловесными; таков, например, Хэрмон, потому что он точен, как логограф, а из дифирамби-

ческих поэтов — Ликимний<sup>304</sup>. Если сравнивать речи между собой, то речи, написанные при устных состязаниях, кажутся сухими, а речи ораторов, даже если они имели успех, кажутся неискusstными, [раз они у нас] в руках, [раз мы их читаем]; причина этого та, что они пригодны [только] для устного состязания; по той же причине и сценические приемы вне сцены не производят свойственного им впечатления и кажутся нелепыми. Например, фразы, не соединенные союзами, и частое повторение одного и того же в речи письменной по справедливости отвергается, а в устных состязаниях нет, и ораторы употребляют [эти обороты], потому что они свойственны актерам. При повторении одного и того же необходимо говорить иначе, что как бы дает место декламации, [например]: вот тот, кто обокрал вас, вот тот, кто обманул вас, вот тот, кто, наконец, решил предать вас. Так, например, поступал актер Филемон<sup>305</sup> в «Безумии стариков» Анаксандрида всякий раз, произнося «Радаманф и Паламед», а в прологе к «Благочестивым», [произнося слово] «Я». А если кто произносит такие фразы не как актер, то он уподобляется человеку, несущему бревно. Точно то же [можно сказать] о фразах, не соединенных союзами, например: я пришел, я встретил, я попросил. Эти предложения нужно произнести с декламацией, а не говорить их одинаково, одинаковым голосом, как бы говоря одну фразу. Речь, не соединенная союзами, имеет некоторую особенность: в один и тот же промежуток времени сказано, повидимому, многое, потому что соединенные посредством союзов делает многое чем-то единым, а с уничтожением союзов, очевидно, единое, напротив, делается многим. Следовательно, [такая речь] заключает в себе амплификацию: «я пришел, заговорил, попросил» (это кажется многим), «он с презрением отнесся ко всему, что я сказал». Того же хочет достигнуть и Гомер, говоря:

Нирей из Симы,  
Нирей от Аглаи рожденный,  
Нирей прекраснейший из всех<sup>306</sup>.

О ком говорится многое, о том, конечно, говорится часто: и если [о ком-нибудь] говорится часто, кажется, [что о нем сказано] многое; таким же образом [и поэт], раз упомянув [о Нирее], с помощью паралогизма увеличил число раз и увековечил таким образом его имя, хотя нигде в другом месте не сказал о нем ни слова.

Стиль речи, произносимой в народном собрании, во всех отношениях похож на тенепись, ибо чем больше толпа, тем отдаленнее перспектива, поэтому-то и там и здесь все точное

кажется неуместным и производит худшее впечатление; точнее стиль речи судебной, а еще более точна речь, [произносимая] перед одним судьей: [такая речь] всего менее заключает в себе реторики, потому что здесь виднее то, что идет к делу и что ему чуждо: здесь не бывает препирательств, так что решение [получается] чистос. Поэтому-то не одни и те же ораторы имеют успех во всех перечисленных родах речей, но где всего больше декламации, там всего меньше точности; это бывает там, где нужен голос, и особенно, где нужен большой голос.

Наиболее пригоден для письма стиль речи эпидиктической, так как она предназначается для прочтения; за ней следует [стиль речи] судебной.

Излишне продолжать анализ стиля [и доказывать], что он должен быть приятен и величественен, потому что почему [ему обладать этими свойствами] в большей степени, чем умеренностью, или благородством или какой-нибудь иной этической добродетелью? А что перечисленные [свойства стиля] помогут ему сделаться приятным, это очевидно, если мы правильно определили достоинство стиля, потому что для чего другого, [если не для того, чтобы быть приятным], стиль должен быть ясен, не низок, но приличен? И если стиль болтлив или сжат, он не ясен; очевидно, что [в этом отношении] пригодна середина. Перечисленные качества сделают стиль приятным, если будут в нем удачно перемешаны выражения общеупотребительные и малоупотребительные, и ритм, и убедительные [доводы] в подобающей форме.

Итак, мы сказали о стиле — о всех стилях вообще и о всяком отдельном роде в частности. Остается сказать о построении [речи].

### ГЛАВА XIII

Речь имеет две части, ибо необходимо назвать предмет, о котором идет речь, и доказать его, поэтому невозможно, назвав, не доказать или доказать, не назвав предварительно; человек доказывающий доказывает нечто, и человек, предварительно излагающий что-нибудь, излагает это с целью доказательства. Первая из этих двух частей есть изложение, вторая — способ убеждения, как если бы кто-либо разделил речь на части, из которых первая — задача, вторая — решение. Теперь же речь смешно подразделяется на части, ибо рассказ свойственен только судебной речи; каким образом может быть в речи эпидиктической и в речи, произносимой в народном собрании, то, что принято называть рассказом, или то, что относится к против-

нику, или заключение доказательств? Предисловие, взвешивание и краткое повторение всего сказанного в речах, произносимых в народном собрании, бывает тогда, когда бывают прения, потому что в них часто дело идет об осуждении и оправдании, но не в тех случаях, когда бывает совещание. А заключение бывает даже не во всякой судебной речи, например, [его не бывает], когда речь коротка или когда дело легко запомнить, потому что обыкновенно приходится убавлять от того, что странно. Следовательно, необходимые части речи — изложение и способ убеждения; они составляют ее неотъемлемую принадлежность, но по большей части бывают: предисловие, изложение, способ убеждения, заключение, потому что то, что говорится к противнику, относится к способам убеждения, а сопоставление [доводов за и против] есть лишь усиление своих доводов, так что и оно — некоторая часть способов убеждения: делающий это, [т. е. сопоставление], доказывает нечто, а предисловие и заключение [ничего не доказывают], [заключение] же лишь напоминает. Если принять подобное подразделение, то придется сделать то же, что делали ученики Феодора: отличать повествование от поповествования и предповествования и доказательство от подоказательства. Следует лишь, называя какой-нибудь особый вид, устанавливать для него особый термин, в противном случае термин является пустым и вздорным; так поступает, например, Ликимний<sup>307</sup> в своей Реторике, употребляя термины: вторжение, отклонение, разветвления.

#### ГЛАВА XIV

Итак, предисловие есть начало речи, то же, что в поэтическом произведении есть пролог, а в игре на флейте — прелюдия. Все эти части — начало; они как бы прокладывают путь для последующего. Прелюдия подобна предисловию в речах эпидиктических, потому что флейтисты все хорошее, что они имеют сыграть [во всякой пьесе], играют вначале и объединяют в [такой] прелюдии; и в речах эпидиктических следует писать так же: сразу изложить и связать все, что хочешь [доказывать], как это и делают все. Примером этого может служить предисловие к Елене Исократа<sup>308</sup>, потому что нет ничего общего между Еленой и эристическими рассуждениями. Вместе с тем, если предисловие отступает [от общего содержания речи], то получается та выгода, что не вся речь имеет одинаковый вид. Предисловия речей эпидиктических слагаются из похвалы или хулы, например, у Горгия в олимпийской речи<sup>309</sup>: «О мужи эллины,

заслуживающие уважения со стороны многих», ибо он восхваляет тех, кто установил общественные собрания. Исократ же порицает их за то, что они, почитая дарами физические добродетели, не установили никакой награды для людей добродетельных. [Предисловие может состоять и] из совета, например, что следует почитать хороших людей, что поэтому-то и он сам восхваляет Аристида, или что [следует] почитать тех людей, которые не пользуются известностью и не дурные люди, но которые, будучи хорошими людьми, пребывают в неизвестности, как Александр, сын Приама, ибо [таким путем] автор подает совет.

[Можно еще заимствовать содержание предисловия] из предисловий к речам судебным, т. е. из непосредственного обращения к слушателям, если речь идет о чем-нибудь, с чем общественное мнение несогласно, или о чем-нибудь трудном или о чем-нибудь общеизвестном, с тем, чтобы получить прощение. Так, например, начинает Херил<sup>310</sup>:

Теперь, когда все разделено.

Итак, вот из чего [слагаются] предисловия к речам эпидиктическим: из похвалы, из хулы, из убеждения, из разубеждения, из обращений к слушателям. Эта «прелюдия» должна быть или связана с содержанием речи или быть ему чуждой. Относительно предисловий к речам судебным следует установить, что они имеют такое же значение, как и прологи к драматическим произведениям и предисловия к произведениям эпическим. А предисловия к произведениям дифирамбическим подобны предисловиям к речам эпидиктическим, [например]:

Из-за тебя, твоих даров и добычи.

В эпических произведениях предисловие есть показатель [содержания] речи, чтобы [слушатели] заранее знали, о чем будет идти речь, и чтобы ум не был в недоумении, потому что неопределенное вводит в заблуждение. А кто как бы дал в руки слушателю начало речи, тот [этим самым] дает возможность следить за речью. Поэтому-то [говорится]:

Гнев, о богиня, воспой.

И:

Муза, скажи мне о том многоопытном муже.

И:

Скажи мне о другом, о том, как великая война из Азии перешла в Европу.

И трагики дают понятие о драме [в предисловии], если не тотчас, как Еврипид, то где-нибудь, как это [делает] и Софокл:

Мой отец был Полиб.

Так же [поступают] и комики, ибо необходимейшее назначение предисловия, свойственное ему, заключается в том, чтобы показать, какова та цель, ради которой [произносится] речь, поэтому-то, если дело ясно и коротко, не следует пользоваться предисловием.

Другие виды [предисловия], которыми пользуются [ораторы], представляют собой способы исцеления; они общи [всем родам произведений]; содержание их слагается в зависимости от личности самого оратора, от личности слушателя, от дела, от личности противника. Все, что способствует установлению обвинения или опровержению его, все это касается самого оратора или его противника. Но тут следует [поступать] не одинаково: оправдываясь, [следует приводить] то, что касается обвинения, в начале, а обвиняя, [следует приводить это] в заключение. Почему [следует поступать так], это совершенно ясно: когда оправдываешься, необходимо устранить все препятствия, раз считаешь поставить самого себя перед судом, так что прежде всего следует опровергнуть обвинение. А когда сам обвиняешь, следует помещать обвинение в конце, чтобы оно больше осталось в памяти.

Предисловия, имеющие в виду слушателя, [возникают] из желанья сделать слушателя благосклонным или рассердить его, а иногда еще из желанья возбудить его внимание или наоборот, ибо не всегда полезно возбуждать его внимание; поэтому-то многие [ораторы] стараются рассмешить [слушателей]. Все это приводит к благосклонности [слушателя], если кто этого желает; [того же достигнет оратор], если выкажет себя правдиво хорошим человеком, потому что [слушатели] относятся с большим вниманием к таким людям. [Слушатели] внимательно относятся ко всему великому и к тому, что лично их касается, ко всему удивительному и приятному, поэтому следует внушать слушателям, что речь идет о подобных предметах. Если же нежелательно возбудить внимание [слушателей], [то должно им внушить], что дело, [которого касается речь], ничтожно, что оно несколько их не касается, что оно заключает в себе нечто печальное. Не должно, однако, забывать, что все подобное не относится прямо к речи и предназначается для плохого слушателя, слушающего то, что к делу не относится. Если же слушатель не таков, в предисловии нет никакой надобности, а нужно разве только вкратце изложить дело, чтобы тело, так сказать, имело голову. Обязанность возбуждать внимание слушателей, когда это нужно, лежит одинаково на всех частях речи, потому что внимание ослабевает во всех других частях скорее, чем в начале. Поэтому смелно помещать [это старание] в начале,



когда все слушают с наибольшим вниманием. Таким образом следует, где это уместно, употреблять [такие фразы]: «уделите мне ваше внимание, потому что это дело касается не больше меня, чем вас» и: «я вам скажу нечто такое страшное или такое удивительное, подобного чему вы никогда не слышали». Это будет то же, что говорил Продик, когда его слушатели готовы были заснуть, что он вставит [в свою речь] 50-драхмовое учение. Очевидно, что [подобные приемы употребляются] по отношению к слушателю, поскольку он не есть слушатель, потому что все в своих предисловиях или обвиняют или рассеивают страхи, [например]:

Царь, я скажу вовсе не из поспешности.

Или:

К чему столько предисловий?

[К этому приему прибегают также] те, дело которых неправильно кажется неправым, потому что им выгоднее останавливаться на всем другом, кроме своего дела. Поэтому-то и рабы отвечают не то, что у них спрашивают, а [ходят] вокруг и около и делают длинные вступления.

Каким образом следует делать [слушателей] благосклонными, об этом мы сказали, так же как и о каждом подобном [приеме в отдельности], ибо хорошо сказал [поэт]:

Дай мне явиться для Феаков другом и предметом сострадания,

так как к этим двум [вещам, т. е. к дружбе и к состраданию], следует стремиться. А в речах эпидиктических нужно заставлять слушателей думать, что похвала относится также или к ним самим, или к их роду, или к их образу жизни, или каким-нибудь иным образом, потому что правду говорит Сократ в надгробной речи: «Нетрудно хвалить афинян среди афинян, [но трудно хвалить их] среди лакедемонян».

Предисловия в речах, произносимых перед народом, берутся из предисловия к речам судебным, но по самой своей природе [эти речи] наименее в них нуждаются, потому что и [слушатели] знают, о чем идет речь, и самое дело несколько не нуждается в предисловии. [Предисловие, может быть, нужно лишь] или ради самого оратора, или ради его противников, или если слушатели считают дело не таким важным, каким [оратор] желает [его представить], но или более или менее важным, почему и бывает необходимо установить обвинение или опровергнуть его, увеличить или уменьшить [значение дела]; ради этого и бывает

нужда в предисловии; еще [предисловие бывает нужно] для украшения, так как речь кажется наскоро составленной, если в ней нет [предисловия]. Такова, например, хвалебная речь Горгия к элейцам, где он, не подбоченясь и не размахнувшись предварительно, прямо начинает: Элея, счастливый город.

## ГЛАВА XV

Что касается обвинений, то один [способ опровергнуть его заключается в пользовании тем], с помощью чего можно рассеять неблагоприятное мнение, при этом безразлично, высказано оно кем-нибудь или нет; это общее правило.

Другой способ [заключается в том], чтобы идти навстречу спорным пунктам, [утверждая], что этого нет, или что это не вредно, или что это не [вредно] для данного лица, что это вовсе не так важно, или несправедливо, или не велико, или не постыдно, или не имеет тех размеров, [какие ему приписывают], потому что относительно подобных пунктов [может быть] спор; так и Ификрат [говорил] Навсикрату. Он сознавался, что сделал то, о чем говорил [противник], и причинил вред, но [утверждал], что не сделал ничего несправедливого. [Еще можно утверждать], что, поступая несправедливо, мы даем нечто взамен, или что, если это вредно, то в то же время и прекрасно, и если печально, то полезно, или что-нибудь подобное.

Третий способ [заключается в утверждении], будто данный поступок совершен по ошибке или вследствие несчастного случая, или по необходимости, как, например, говорил Софокл, что он дрожит не для того, чтобы, как говорит обвинитель, казаться стариком, но по необходимости: не по его воле ему 80 лет.

[Можно] также подставить [другую] причину, ради которой [поступок якобы совершен; сказать], что мы желали не причинить вред, а сделать то-то, не то, в совершении чего нас обвиняли, что [нам самим] пришлось при этом понести ущерб: стоило бы [нас] возненавидеть, если бы мы действовали с тем, чтобы случилось это. Еще один [способ заключается в том], чтобы обратить обвинение на самого обвинителя, [утверждая], что прежде сам он или кто-нибудь из его близких [сделал это самое]. Еще один [способ заключается] в упоминании проступка таких лиц, которые, по общему признанию, не подлежат обвинению, [говоря], например, так: если совершивший то прелюбодеяние не виновен, то и этот также не виновен.

Еще один [способ заключается в указании], что [противник раньше] обвинял других, или что [кто-нибудь] другой [обвинял] их, или что они, не подвергаясь прямо обвинению, были подо-

зреваемы, как и обвиняемый теперь, а потом оказались невиновными.

Еще один [способ заключается] в возведении обвинения на самого обвинителя, потому что было бы странно, если бы заслуживали доверия слова человека, который сам его не заслуживает.

Еще один [способ возникает в том случае], «Антидосисе», если судебный приговор уже произнесен, как [говорит] Еврипид Эгиенонту, обвинявшему его в безбожии за то, что он побуждал к клятвопреступлению словами:

Мой язык произнес клятву, но мое сердце не произнесло ее.

Еврипид утверждал, что сам он не прав, перенося в суд дела, по поводу которых произнесен приговор на состязании в честь Дионисия; что он, [Еврипид], там уже отдал отчет в своих словах или отдаст его, если он, [Эгиенонт], пожелает поддерживать обвинение.

Еще один [способ заключается] в том, чтобы осудить клевету, [показать], какое [она зло], [показать], что под влиянием ее возникают иные приговоры, и что она не соответствует делу.

Способ, общий для обеих сторон, заключается в пользовании признаками, как, например, в Тевкре Одиссей [говорит], что он, Тевкр, родственник Приама, потому что Исиона, [его мать], — сестра [Приама]. Тевкр же [отрицает это, говоря], что Теламон, его отец, был враг Приама, и что он сам не донес на лазутчиков.

Еще один [способ, которым можно пользоваться] обвинителю, [заключается в том], чтобы, пространно похвалив что-нибудь ничтожное, в немногих словах осудить что-нибудь важное, или же [в том, чтобы], поставив на вид многие хорошие стороны [подсудимого], осудить одно то, что имеет решающее значение для дела. Эти [приемы] самые искусные, но и самые несправедливые, потому что они стремятся повредить человеку с помощью его же хороших сторон, смешивая их с [его] недостатками.

[Прием], общий для обвиняющего и для оправдывающегося (так как одно и то же может быть сделано ради многих различных причин), заключается в том, чтобы обвиняющему обвинять, принимая все в худшем свете, а оправдывающемуся — в лучшем, например, по поводу того, что Диомед выбрал Одиссея, одному [следует говорить], что Диомед поступил так, считая Одиссея самым доблестным, а другому — что вовсе не потому, а по той причине, что [Одиссей] один, по своей трусости, не мог бы стать для него соперником.

Вот все, что нужно сказать об обвинении.

## ГЛАВА XVI

В речах эпидиктических рассказ должен быть изложен не весь сразу, а по частям, так как следует изложить те деяния, вследствие которых сложилась речь. Речь слагается таким образом из части, не зависящей от искусства, потому что оратор нисколько не причинен фактам, и части, зависящей от искусства; эта последняя заключается в том, чтобы показать, или что предмет речи — факт, если он кажется невероятным, или что он именно таков, или настолько важен, или все [это вместе]. Поэтому-то иногда следует излагать не все под ряд, потому что при таком способе изложения трудно все запомнить; на основании того-то, например, [устанавливается, что] он, [т. е. лицо, о котором идет речь], — человек мужественный, на основании другого, что он — человек мудрый или справедливый. При первом способе изложения речь бывает слишком проста, а при другом она разнообразна и не бесцветна.

Факты, всем известные, нужно только напоминать; поэтому для большинства [таких случаев] рассказ вовсе не нужен, например, если желаешь восхвалять Ахилла, так как его подвиги всем известны и ими нужно только воспользоваться. А если [ты хочешь восхвалять] Крития, [то рассказ] необходим, потому что немногие знают [о нем]. В настоящее время смешно утверждать, будто рассказ должен быть быстр. Как некто на вопрос булочника, какой замесить хлеб, крутой или мягкий, ответил: как, [а разве] невозможно [замесить] хороший хлеб? Точно так же и здесь: не следует пространно рассказывать, так же как не следует делать пространные предисловия и приводить [пространные] доказательства. В этом случае «хорошо» заключается не в быстроте или сжатости, а в надлежащей мере; последнее же состоит в том, чтобы сказать все то, что уясняет дело, или что надобно для того, чтобы показать, что [то-то] было, или что [то-то] причинил вред или поступил несправедливо, или что [данный случай] имеет ту важность, какую ты хочешь [ему придать]. А для противника [пригодно все] противоположное. К рассказу присоединять [следует] все то, что возвеличивает твою собственную добродетель, например: «Я всегда внушал ему справедливое, убеждая его не покидать своих детей», или [усиливает] негодность противника, например: «Он мне отвечал, что везде, где он будет, у него будут дети», что, по словам Геродота, отвечали возмущившиеся египтяне<sup>311</sup>. Или [следует присоединять к рассказу] все то, что приятно для судей.

При защите рассказ [должен быть] короче, так как оспаривается [при этом], что [то или другое] произошло или что оно

вредно, или что несправедливо, или что имело столь важное значение, так что о фактах установленных говорить не следует, если только они не ведут каким-нибудь образом [к фактам неустановленным], например, если [доказано, что данный поступок] совершен, но [не доказано, что он] не заключает в себе ничего несправедливого. Кроме того, следует говорить о таких совершившихся фактах, которые, не совершаясь [на глазах слушателей], возбуждают или сожаление или ужас. Пример этого [мы находим] в «Апологе [у] Алкиноя»<sup>312</sup>, рассказанном Пенелопе в 60 стихах, в киклической поэме Фаилла<sup>313</sup> и в Прологе к «Энсю»<sup>314</sup>. Рассказ должен отражать характер, а это будет в том случае, если мы будем знать, в чем заключается характер. Во-первых, в обнаружении намерения, ибо каков характер, это [определяется] тем, каково намерение, а каково намерение, это [зависит] от того, какова цель [его]. Поэтому-то математические речи совсем не отражают характера, так как не [отражают] намерения, в них нет ради чего, а в сократовских речах [оно есть], потому что они касаются именно таких вопросов. Все, что есть следствие какого бы то ни было характера, отражает характер, например, слова «говори, он шел вперед», так как это указывает на порывистый и грубый характер. И [нужно] говорить не по расчету, как [поступают] теперешние люди, а согласно намерению, [принципу], [например]: я этого хотел, потому что считаю это лучшим, и это лучше, даже если я здесь не получу никакой пользы. Первое — [расчет] — свойственно человеку благоразумному, второе — [принцип] — человеку хорошему: благоразумному в его погоне за полезным, хорошему — за прекрасным. Если же [то, что говорится], неправдоподобно, то должно присовокуплять основание [своих слов], как делает Софокл; примером могут служить слова Антигоны, что она больше заботилась о брате, чем о муже и детях, потому что, в случае гибели мужа и детей, на место их могут явиться другие [муж и дети].

А когда отец и мать сошли в подземное царство,  
Другой брат никогда не может народиться.

Если же ты не можешь привести основания [своих слов], то [должен сказать], что отлично сознаешь неправдоподобность своих слов, но что таков уж ты от природы, потому что люди не верят, что можно добровольно делать что-нибудь кроме того, что тебе полезно. Кроме того, пользуйся в рассказе чертами, относящимися к страстям, касаясь и того, что бывает их следствием, а также того, что [слушателям] известно, и частных, которые касаются самого оратора или его противника, например, «смерив меня сердитым взглядом, он удалился». Или как

Эсхин<sup>315</sup> [говорит] о Кратиле: «Шипя и потрясая руками», так как [такие выражения] убедительны, ибо то, что слушателям известно, является признаком того, что им неизвестно. Множество подобных примеров можно заимствовать из Гомера, [на-пример]:

Так говорила она: Евриклея закрыла руками  
Очи.

Действительно, принимаясь плакать, люди закрывают глаза [руками]. Выставь себя сразу человеком известного склада, чтобы слушатели смотрели на тебя, как именно на такого человека, а на противника — [наоборот], но делай это незаметно. А что это не трудно, это мы видим, когда кто-нибудь является к нам с известием: и о том, кого мы совсем не знаем, мы все-таки составляем себе некоторое предположение. Рассказывать следует во многих местах и иногда не в начале.

В речах, произносимых перед народным собранием, всего менее рассказа, потому что никто не рассказывает будущего, а если и есть рассказ, то он будет касаться прошедшего, для того чтобы, припомнив его, с осуждением или похвалой [слушатели] лучше рассудили о будущем, но в этом случае [оратор] принимает на себя обязанность не простого советника. Если же [то, что оратор говорит], представляется неправдоподобным, [нужно] тотчас же обещать привести основание для своих слов и изложить его, перед кем они — [слушатели] — желают, как, например, Иокаста, в Каркиновом «Эдипе»<sup>316</sup>, постоянно дает обещания в ответ на вопросы того, кто искал ее сына. То же делает и Гемон у Софокла.

## ГЛАВА XVII

Способы убеждения должны иметь аподиктический — [доказательный] — характер. Так как спор [может касаться] четырех пунктов, то следует доказывать, направляя доказательства к спорному пункту, например, если спорят относительно того, действительно ли что-нибудь было, то при судебном разбирательстве доказательства следует как можно больше свести к этому; если же [спорят о том], действительно ли причинен вред, [то и доказательства должны быть сведены] к этому; и [если спор касается] важности или справедливости совершенного поступка, то [здесь нужно иметь в виду] также, точно ли этот факт имел место. Не следует при этом забывать, что только в случае такого спора один из противников необходимо бывает бесчестен,

потому что здесь не может быть виною неведение, как в том случае, когда кто-либо расходится в мнении относительно справедливости [чего-либо]; таким образом на этом вопросе следует останавливаться, а на других нет. В речах эпидиктических по большей части преувеличению [подчеркиванию] подлежит оценка прекрасного и полезного. Факты сами должны внушать доверие, потому-то относительно их редко приводятся доказательства, разве если они неправдоподобны или если их относят на счет другого лица.

В речах, произносимых перед народом, может быть спор относительно того, что что-нибудь не будет, или что то, что оратор советует, будет, но что оно или несправедливо, или не полезно, или не так важно. Следует при этом также иметь в виду, не позволяет ли себе [противник] лжи в чем-нибудь, не относящемся к данному делу, так как это представляется доказательством, что он лжет и в других случаях. Примеры более свойственны речам, произносимым перед народом, а энтимемы — речам судебным: первые имеют в виду будущее, так что необходимо приводить примеры из прошедшего, а вторые [касаются] того, что есть или чего нет; тут более нужны доказательства и понятие необходимости, потому что прошедшее имеет характер необходимости. Не следует приводить энтимемы одну за другой, а [нужно] применять их [к другим оборотам], в противном случае они вредят одна другой, потому что есть предел и для количества.

Друг, так как ты сказал, сколько [мог бы сказать] разумный муж,

а не то, [что сказал бы разумный]. И не по всякому поводу [следует] изыскивать энтимемы, потому что в противном случае ты поступишь так же, как некоторые философы, которые силлогистическим путем доказывают вещи более известные и более правдоподобные, чем те [положения], из которых они, [т. е. философы], исходят. И когда хочешь возбудить страсть, не употребляй энтимему, потому что она или погасит страсть или будет приведена совершенно напрасно, ибо [два] одновременные движения задерживают друг друга, или совсем уничтожаются, или ослабляются. И когда речь должна носить известный [нравственный] характер, не следует в то же время приискивать энтимемы, потому что доказательства не имеют никакого отношения ни к характеру, ни к принципам. Изречения следует употреблять и при рассказе и при доказательстве, потому что они имеют отношение к характеру: «И я дал, хотя и знал, что не следует [вообще] доверять». Или если [кто хочет] возбудить

страсть: «Хоть я и потерпел, я не раскаиваюсь, потому что на его стороне выгода, а на моей справедливость». Произносить речи в народном собрании труднее, чем произносить речи судебные; [это и] естественно, так как в первом случае [приходится говорить] о будущем, во втором же о прошедшем, которое стало известно даже и пророкам, как говорил Эпименид Критский<sup>317</sup>: он отгадывал не будущее, а события, которые хотя и совершились, но остались темными. В речах судебных основанием служит закон, а раз имеешь точку отправления, легче найти доказательство. [В речах, произносимых перед народом], нет бесчисленных отступлений, например, против доводов противника, или о самом себе, с целью возбудить страсть. [Этот род краспоречия допускает подобные отступления] менее, чем все другие роды, если только он не выходит [за пределы своей области]. В затруднительных случаях нужно делать то же, что делают в Афинах ораторы и Исократ: в речи совещательной он прибегает к обвинению, например, [обвиняет] лакедемонян в своем панегирике и [обвиняет] Харита в речи о союзе<sup>318</sup>. В речах эпидиктических следует вставлять в речь похвалы, как это делает Исократ: он постоянно вводит какую-нибудь [похвалу]. И слова Горгия, что у него никогда не бывает недостатка в теме для речи, сводятся к тому же самому, ибо если он, говоря об Ахилле, восхваляет Пелся, затем Эака, затем бога [Зевса], и также мужество, и то-то, и то-то, он делает то же самое. Раз [оратор] имеет в руках доказательства, он должен придавать речи и этический и эпидиктический характер, если же у него в руках нет энтимем, [он должен говорить] этически. Более подходит нравственно-хорошему человеку выказать свою честность, чем ясность речи. Из энтимем большей известностью пользуются энтимемы, опровергающие, чем показательные, потому что во всем том, что имеет характер опровержения, силлогизм виднее, ибо противоположности становятся яснее, раз они поставлены рядом.

[Рассуждения, прямо] направленные против противника, не представляют собою какого-либо особого вида, так как к области способов убеждения относится опровержение доводов противника — посредством ли возражений или посредством силлогизмов. Оратор, начиная речь, совещательную или судебную, должен сначала изложить свои собственные способы убеждения, а потом выступить против доводов своего противника, уничтожая их или заранее браня их. Если же [имеется] много пунктов, вызывающих возражения, то следует сначала приняться за них, как, например, поступил Калистрат<sup>319</sup> в народном собрании в Мессене: он сам начал говорить, лишь опровергнув предвари-



тельно то, что должны были говорить его [противники]. Говоря вторым, [оратор] должен сначала направить свою речь против речи противника, разбивая его доводы или противопоставляя [им свои], особенно, если [доводы противника] имели успех, ибо как душа не привязывается к человеку, который раньше подвергся обвинению [в чем-либо дурном], точно так же [не принимает она] и речи [оратора], если речь противника представляется убедительной. Нужно, таким образом, в душе слушателя очистить место для предстоящей речи, чего ты достигнешь, опровергнув [доводы противника]; по этой причине должно придать своим словам вес посредством предварительной борьбы или со всеми доводами противника, или с главнейшими из них, или с наиболее поддающимися опровержению.

Сначала я стану союзницей богинь.  
Именно, Геру я...

Здесь [поэт] сначала коснулся самого легкого. Это о способах убеждения. Что же касается характера, то так как говорить о самом себе некоторые вещи значило бы возбудить зависть, или [заслужить упреки] в многословии, или [вызвать] противоречия, а [говорить] о ком-нибудь другом [значило бы заслужить упреки] в брани или грубости, в виду этого следует впадать слова в уста какого-нибудь другого лица, как это делает Исократ в речи к Филиппу и в «Антидосисе», и как порицает Архилох: он выводит на сцену в ямбах отца, который говорит о своей дочери:

Нет ничего такого, чего нельзя было бы ожидать,  
Или что можно было бы клятвенно отрицать<sup>320</sup>.

Он выводит также плотника Харона в ямбе, начало которого [таково]:

Нет мне [дела до богатств] Гига<sup>321</sup>.

И как Софокл [выводит] Гемона, [говорящего] перед отцом в защиту Антигоны как бы на основании слов других лиц. Иногда следует изменять вид энтимем и придавать им форму изречений; например, люди благоразумные должны соглашаться на мир и тогда, когда счастье на их стороне, потому что таким путем они могут получить всего больше выгод. А с помощью энтимемы [следовало бы сказать так]: если нужно заключить мир в то время, когда он всего полезнее и выгоднее, то следует заключать его тогда, когда счастье на нашей стороне.

## ГЛАВА XVIII

Что касается вопроса, то его всего уместнее предлагать тогда, когда одно из двух положений высказано таким образом, что стоит предложить один вопрос, чтобы вышла нелепость, например, Перикл спросил Лампона<sup>322</sup> о посвящении в таинства «Спасительницы» [Деметры]. Тот ответил, что об этом невозможно слышать непосвященному. «А сам ты знаешь об этом?» — спросил Перикл и, получив утвердительный ответ, [сказал]: «Как же [ты узнал], когда не был посвящен?»

Во-вторых, [вопрос уместен], когда из двух пунктов один сам по себе ясен, а относительно другого ясно, что на вопрос о нем будет утвердительный ответ. Установив с помощью вопроса одно какос-нибудь положение, не следует предлагать еще вопрос о том, что само по себе ясно, а прямо выводить заключение. Так, например, Сократ спросил Мелита, утверждавшего, что он не признает богов: признаю ли я, по-твоему, существование каких-нибудь демонов? И получив утвердительный ответ, продолжал: а демоны — не дети ли богов или не нечто ли божественное? И на утвердительный ответ сказал: есть ли такой человек, который бы признавал детей богов, а самих богов не [признавал бы]?

В-третьих, [вопрос уместен], если посредством его имешь в виду показать, [что противник] сам себе противоречит или говорит нечто парадоксальное. В-четвертых, когда противник не может разрешить вопрос иначе, чем дав на него софистический ответ; если он ответит, [например], так: и есть и нет; это и так и не так; частью да, частью нет; то [слушатели] приходят в недоумение, как будто он не знает, [что сказать].

В других случаях не [следует] прибегать [к вопросам], потому что если [противник] устоит перед вопросом, [спрашивающий] представляется побежденным, так как невозможно предлагать много вопросов вследствие неподготовленности слушателей. По той же причине следует придавать энтимемам как можно более сжатый вид.

На вопросы двусмысленные следует отвечать отдельно и не сжато, а на вопросы, которые, по видимому, заключают в себе противоречие, [следует отвечать], разъясняя немедленно ответом [это противоречие], прежде чем [противник] предложит следующий вопрос или построит силлогизм, потому что не трудно предугадать, куда идет речь. Но это, а также способы разрешения вопросов должны быть нам ясны из Топики<sup>323</sup>. И делая заключение, если вопрос ведет к заключению, [следует] привести причину, как, например, Софокл на вопрос Писандра<sup>324</sup>,

был ли он, как и другие члены совета, за учреждение совета 400, отвечал утвердительно: «Как, разве это не казалось тебе дурным?» — «Да, казалось». — «Разве ты не поступил таким образом дурно?» — «Да, — отвечал [Софокл], — но лучше поступить было нельзя». И, наконец, Лаконц<sup>325</sup>, отдавая отчет за то время, когда был эфором, на вопрос, кажется ли ему справедливой гибель остальных, отвечал: «Да». — «Не делал ли ты то же, что и они?» — продолжал спрашивавший. — «Да, — отвечал Лаконц. «Не была ли бы справедливой и твоя гибель?» — «Конечно, нет, ибо они поступали так потому, что взяли за это деньги, а я не потому, а по убеждению». Поэтому-то не следует ни предлагать вопроса после заключения, ни облекать самое заключение в форму вопроса, если только перевес истины не находится в значительной мере [на нашей стороне].

Что касается шуток, которые, повидимому, занимают некоторое место в прениях, то, как говорит Горгий, следует серьезность противника отражать посредством шутки, а шутку посредством серьезности. И это замечание правильно. В Поэтике<sup>326</sup> мы уже сказали, сколько есть видов шутки, из которых один пригоден для свободного человека, другой нет, чтобы каждый выбирал то, что для него пригодно. Ирония отличается более благородным характером, чем шутовство, потому что в первом случае человек прибегает к шутке ради самого себя, а шут [делает это] ради других.

## ГЛАВА XIX

Заключение речи слагается из четырех [частей]: 1) из старания [оратора] хорошо расположить слушателей к себе и дурно к противнику, 2) из преувеличения и умаления, 3) из стремления разжечь страсти слушателей, 4) из напоминания.

Раз [оратор] показал, что он прав, а его противник неправ, он совершенно естественно в этом же духе хвалит, порицает и дает окончательную отделку своей речи. [Оратор] должен стремиться [доказать] одно из двух: что сам он хороший человек, по отношению к слушателям или безотносительно, или — что [противник его] — дурной человек, по отношению к ним или безотносительно. С помощью каких средств следует таким образом настраивать слушателей, об этом мы сказали, говоря о способах представить людей хорошими или дурными. Затем, показав это, естественно следует преувеличивать или умалять, потому что следует признавать факты совершившимися, если имешь в виду оценивать их значение: ведь и увеличение тел

происходит в зависимости от ранее существовавших свойств. А с помощью чего следует преувеличивать и умалять, по этому вопросу ранее были изложены топы. После этого, раз выяснено, каковы и насколько важны [факты], следует возбудить в слушателях страсти, каковы: сострадание, ужас, гнев, ненависть, зависть, соревнование и вражда. И относительно этого раньше были указаны топы. Таким образом, остается возобновление в памяти сказанного раньше. Это следует делать так, как [некоторые] советуют [поступать] в предисловии, но советуют неосновательно: они велят часто повторить [одно и то же], чтобы быть удобопонятным. Таким образом, там [в предисловии] нужно изложить обстоятельства, чтобы было ясно, что обсуждается, а здесь [в заключении] пужно подвести итог тому, на основании чего дело доказано. [Оратор] должен начать с того, что он дал то, что обещал, так что ему пужно сказать, что и почему [он хотел доказать]; при этом [следует] противопоставлять свои слова словам противника и сравнивать или все то, что каждый из двух противников сказал об одном и том же предмете, или же, не делая [прямых] противоположений, [говорить], например, так: он относительно этого [сказал] то-то, а я вот что и вот почему. Или же [можно употребить] иронию, например: он сказал то-то, а я вот это; чтобы он делал, если бы доказывал это, а не то? Или [можно употребить] вопрос, например: что мне остается доказать? Или: что он доказал? [Нужно делать заключение] или так, путем сравнения, или естественным путем, как было сказано, [перечислив] свои доводы, а затем, если угодно, [перечислив] отдельно и доводы противника. В конце уместны фразы без союзов, чтобы это было заключением, а не речью, [например]: я сказал, вы слышали, дело в ваших руках, произнесите приговор.

[Пер. Н. Платоновой]

## VII. [УЧЕНИЕ ОБ ИСКУССТВЕ КАК О ПРЕДМЕТЕ ОБУЧЕНИЯ И ВОСПИТАНИЯ (ПОЛИТИКА, КНИГА ВОСЬМАЯ)]

### [Глава 2]

1. Совершенно очевидно, что из числа полезных [в житейском обиходе] предметов должны быть изучаемы те, которые действительно необходимы, но не все без исключения. Так как все занятия людей разделяются на такие, которые приличны для свободорожденных, и на такие, которые свойственны несвободным, то, очевидно, из первого рода занятий должно участвовать

лишь в тех, которые не обратят человека, занимающегося ими, в ремесленника. Ремесленными же нужно считать такие занятия, такие искусства и такие предметы обучения, которые делают физические, психические и интеллектуальные силы свободорожденных людей непригодными для применения их к добродетели и для связанной с нею деятельности. Оттого-то мы и называем ремесленными такие искусства и занятия, которыми ослабляются физические силы. Это те работы, которые исполняются за плату; они отнимают досуг для развития интеллектуальных сил человека и принижают их. 2. И из числа «свободных» наук свободорожденному человеку можно изучать некоторые только до известных пределов; чрезмерное же налегание на них с тем, чтобы изучить их во всех деталях, причиняет указанный выше вред.

Большая разница существует в том, для какой цели всякий что-нибудь делает или изучает. Если это совершается в личных интересах, или в интересах друзей, или, наконец, в интересах добродетели, то оно достойно свободорожденного человека, но поступать точно таким же образом в интересах чужих зачастую может оказаться поведением, свойственным наемнику и рабу. Распространенные ныне предметы обучения, как уже замечено выше, носят двойственный характер. 3. В настоящее время обычными предметами обучения являются следующие четыре: грамматика, гимнастика, музыка и иногда рисование. Из них грамматика и рисование изучаются как предметы, полезные в житейском обиходе и часто имеющие практическое применение; гимнастикой занимаются потому, что она способствует развитию мужества. Что касается музыки, то может, пожалуй, возникнуть сомнение [в пользе ее изучения], так как теперь большею частью занимаются музыкою только ради удовольствия. Но предки наши поместили музыку в число общеобразовательных предметов потому, что сама природа, как на это было указываемо неоднократно, стремится доставить нам возможность не только правильно направлять нашу деятельность, но и прекрасно пользоваться нашим досугом. А последний — мы снова подчеркиваем это — служит основным принципом всей нашей деятельности. 4. Если же необходимы и деятельность и досуг, и досуг должен быть в значительной степени предпочтен деятельности, то возникает вопрос, чем досуг этот нужно заполнить. Конечно, не игрой же, так как в таком случае она, неизбежно, оказалась бы конечною целью нашей жизни. Раз это невозможно, то играм должно скорее уделить место среди нашей деятельности: ведь трудящемуся человеку потребен отдых, а игра и существует ради отдохновения, деятельность же всякого рода влечет за со-

бою напряженный труд. Поэтому игры должны иметь свое место, но при этом, назначая время игр, нужно пользоваться удобным для того моментом, так как они служат своего рода лекарством: движение при играх ведет к успокоению души, и благодаря тому, что с игрою связано и развлечение, оно содействует ее отдохновению. 5. Но досуг, очевидно, включает уже в самом себе и наслаждение, и блаженство, и счастливую жизнь, и все это выпадает на долю не занятых людей, а людей, пользующихся досугом. Делаящий что-либо делает это ради чего-либо, так как цель им еще не достигнута, между тем как счастье само по себе есть цель, и оно соединяется, в представлении всех людей, не с горем, но с наслаждением. Однако это наслаждение не все еще признают тождественным для всех; каждый определяет наслаждение в соответствии со своей индивидуальностью и присутствующими ей свойствами; наилучший человек предпочитает, конечно, наилучшее наслаждение, то, которое проистекает из наилучших его свойств. Отсюда ясно, что для умения пользоваться досугом в жизни нужно кое-чему научиться, кое в чем воспитаться, и что как это воспитание, так и это обучение заключают цель в самих себе, между тем как то обучение, которое признается необходимым для применения его к деловой жизни, имеет в виду другие цели. 6. Поэтому-то и наши предки поместили музыку в число общевоспитательных предметов не как предмет необходимый (никакой настоящей необходимости в обучении музыке нет) и не как предмет общепользующий, вроде грамотности, которая нужна и для ведения денежных дел, и для домоводства, и для научных занятий, и для многих отраслей государственной деятельности. И рисование также, очевидно, изучается потому, что оно приносит пользу при лучшей критической оценке художественных произведений, как, в свою очередь, гимнастика служит к укреплению здоровья и развитию физических сил. Ничего подобного занятия музыкой не дают. Поэтому остается принять одно, что она служит для заполнения нашего досуга, и с этой-то целью она, очевидно, и введена в обиход воспитания. В самом деле, [те, кто вводит музыку в число предметов воспитания], полагают, очевидно, что она служит интеллектуальным развлечением свободорожденных людей. Поэтому-то и Гомер выразился так: «Только его одного приглашать надлежит к богатому пиру»<sup>327</sup>; он говорит также и о других, кого следует приглашать, и продолжает: «Кто приглашает певца, который всех услаждает»<sup>328</sup>. В другом месте Одиссей говорит, что наилучшим времяпровождением бывает такое, когда среди веселящихся людей «гости в домах рядом по чину сидят, песнопевцу внимая»<sup>329</sup>.

## [Глава 3]

1. Итак, ясно, имеется и такого рода воспитание, которое родители должны давать своим сыновьям не потому, чтобы оно было практически полезно или необходимо для них, но потому, что оно достойно свободорожденного человека и само по себе прекрасно. Входит ли в круг этого воспитания один предмет или их несколько, и каковы они и как [они должны быть поставлены], о всем этом мы скажем впоследствии<sup>330</sup>. Теперь же из наших предварительных указаний достаточно выяснилось, что уже и древние свидетельствуют в пользу нашего мнения об обычных предметах воспитания; музыка подтверждает это и с фактической стороны. Сверх того, [в пользу нашего мнения говорит следующее]: детей следует обучать общепользным предметам не только в интересах получаемой от этого пользы — таково, например, обучение грамоте, но и потому, что, благодаря этому обучению, возможно бывает сообщить им ряд других сведений. 2. Так обстоит дело и с рисованием: и его изучают не ради того, чтобы не впасть в ошибку при своих собственных покушках или чтобы не подвергнуться обману при покупке и продаже домашней утвари, но рисование изучают потому, что оно развивает глаз при определении физической красоты. Вообще, искать повсюду лишь одной пользы всего менее приличествует людям высоких душевных качеств и свободорожденным.

Ясно, что в деле воспитания развитие навыков должно предшествовать развитию ума, и что физическое воспитание должно предшествовать воспитанию интеллектуальному. Отсюда следует, что мальчиков должно [прежде всего] отдавать в руки учителей гимнастики и педотрибов: первые приведут в надлежащее состояние их организм, а вторые будут направлять соответствующим образом их занятия гимнастикой...

5. ...в воспитании первую роль должно играть прекрасное, а не дико-животное. Ведь ни волк, ни какой-либо другой дикий зверь не стал бы бороться с тою опасностью, цель которой — прекрасное; на такую опасность скорее рискнет мужественный человек. Но те люди, которые при воспитании храбрости в детях допускают чрезмерную ретивость, которые оставляют их невоспитанными по части всего того, что им необходимо для жизни, делают из детей, по всей справедливости, ремесленников. Они делают детей полезными только для разрешения одной из задач, связанных с ролью человека в государстве, но и в этом отношении, как показывают наши соображения, они поступают хуже других. Судить о всем этом нужно не по фактам прошлого, а по фактам настоящего: теперь у лакедемонян есть соперники

по части гимнастического воспитания, а ранее у них таких соперников не было.

#### [Глава 4]

1. Итак, можно считать общепризнанным то положение, что [при воспитании молодежи] необходимо обучать ее гимнастике; ясно также и то, как обучение это должно быть поставлено. Конечно, до наступления периода половой зрелости должно отдавать предпочтение более легким гимнастическим упражнениям, причем [из программы воспитания], чтобы ничто не мешало физическому росту молодых людей, совершенно исключаются насильственное откармливание их и непосильные работы. Важное свидетельство в пользу того, что эти меры могут задержать развитие физических сил, можно почерпнуть из списков победителей на олимпийских состязаниях: в этих списках редко встретишь двух-трех одних и тех же лиц, одержавших победы в бытность их мальчиками и затем взрослыми мужами. Это объясняется тем, что молодые люди от постоянных непосильных гимнастических упражнений теряют свои силы. 2. После того как по достижении возмужалости три года будут посвящены на усвоение остальных предметов воспитания, уместно в следующий затем период возраста подвергать воспитываемых как более тяжелым работам, так и принудительному питанию. Во всяком случае, не следует одновременно заставлять слишком напряженно работать и интеллектуальные и физические силы: напряжение тех и других, естественно, производит диаметрально-противоположное действие, а именно: физическое напряжение препятствует развитию интеллектуальных сил, напряжение интеллектуальное — физических.

3. Что касается музыки, то мы уже и ранее рассмотрели некоторые возбуждающие по данному вопросу сомнения пункты. Поэтому мы вполне уместно можем теперь обратиться к продолжению нашего исследования, чтобы оно послужило основой для рассуждений тех лиц, кто пожелал бы подробно трактовать о том же предмете.

Нелегко точно определить, в чем заключается природа музыки, ради чего следует ею заниматься — ради ли развлечения и [сопряженного с ним] отдыха, или мы с тою же целью предаемся сну и участвуем в попойках. Дело в том, что последние сами по себе не преследуют никакой серьезности цели, они просто приятны и, вместе с тем, утишают заботы, как говорит Еврипид<sup>331</sup>. Поэтому некоторые и музыку ставят на одну линию со сном и попойками и прибегают к этим занятиям, т. е.



спят, пьют вино и музицируют, для одной и той же цели, присоединяя сюда также и танцы. 4. Или же скорее следует думать, что музыка стоит в известном отношении к моральной добродетели и что она оказывает в данном случае такое же действие, что и гимнастика: подобно тому как гимнастика способствует до известной степени развитию физических качеств, так точно и музыка способна оказать воздействие на этическую природу [человека], развивая в нем способность правильно радоваться? Или — и это было бы третьим вопросом, который должно поставить на разрешение, — музыка заключает в себе нечто такое, что служит для [надлежащего] пользования досугом и для [развития] интеллекта?

Достаточно известно, что молодых людей следует воспитывать не для забавы: когда учатся, то не играют; напротив, корни учения торьки. Конечно, неуместно мальчикам и юношам вообще проводить свой досуг так, как его проводят взрослые люди; что еще не совершенно, то не может достигнуть и высшей цели. 5. Пожалуй, можно было бы допустить, что то, чем занимаются всерьез мальчишки, послужит средством развлечения для них тогда, когда они созреют и станут мужчинами. Но если это так, то к чему следовало бы обучать мальчиков музыке, а не поступать так, как поступают персидские и мидийские цари, которые развлекаются музыкою и знакомятся с нею чрез посредство других лиц, [т. е. музыкантов]? Тем более, что музыкальное исполнение тех, кто постоянно упражняется в одном и том же деле и искусстве, будет, конечно, более артистично, нежели исполнение тех, кто занимается им лишь столько времени, сколько это потребно исключительно лишь в целях усвоения. И если мальчишки сами должны основательно заниматься музыкою, то почему их не следовало бы также обучать и поварскому искусству? Но это было бы, конечно, нелепостью. 6. Точно так же еще вопрос, служит ли музыка к улучшению этической природы человека? И почему опять-таки мальчишки должны изучать музыку сами, а не слушать, как играют и поют другие, и при этом должным образом радоваться и быть в состоянии составить себе правильное суждение [об исполняемых пьесах]? Так поступают лакедемоняне, которые, хотя сами музыке и не обучаются, все-таки, как говорят, могут правильно судить о том, какие песни хороши и какие не хороши. То же самое замечание можно сделать и в том случае, [если согласиться с утверждениями тех], что музыка должна служить к тому, чтобы сделать нашу жизнь более радужной и доставить развлечение, приличное для свободорожденного человека. К чему опять-таки нужно учить музыке самих мальчиков, а не допустить, чтобы они наслаждались ею при исполне-

нии ее другими? 7. Мы можем иллюстрировать высказываемые нами соображения, обратившись к рассмотрению существующего у нас представления о богах: у поэтов Зевс сам не поет и не играет на кифаре; тех же, кто занимается этими искусствами, мы называем профессиональными ремесленниками, и заниматься ими мужу мы считаем неподобающим делом, исключая только те случаи, когда он выпил или играет и поет в шутку. Но, может быть, мы, к этому еще вернемся впоследствии.

### [Глава 5]

1. Первая задача [настоящего исследования] заключается в следующем: должно или не должно помещать музыку в число предметов воспитания? Мы поставили выше на разрешение три вопроса относительно назначения музыки. Что же она представляет: есть ли это предмет воспитания, забава, интеллектуальное развлечение? С полным основанием можно музыку отнести ко всем этим категориям и во всех их она, очевидно, принимает свою долю участия. Забава имеет своим назначением дать отдых, а отдых, конечно, приятен, так как он служит своего рода лекарством против грусти, навесомой на нас тяжелой работой. Далее, интеллектуальное развлечение, по общему признанию, должно заключать в себе не только прекрасное, но также и доставлять удовольствие, потому что счастье состоит именно в соединении прекрасного с доставляемым им удовольствием. Музыку же все считают за очень приятное удовольствие, будет ли она музыкаю инструментальною или вокально-инструментальною. 2. И Мусей<sup>332</sup> говорит, что «смертным петь — всего приятней». Поэтому музыку, как средство, способное развеселить, с полным основанием допускают в такие собрания людей, куда они сходятся, чтобы провести время. Таким образом, рассматривая музыку уже с этой точки зрения, можно утверждать, что она должна служить предметом воспитания для молодежи. Как все безвредные развлечения, она не только вполне соответствует высшей цели [человеческой жизни], но доставляет еще к тому же и отдохновение. А так как человеку редко удается достигнуть высшей цели своего существования, так как он, напротив, нуждается в частном отдыхе и прибегает к забавам не ради какой-либо высшей цели, но и просто ради развлечения, то было бы вполне целесообразным, если бы он находил полное отдохновение в удовольствии, доставляемом музыкой.

3. Встречаются люди, для которых забава служит высшею целью их жизни, потому что и это, пожалуй, заключает в себе

некоторый элемент наслаждения и может служить целью; но не случайное наслаждение может быть такою целью. Стремясь к тому наслаждению, которое составляет конечную цель, люди принимают за него другое наслаждение, [т. е. наслаждение случайное], потому что и оно имеет некоторое сходство с тем наслаждением, которое является высшею целью человеческой деятельности. Дело в том, что подобно тому как высшая цель человеческой жизни не должна быть предпочитаема чему-либо такому, что сулит многое в будущем, так точно и упомянутые выше случайные наслаждения не должны быть ради чего-либо такого, что только мелькает в будущем, но они должны существовать ради того, что уже произошло, например, для отдохновения от трудов и для облегчения горестей. Итак, здесь можно с полным правом усматривать ту причину, которая побуждает людей стремиться найти свое счастье при помощи этих [случайных] наслаждений. 4. Но не только одной этой причиной объясняется то, почему прибегают к наслаждению, доставляемому музыкою; к ней обращаются также и потому, что она, по видимому, приносит пользу тем, кто хочет отдохнуть [после труда]. Тем не менее нужно еще рассмотреть, не является ли такая польза от музыки лишь пользою случайною, и уяснить, что, на самом деле, сущность музыки более высокого порядка в сравнении с указанною приносимой ею пользою. [И тогда возникает вопрос], не должна ли музыка, помимо того, что она доставляет обычное наслаждение (это чувство испытывается всеми, так как, действительно, музыка дает физическое наслаждение, почему слушание ее и любо людям всякого возраста и всяких ступеней развития), служить еще более высокой цели, а именно: производить свое действие на человеческую этику и психику? Это стало бы очевидным, если бы было доказано, что музыка оказывает известного рода влияние на наши моральные качества.

5. Что так бывает на самом деле, доказывают, помимо многого иного, в особенности песни Олимпа, которые, по общему признанию, наполняют наши души энтузиазмом, а энтузиазм есть аффект этического порядка в нашей психике. Даже простое восприятие имитаций, хотя бы без сопровождения их мелодией или ритмом, возбуждает во всех нас сочувственное к ним настроение. А так как музыка относится к области приятного, добродетель же состоит в [восприятии нами] надлежащей радости, любви и ненависти, то, очевидно, ничего не следует так ревностно изучать и ни к чему не должно в такой степени привыкать, как к тому, чтобы уметь правильно судить о благородных характерах и прекрасных поступках и достойно радоваться тем и другим. 6. Ритм и мелодия содержат в себе ближе всего при-

ближающиеся к реальной действительности отображения гнева и кротости, мужества и умеренности и всех противоположных им свойств, а также и прочих нравственных качеств. Это ясно из опыта: когда мы воспринимаем нашим ухом ритм и мелодию, у нас изменяется душевное настроение. Привычка же испытывать горестное или радостное настроение при восприятии того, что подражает действительности, ведет к тому, что мы начинаем испытывать те же чувства и при столкновении с [житейской] правдой. Кто, например, смотря на чей-либо портрет, испытывает радостное чувство не почему-либо иному, а именно потому, что он видит пред собою изображение данного лица, тому, конечно, приятно будет и встретиться лицом к лицу с тем человеком, на портрет которого он смотрит. 7. Во всем остальном, касающемся области чувственного восприятия, например, в том, что доступно нашему осязанию и вкусу, не имеется никакого подобия этическим свойствам\*. В том, что воспринимается нашим зрением, это подобие сказывается лишь в незначительной степени: посредством зрения мы воспринимаем только формы предмета, и, как таковые, они лишь в незначительной степени и далеко не у всех вызывают соответственные эмоции в нашем чувственном восприятии. К тому же мы имеем здесь не действительное подобие этических свойств, но воспринимаемые путем рисунка и красок фигуры суть скорее лишь внешние отображения этих свойств, поскольку они отражаются на внешнем виде человека, когда он приходит в состояние аффекта. Тем не менее, как бы ни было безразлично, [в отношении своей внешней формы], то, на что мы смотрим, все же молодежь должна смотреть не на Павсона, а на картины Полигнота или на произведения какого-либо иного живописца или ваятеля, который умеет в них выразить этический характер изображенного лица.

8. Напротив, что касается мелодий, то уже в них самих содержится воспроизведение характеров. Это ясно из следующего: музыкальные лады существенно отличаются друг от друга, так что при слушании их у нас является различное настроение, и мы далеко не одинаково относимся к каждому из них; так, слу-

---

\* [Ср. Аристотель. Проблемы, 19, 27, 919 b 26: «Почему из всех объектов нашего чувственного восприятия этические свойства заключаются только в тех объектах, которые мы воспринимаем посредством слуха? Ведь даже одна мелодия, без сопровождения ее словами, заключает в себе этические свойства, между тем как ни краски, ни запахи, ни вкусовые ощущения ничего подобного в себе не заключают. Не потому ли, что только объекты, воспринимаемые путем слуха, сопровождаются движением?.. А эти движения возбуждают в нас энергию, а энергия есть признак этического свойства». Прим. пер с в.].

шая одни лады, например, так называемый миксолидийский, мы испытываем более жалостное и подавленное настроение, слушая другие, менее строгие лады, мы в нашем настроении размягчаемся; иные лады вызывают в нас по преимуществу среднее, уравновешенное, настроение; последним свойством обладает, по видимому, только один из ладов, именно дорийский\*. Что касается фригийского лада, то он действует на нас возбуждающим образом. 9. Все эти вопросы отлично трактованы теми писателями, которые занимались ими в приложении к теории воспитания, и их теоретические соображения находят себе подтверждение в самих фактах. Те же самые принципы имеют приложение и по отношению к ритмике: одни ритмы имеют более спокойный характер, другие — подвижной; из этих последних в одних ритмах движения более грубые, в других — более благородные.

Из всего вышесказанного следует, что музыка способна оказывать известное воздействие на этическую сторону души; и раз музыка обладает такими свойствами, то, очевидно, она должна быть включена в число предметов воспитания молодежи. 10. Обучение музыке подходит к самой природе этого возраста: в молодом возрасте люди не склонны, по доброй воле, налетать на что-либо им неприятное, а музыка как раз, по своей природе, принадлежит к числу таких предметов, которые доставляют приятное. Да и у гармонии и ритмики существует, по видимому, какое-то сродство их [с душою], почему одни из философов и утверждают, что сама душа есть гармония, а другие говорят, что душа носит гармонию в себе.

### [Глава 6]

1. Теперь надлежит решить вопрос, оставленный нами ранее без ответа: должно ли обучать молодежь музыке таким образом, чтобы сами юноши умели петь и играть на музыкальных инструментах, или не должно. Во всяком случае, не может подлежать сомнению, что для развития человека в том или ином направлении далеко не безразлично, будет ли он сам изучать на практике то или иное дело. Само собою разумеется, невозможно или, во всяком случае, трудно стать основательным судьей в том деле, в совершении которого сам не участвовал. С другой сто-

\* [Гераклид Понтийский (у Афинян, 624) так описывает дорийский лад: «Дорийский лад отличается характером мужественным, величественным, не веселым, не радостным, но мрачным и могучим, однообразным и однородным». О вопросах, относящихся к теории греческой музыки, см. книгу В. И. Петра «О составах, строях и ладах в древнегреческой музыке», Киев, 1901. Прим. пер. е в.]

роны, и дети должны же иметь какое-либо занимательное занятие, и в этом отношении нужно считать прекрасным изобретением ту погремушку Архита, которую дают в руки малым детям, чтобы они, занимаясь ею, не ломали ничего из домашних вещей: ведь то, что молодо, не может оставаться спокойным. Итак, если погремушка Архита подходит для малых детей, то такой же «погремушкой» в воспитании взрослых мальчиков является музыка.

Из вышеприведенных соображений очевидно, что музыкальное воспитание должно быть организовано таким образом, чтобы воспитываемые изучали музыку на практике сами.

2. Нетрудно определить, что подходит и что не подходит к соответствующему возрасту, и, вместе с тем, легко опровергнуть то утверждение, будто практическое изучение музыки — занятие, свойственное ремесленникам. Прежде всего, [что касается первого пункта], то для того, чтобы уметь судить о деле, нужно самому уметь его делать, а потому и люди должны, пока они молоды, сами заниматься этим делом. Когда они станут старше, они должны эти занятия оставить, зато они будут в состоянии судить о прекрасном и испытывать надлежащую радость, благодаря урокам, полученным ими в молодости. 3. Тот же упрек, который делают некоторые, будто занятие музыкой обратит людей в ремесленников, опровергнуть нетрудно: нужно только исследовать, в каких размерах лица, воспитываемые в целях усвоения ими политической добродетели, должны заниматься практическим изучением музыки, с какими мелодиями и с какими ритмами они должны ознакомиться, наконец, на каких инструментах они должны научиться играть, так как и это последнее, конечно, далеко не безразлично. Установлением всего этого можно обойти упомянутый упрек, потому что нельзя отрицать и того, что некоторые виды музыки оказывают [на занимающихся ею] действие отрицательное.

4. [Прежде всего] ясно, что занятия музыкой не должны служить помехой для последующей деятельности человека и не должны обращать его, в физическом отношении, в ремесленника, делать его негодным для исполнения им его военных и гражданских обязанностей, будет ли это касаться практического применения их или теоретического изучения в последующее время. Занятия музыкой будут удовлетворять [своему истинному назначению] в том случае, когда молодые люди не будут напряженно заниматься ею с целью принимать затем участие в профессиональных состязаниях, далее, если [из программы обучения] будет удалено исполнение таких [музыкальных] фокусов и экстравагантностей, какие в настоящее время про-

никли в программу музыкальных состязаний, а оттуда перешли и в школы. Не эти цели [должно преследовать музыкальное образование молодежи; оно должно быть направлено к тому], чтобы дать возможность молодым людям наслаждаться красотой мелодии и ритма, а не удовлетворяться лишь тем наслаждением, какое дается музыкою вообще и какое способны испытывать даже некоторые из животных, а также вся масса рабов и малых детей.

5. Из всего сказанного ясно и то, игре на каких инструментах должно обучать молодежь. В музыкальное воспитание не должна быть допускаема ни флейта, ни какой-либо иной инструмент, на котором играют профессиональные музыканты, вроде, например, кифары или чего-либо подобного; нужно взять такие инструменты, игра на которых развивает слух как вообще, так и специально музыкальный. К тому же флейта — инструмент, способствующий не столько развитию этических свойств человека, сколько его оргиастических наклонностей, почему и обращаться к ней надлежит в таких случаях, когда зрелище, [сопровождаемое игрою на флейте], может оказывать на человека скорее очистительное действие, нежели способно его чему-либо научить. Добавим к этому еще и то, что игра на флейте создает своего рода помеху в деле воспитания, так как при ней исключена бывает возможность пользоваться [одновременно и] речью. Поэтому-то наши предки с полным правом исключили игру на флейте из числа предметов образования молодежи, как [и вообще изгнали ее из обращения] среди свободорожденных людей, хотя сначала игра на флейте и была среди них в ходу. 6. После же того, как наши предки, благодаря увеличившемуся благосостоянию, получили возможность наслаждаться большим досугом и дух их стал воспарять в большей степени к добродетели, когда, отчасти еще ранее, а в особенности после персидских войн, одержанные нашими предками подвиги наполнили их гордостью, они ухватились за изучение всякого рода предметов, не делая между ними никакого различия, напротив, ревностно отыскивая их. Тогда-то и введено было в круг школьного воспитания обучение игре на флейте. И в Лакедемонне какой-то хорег\* сам играл на флейте среди поставленного им хора, а в Афинах флейта была в таком ходу, что на ней умело играть почти большинство свободорожденных людей. Это ясно видно из той таблицы, которую

\* [Хорег — предводитель хора — должен был организовать и обучить на свой счет хор, участвовавший в драматических, а также, может быть, и в лирических состязаниях. П р и м. п е р е в.]

посвятил Фрасипп, поставивший хор для Экфантида \*. 7. Впоследствии, однако, на основании полученного опыта, флейта была выведена из употребления, после того как [наши предки] научились лучше судить о том, что относится к добродетели и что к ней не относится. Ту же самую участь испытали и многие другие старинные инструменты, как, например, пектиды <sup>333</sup>, барбиты <sup>334</sup>, и вообще те инструменты — семиугольники, треугольники, самбины <sup>335</sup>, — игра на которых щекочет чувства слушателей и требует специальной виртуозности.

8. Очень остроумно и передаваемое древними предание об изобретении флейты. Рассказывают, что Афина, изобретая флейту, отбросила ее в сторону. Недурное объяснение придумано было этому, а именно: будто богиня попустила так в гневе на то, что, при игре на флейте, физиономия принимает безобразный вид. Настоящая же причина, конечно, заключается в том, что обучение игре на флейте не имеет никакого отношения к развитию интеллектуальных качеств, Афина же, в нашем представлении, служит олицетворением науки и искусства.

### [Глава 7]

1. Итак, мы исключаем [из программы воспитания] профессиональное обучение игре на музыкальных инструментах, как и вообще все занятия, [носящие такой характер]. Под профессиональным же обучением мы понимаем такое обучение, которое имеет в виду подготовить музыкантов для состязаний: изучающий музыку с такой профессиональной точки зрения занимается ею не ради своего усовершенствования в добродетели, но ради того, чтобы доставить удовольствие своим слушателям. А такая цель занятия музыкой — цель грубая, поэтому-то мы и полагаем, что такие занятия — дело не свободорожденных людей, но наемников, и что эти занятия обращают людей в ремесленников, потому что та цель, которую они имеют [при этом] в виду, — негодная цель. Грубость слушающей музыки публики ведет обыкновенно к тому, что самый характер музыки изменяется, так что и исполнители начинают подлаживаться ко вкусам публики как своим исполнением, так и сопутствующими ему телодвижениями.

2. Остается исследовать вопрос о музыкальных ладах и ритмах как вообще, так и в приложении к воспитанию. Прежде всего, должно ли пользоваться всеми ладами, всеми ритмами, или нужно делать между ними различие? Далее, установим ли

\* [Мраморные таблицы в память одержанных хорегам победы посвящались ими обыкновенно Дионису. Экфантид — один из древнейших представителей аттической комедии. П р и м. п е р е в.]



мы то же разграничение и для тех лиц, кто занимается воспитанием юношества, или нужно установить специально для них какое-нибудь иное, уже третье по счету, разграничение? Ведь музыка, как мы видим, состоит из [двух основных элементов], из мелодии<sup>336</sup> и ритма, причем нужно не упускать из виду, какое действие оказывает каждый из этих элементов в деле воспитания. Наконец, какая в этом отношении музыка должна заслуживать предпочтения — та ли, где хороша мелодия, или та, где хорош ритм?

3. По нашему мнению, некоторые из современных специалистов по музыке и те философы, которые заявили свою опытность в деле музыкального воспитания, дали в большинстве случаев прекрасные ответы на поставленные нами вопросы. Поэтому тех, кто желает обстоятельно и детально ознакомиться с этим предметом, мы можем отослать к работам упомянутых лиц, сами же мы будем рассуждать о нем теперь только с общей точки зрения и наметим лишь его основные черты. 4. Мы принимаем то подразделение мелодий, какое установлено некоторыми философами, различающими мелодии: этические, практические и энтузиастические\*. Те же философы определяют далее и природу отдельных ладов, соответствующую каждому виду этих мелодий, так что одной мелодии свойственна одна природа, другой — другая. Вместе с тем, мы [согласно вышесказанному] утверждаем, что музыка должна иметь полезное применение не ради одной цели, а ради нескольких: 1) ради воспитания, 2) ради очищения (что мы разумеем под словом «очищение», об этом теперь мы только ограничиваемся общим намеком, к более же обстоятельно выяснению этого вопроса вернемся в сочинении о поэтике<sup>337</sup>), 3) ради интеллектуального развлечения, т. е. ради успокоения и отдохновения от напряженной деятельности. 5. Отсюда ясно, что хотя можно пользоваться всеми ладами, но применять их должно не одинаковым образом. Для воспитания нужно обращаться к тем ладам, которые всего более соответствуют этическим мелодиям, для аудитории же слушателей, когда музыкальное произведение исполняется другими лицами, можно пользоваться и практическими и энтузиастическими мелодиями. Ведь аффекту, сильно действующему на психику некоторых лиц, подвержены в сущности все, причем действие его отличается лишь степенью своей интенсивности, например, [все испытывают] состояние жалости, страха, а также энтузиазма. И энтузиастическому возбуждению подвержены некоторые лица, впа-

\* [Т. е. мелодии, действующие на наши моральные свойства, мелодии, возбуждающие нашу деятельность, и мелодии, приводящие нас в восторг. Прим. перев.]

дающие в него под влиянием религиозных песнопений, когда эти песнопения действуют возбуждающим образом на психику и приносят как бы исцеление и очищение. 6. То же самое, конечно, испытывают и те, кто подвержен состоянию жалости и страха и вообще всякого рода прочим аффектам, поскольку каждый такой аффект свойственен данному индивиду\*. Все такие лица получают своего рода очищение, т. е. облегчение, связанное с наслаждением. Точно так же песнопения очистительного характера доставляют людям безвредную радость. Поэтому всякого рода ладами и соответственными им мелодиями должно предоставить [пользоваться] актерам, исполняющим музыкальные номера во время драматических состязаний в театре. 7. Так как театральная публика бывает двойного рода: с одной стороны, она состоит из людей свободорожденных и культурных благодаря полученному ими воспитанию, с другой стороны, это — публика грубая, состоящая из ремесленников, наемников и т. п., то и для этого последнего рода публики нужно, в целях предоставления ей отдыха, устраивать [особые музыкальные] состязания и зрелища. Подобно тому как психика этой публики отклоняется в сторону от естественной психики, так и в музыкальных ладах встречаются отклонения от нормальных, а в мелодиях наблюдаются повышенное настроение и противоестественная окраска. Ведь каждый получает наслаждение от того, что свойственно его натуре, поэтому и лицам, участвующим в состязаниях пред такого рода публикой, нужно предоставить возможность пользоваться подходящим для нее родом музыки.

8. Для воспитания же, как выше сказано, пужно пользоваться мелодиями этического характера и соответствующими им ладами. Таким ладом, как мы сказали уже выше, является лад дорийский. Но можно воспользоваться при воспитании юношества также и тем или иным из других ладов, если лица, причастные к занятиям философией и опытные в музыкальном воспитании, одобряют его. Сократ в «Государстве» [Платона] неправ, когда он утверждает, что, наряду с дорийским ладом, можно оставить только еще фригийский, тем более, что он из музыкальных инструментов исключает флейту. Фригийский лад в ряду остальных имеет такое же значение, какое занимает флейта среди музыкальных инструментов: как фригийскому ладу, так и флейте свойственен оргиастический, страстный характер.

\* [В Проблемах (19, 48, 922 b 21) Аристотель говорит, что при так называемом ипофригийском ладе, который характеризуется им как «энтузиастический и вакхический», мы всегда испытываем какой-либо аффект, причем прибавляет, что «слабые субъекты в большей степени, нежели сильные, подвержены аффектам». П р и м. п е р е в.]

9. Доказательством этому служит поэзия: для выражения вакхического экстаза и тому подобных состояний возбуждения из всех инструментов преимущественно нужна бывает флейта, а среди ладов вакхическая поэзия для соответствующего выражения прибегает к фригийскому ладу. Дифирамб, например, по общему признанию, считается фригийским, в доказательство чего лица, занимавшиеся этим вопросом, приводят многочисленные примеры, между прочим, и следующий: Филоксен<sup>338</sup>, попытавшийся обработать мифы в дорийском ладе, оказался не в состоянии исполнить это, но, руководимый самою природою, он снова обратился к фригийскому ладу, как наиболее соответствующему [этому роду произведений]. 10. Что касается дорийского лада, то все согласны в том, что ему свойственна наибольшая стойкость и что он, по преимуществу, отличается мужественным характером. Сверх того, мы всегда отдаем предпочтение середине пред крайностями и, по нашему утверждению, к этой середине и должно стремиться, дорийский же лад среди прочих отличается именно этими свойствами. Отсюда ясно, что молодежь надлежит предпочтительно воспитывать на дорийских мелодиях.

Существуют две цели, к которым должно стремиться: возможное и пристойное, и каждый человек должен преимущественно браться за то, что для него возможно и что для него пристойно. Но и то и другое стоит в зависимости от соответствующего возраста человека. Так, например, людям, утомленным долгими годами жизни, не так-то легко петь в напряженных ладах; таким людям сама природа подсказывает обратиться к песням, сочиненным в вялых ладах. 11. Вот почему основательный упрек делают Сократу некоторые знатоки музыки в том, что он готов исключить из программы воспитания вялые лады, так как он считал их ладами «опьяняющими» — не в том смысле, что они действительно способны привести человека в состояние опьянения, [последнее скорее приводит человека в вакхический экстаз], но потому, что они лишены строгости. Для следующей за юностью поры возраста, т. е. для возраста зрелого, должно допустить и эти лады и соответствующие им мелодии. Но если в числе ладов имеется такой, который приличествует юношескому возрасту, именно потому, что он способствует, помимо воспитания, развитию благопристойности и благовоспитанности, — а этим требованиям, кажется, всего более удовлетворит лидийский лад, — то ясно, что в деле воспитания должно руководствоваться следующими тремя принципами: держаться середины, добиваться возможного, стремиться к пристойному.

ЛУКРЕЦИЙ <sup>339</sup>. О ПРИРОДЕ ВЕЩЕЙ

## I. [РАЗНООБРАЗИЕ ФОРМ ИМЕЕТ ПРЕДЕЛ]

Первоначала вещей, как теперь ты легко убедишься,  
Лишь до известных границ разнородны бывают по формам.  
Если бы не было так, то тогда непременно иные  
Были б должны семена достигать величин необъятных.  
Ибо, при свойственных им одинаково малых размерах,  
Не допускают они и значительной разницы в формах.  
Предположи, например, что тела изначальные будут  
Три или несколько больше частей заключать наименьших;  
Если затем ты начнешь эти части у данного тела  
Переставлять или снизу наверх, или слева направо,  
Ты обнаружишь тогда, сочетания все их исчерпав,  
Все изменения форм, что для этого тела возможны;  
Если ж иные еще получить ты желаешь фигуры, —  
Части другие тебе прибавить придется. И дальше  
Новые части опять для дальнейших нужны сочетаний,  
Если еще и еще изменять пожелаешь фигуры.  
И, таким образом, форм новизна приращение тела  
Вслед за собою влечет; а поэтому нечего думать,  
Будто вещей семена бесконечно различны по формам:  
Иначе надо считать, что иные размеров огромных  
Будут, а это принять, как уж я доказал, невозможно.

Ткани тогда у тебя иноземные и мелибейский  
Пурпур, окрашенный в цвет Фессалии раковин ярких,  
И переливы цветов на хвостах золотистых павлинов —  
Все бы померкли совсем перед яркостью новых предметов;  
Были б в презренье у всех и мирра и мед благовонный;  
Лебеда песнь и напев пленительной Фебовой лиры  
Не раздавались тогда б и замолкли по той же причине:  
Ибо одно за другим превосходней бы все возникало.  
Но и обратно: могло б и в худшее все обращаться  
Тем же путем, как оно достигать бы могло совершенства,  
Ибо одно за другим отвратительней все бы являлось  
И для ноздрей и ушей, и для глаз и для нашего вкуса.  
Если же этого нет, но все вещи в известных пределах  
Держатся с той и с другой стороны, то признать ты обязан,  
Что разнородность фигур у материи также предельна.

II. [ИМЕНА БОГОВ И СОЗДАННЫЕ ИСКУССТВОМ ИХ ОБРАЗЫ ДОПУСТИМЫ ЛИШЬ КАК НЕТОЧНЫЕ И НЕСОБСТВЕННЫЕ ОБОЗНАЧЕНИЯ ЯВЛЕНИЙ ПРИРОДЫ]

Матери имя богов потому и дают ей Великой,  
Матери диких зверей и праматери нашего тела.  
Греции древней ее вдохновенные пели поэты.

\*  
\*\*

Будто бы парю львов она правит в своей колеснице.  
Этим дается понять, что повисла в воздушном пространстве  
Наша земля, что земля опираться на землю не может.  
Львов запрягли потому, что и самые дикие дети  
Должны пред силой забот материнских покорно склоняться.  
Голову ей увенчали венком крепостным, указуя,  
Что защищает она города на местах неприступных.  
В этом уборе теперь проносят по целому свету,  
Ужас всеяя везде, божественной матери образ.  
Люди различных племен по старинным священным заветам  
«Матерь Идэи» ее именуют и толпы фригийцев  
В свиту дают ей затем, что из этого края впервые  
Злаки расти на земле, по преданию, начали всюду.  
Галлы сопутствуют ей, указание этим давая,  
Что, оскорбив божество материнское и непочтенье  
Выказав к родшим, никто не должен считаться достойным,  
Чтобы на свет породить поколенья живого потомства.  
Бубны тугие гудят в их руках и пустые кимвалы,  
Хриплые звуки рогов оглашают окрестности грозно,  
Ритмом фригийским сердца возбуждает долбленая флейта;  
Свита предносит ножи — необузданной ярости знаки,  
Дабы сердца и умы толпы нечестивой повергнуть  
В ужас священный и страх перед мощною волей богини.  
Лишь колесница ее в городах появилась обширных,  
И одаряет она, безмолвная, благами смертных,  
Путь перед ней серебром устилает и медной монетой  
Щедрой рукою народ, и сыплются розы обильно,  
Снежным покровом цветов осеняя богиню и свиту.  
Вооруженный отряд, которому греки Куретов  
Имя фригийских дают, играя оружием острым,  
Тут же пускается в пляс, опьяненный пролитую кровью,  
Страшно при этом тряся косматыми гребнями шлемов:  
Изображают они Диктейских Куретов, на Крите  
Зевса младенческий крик заглушавших, коль верить преданию.  
Вместе с детьми, что вокруг дитяти в стремительной пляске  
Мчались и медью о медь, кружась, ударяли размерно,

Чтобы ребенка Сатурн не настиг прожорливой пастью  
И не поранил бы тем материнского сердца навеки.  
Вот потому-то Великую Мать провожают с оружием.  
Или хотят указать, что оружием люди отважно  
Отчую землю должны защищать по веленью богини  
И для родителей быть и опорой надежной и славой.

Как ни прекрасны и стройны чудесные эти преданья,  
Правдоподобия в них, однакоже, нет никакого.  
Ибо все боги должны по природе своей испременно  
Жизнью бессмертной всегда наслаждаться в полнейшем покое,  
Чуждые наших забот и от них далеко отстранившись.  
Ведь безо всяких скорбей, далеки от опасностей всяких,  
Всем обладают они и ни в чем не пуждаются нашим;  
Благоденствия им ни к чему, да и гнев неизвестен.

Что до земли, то вовек лишена она всякого чувства,  
Но, так как многих вещей в ней содержатся первоначала,  
Может на свет выводить она многое способом разным.  
Если же кто называть пожелает иль море Нептуном,  
Или Церерою хлеб, или Вакхово предпочитает  
Имя напрасно к вину применять, вместо нужного слова,  
То уж уступим ему, и пускай вся земная окружность  
Матерью будет богов для него, если только при этом  
Он, в самом деле, души не пятнает религией гнусной.

(II, 599—659, 680)

### III. [БЕСЦВЕТНОСТЬ НАЧАЛЬНЫХ ФОРМ ВЕЩЕЙ]

...Потому, что без света цветов не бывает,  
И что начала вещей никогда освещаться не могут,  
Надо считать, что они никаким не окрашены цветом,  
Ибо какие ж цвета в непроглядных потемках возможны.  
Больше того: самый свет изменяет окраску предметов,  
Падая прямо на них или косвенно их освещая.  
Мы это видим, когда освещается солнца лучами  
Пух голубей, что венком окружает затылок и шейку:  
То багровеет он вдруг, отливая блестящим рубином,  
То засияет он так, что покажется, будто лазурный  
Камень, сверкая, горит посреди изумрудов зеленых.  
Также павлиньи хвосты под лучами обильного света  
При поворотах свою постоянно меняют окраску.  
Если ж зависят цвета от падения света, то надо  
Нам несомненно считать, что они без него невозможны.  
И раз удары зрачок испытует различного рода  
При ощущении, так называемом, белого цвета

Или же черного, или другого какого угодно,  
И если вовсе не цвет осязаемых нами предметов  
Важен, а только, какой обладают предметы фигурой,  
То очевидно, что он для начал совершенно не нужен,  
Но разнородность их форм осязается нами различно.

Если же, кроме того, не имеют особые формы  
Также особых цветов, если всех очертаний начала  
Могут являться всегда и в окраске любого оттенка,  
То почему же тогда и всему, что из них возникает,  
В каждом разряде вещей не носить всевозможной окраски?  
Воронов ты бы тогда в оперении белом увидел:  
Всюду летали б они и сверкали окраскою белой;  
Черных тогда лебедей порождало бы черное семя,  
Семя цветное — цветных и какого угодно оттенка.

Мало того: если ты на мельчайшие части предметы  
Больше и больше дробишь, то ты видишь, как мало-помалу  
Цвет пропадает у них и совсем, наконец, потухает.  
Так происходит, когда багряницу в клочки раздираешь:  
Пурпур и даже сама финикийская яркая краска,  
Если по ниткам ты ткань разорвешь, целиком исчезает.  
Можешь отсюда понять, что лишаются цвета частицы  
Раньше еще, чем они на вещей семена разложились.

(II, 795—831)

#### IV. [ДИДАКТИЧЕСКАЯ ЦЕННОСТЬ ИСКУССТВА]

По бездорожным полям Пиэрид я иду, по которым  
Раньше ничья не ступала нога. Мне отрадно устами  
К свежим истокам припасть и отрадно чело мне украсить  
Чудным венком из цветов, доселе неведомых, коим  
Прежде меня никому не венчали голову Музы.  
Ибо, во-первых, учу я великому знанью, стараясь  
Дух человека извлечь из стеснительных пут суеверий,  
А, во-вторых, излагаю я темный предмет совершенно  
Ясным стихом, усладив его Муз обаянием всюду.  
Это, как видишь ты, смысл, несомненно, имеет разумный:  
Если ребенку врачи противной вкусом полыни  
Вышить дают, то всегда предварительно сладкою влагой  
Желтого меда кругом они мажут края у сосуда;  
И, соблазненные губ ощущеньем, тогда легковерно  
Малые дети до дна выпивают полынную горечь;  
Но не становятся жертвой обмана они, а, напротив,  
Способом этим опять обретают здоровье и силы.  
Так поступаю и я. А поскольку учение наше

Непосвященным всегда представляется слишком суровым  
 И ненавистно оно толпе, то хотел я представить  
 Это ученье тебе в сладкозвучных стихах пиэрийских,  
 Как бы приправив его поэзии сладостным медом.  
 Может быть, этим путем я сумсю твой ум и вниманье  
 К нашим стихам приковать до тех пор, пока ты не постигнешь  
 Всей природы вещей и познаешь от этого пользу.

(IV, 1—25)

## V. [СИЛА ВПЕЧАТЛЕНИЯ, ПРОИЗВОДИМОГО ИСКУССТВОМ]

Если же кто-нибудь занят каким-либо делом прилежно,  
 Иль отдавались мы чему-нибудь долгое время,  
 И увлекало наш ум постоянно занятие это,  
 То и во сне представляется нам, что мы делаем то же:  
 Стряпчий тяжбы ведет, составляет условия сделок,  
 Военачальник идет на войну и в сраженья вступает,  
 Кормчий в вечной борьбе пребывает с морскими ветрами.  
 Я — продолжаю свой труд и вещей неуклонно природу,  
 Кажется мне, я ищу и родным языком излагаю.  
 Да и другие дела и искусства как будто бы часто  
 Мысли людей, погрузившихся в сон, увлекают обманно.  
 Если под ряд много дней с увлечением играми занят  
 Был кто-нибудь непрерывно, мы видим, что, большею частью,  
 Даже когда прекратилось воздействие зрелищ на чувства,  
 Все же в уме у него остаются пути, по которым  
 Призраки тех же вещей туда проникают свободно.  
 Так в продолжение дней эти самые призраки реют  
 Перед глазами людей, и они, даже бодрствуя, видят  
 Точно и пляски опять и движения гибкого тела;  
 Пение звонких кифар и говора струн голосистых  
 Звук раздается в ушах, и привычных зрителей видно,  
 Сцена открыта опять и пестреет блестящим убранством.  
 Вот до чего велико значение склонностей, вкусов,  
 Как и привычки к тому постоянному делу, которым  
 Заняты люди, а кроме людей и животные также.

(IV, 962—986)

VI. [НЕДАВНЕЕ ПРОИСХОЖДЕНИЕ ИСКУССТВА. ДОКАЗАТЕЛЬСТВА.  
 БЫСТРОЕ СОВЕРШЕНСТВОВАНИЕ ИСКУССТВ]

Иль, наконец, ты не видишь, что век побеждает и камни.  
 Рушатся башни и в прах рассыпаются твердые скалы,  
 Храмы ветшают богов и кумиры приходят в упадок,  
 А божество неспособно продлить роковые пределы



И побороть непреложный закон и порядок природы.  
 Иль, наконец, мы не зрим, что руины мужей монументов  
 Сами вопрос задают: не уверен ли ты в их истленье.  
 Что, отрываясь от гор, низвергаются наземь утесы  
 И неспособны они выносить сокрушительной силы  
 Века предельного. Ведь иначе бы вдруг не срывалось  
 То, что от века веков терпело и стойко сносило  
 Все истязания лет и не рушилось с грохотом громким.

Ты посмотри, наконец, и на то, что, с высот распростершись,  
 Землю объяло кругом. Коль оно из себя порождает  
 Все, — как считают иные, — и все, что погибло, приемлет,  
 В целом оно состоит из рожденного смертного тела,  
 Ибо все то, что растит из себя и питает другие  
 Вещи, должно убывать, а приемля их вновь, обновляться.

Если же, кроме того, никогда не имели начала  
 Ни небеса, ни земля и всегда пребывали от века,  
 То почему до Фиванской войны и падения Трои  
 Не воспевали иных событий иные поэты?  
 Капуло столько куда деяний мужей и забылось,  
 И не цветет, воплотившись в творения славы бессмертной.  
 Нет, я уверен, вещей совокупность нова, и недавня  
 Мира природа еще и не древле имела начало.  
 Вот отчего и теперь еще много различных художеств  
 Все к совершенству идут. Теперь улучшений немало  
 В судостроении есть и немало возникло мелодий;  
 Только теперь, наконец, и природа вещей и порядок  
 Были открыты; я сам оказался способен из первых  
 Первым его изъяснить, на родном языке излагаю.

(V, 306—337)

## VI. [ПРОСТОТА ПЕРВОНАЧАЛЬНОГО ИСКУССТВА. РАЗВИТИЕ ИСКУССТВ]

Звонкому голосу птиц подражать научились устами  
 Люди задолго пред тем, как стали они в состояньи  
 Стройные песни слагать и ушам доставлять наслажденье.  
 Свист же Зефира в пустых стеблях камышевых впервые  
 Дуть научил поселян в пустые тростинки цевницы.  
 Мало-помалу затем научились и жалобно нежным  
 Звукам, какие свирель из-под пальцев певцов изливает, —  
 В непроходимых лесах обретенная в рощах и долах, —  
 В отдыха сладостный час на пастбищ просторе пустынном.

Всем этим люди тогда услаждались и тешили души,  
 Пищей насытившись: все в это время забавы по сердцу.

Часто, бывало, они, распростершись на мягкой лужайке  
 Возле ручья берегов под ветвями высоких деревьев,  
 Скромными средствами телу давали сладостный отдых,  
 Если к тому же улыбалась им и погода, и время  
 Года пестрило цветами повсюду зеленые травы.  
 Тут болтовня, тут и смех раздавался веселый, и шутки  
 Тут забавляли людей: процветала тут сельская Муза.  
 Голову, плечи себе из цветов или из листьев венками  
 Резвость игривая всех украшать побуждала в то время;  
 Все начинали плясать без размера, махая руками  
 Грубо, и грубой пятой топтали родимую землю;  
 Следом за этим и смех возникал и веселые шутки.  
 Внове все было тогда, и все представлялось чудесным.

Да и тому, кто не смел засыпать, утешением было  
 То, что на всяческий лад выводил он голосом песни  
 Или поджатой губой скользил по тростинкам цевницы.  
 Даже теперь сторожа сохраняют этот обычай.  
 Но, и размер соблюдать научившись, нисколько не больший  
 Плод наслаждений они получают от этого все же,  
 Чем получало когда-то людей землеродное племя.  
 Ибо наличная вещь, коль приятней ее мы не знаем,  
 Нравится больше всего и кажется полной достоинств.  
 Но постепенно затем предмет, оказавшийся лучше,  
 Губит ее и всегда устарелые вкусы меняет.  
 Так отвратительны всем стали жолуди, так в небрежснх  
 Ложа из листьев и трав постепенно оставлены были.

(V, 1379 -1417)

## VII. [ПРОИСХОЖДЕНИЕ ИСКУССТВА ИЗ НУЖДЫ]

Судостроенье, полей обработка, дороги и стены,  
 Платье, оружие, права, а также и все остальные  
 Жизни удобства и все, что способно доставить усладу:  
 Живопись, песни, стихи, ваенье искусное статуи —  
 Все это людям нужда указала, и разум пытливей  
 Этому их научил в движеньи вперед постепенном.

Так изобретенья все понемногу наружу выводит  
 Время, а разум людской доводит до полного блеска.  
 Ибо одна из другой прояснялася каждая отрасль  
 Всяких искусств, доходя, наконец, до вершин совершенства.

(V, 1448—1457)

[ПЛОТИН. ЭННЕАДА I.  
КНИГА ШЕСТАЯ. О ПРЕКРАСНОМ]

I. Прекрасное преимущественно воспринимается зрением, но также и слухом в сочетаниях слов и во всей музыке, ибо и мелодии и ритмы прекрасны. Для тех же, кто от чувственного восприятия восходит выше, прекрасны также занятия, поступки, привычные свойства, знания и красота добродетелей. Существует ли что-либо прекрасное сверх всего этого, выяснится само собою. Итак, что же такое заставляет тела казаться прекрасными, а слух признавать звуки прекрасными, каким образом, далее, прекрасно все то, что относится к душе? И прекрасно ли все благодаря одному и тому же или же одна красота в одном теле, иная — в другом? И что же такое эти красоты или эта красота? Ибо одно прекрасно не по самой своей природе, например, тела, но чрез приобщение [красоте], другое же прекрасно само по себе, например, добродетель. Ибо одни и те же тела иногда кажутся прекрасными, иногда же не прекрасными, как если бы иное дело было — быть телом и иное дело — быть прекрасным телом. Итак, что же такое это присутствующее в телах [начало]? Ибо его нужно рассмотреть прежде всего. Что есть то, что движет взоры созерцающих, обращает их на себя, привлекает и доставляет радость созерцанием? Найдя это, мы скоро узрели бы и остальное, воспользовавшись найденным, как лестницей. Почти все, можно сказать, утверждают, что красоту, воспринимаемую зрением, порождает соразмерность (συμμετρία) частей друг с другом и с целыми, в связи с прелестью красок. И для тех, кто это утверждает, и вообще для всех остальных, быть прекрасным — значит быть симметричным и соразмерным. Для них ничто простое не будет прекрасным, а необходимым образом лишь сложное, и [лишь] целое будет для них прекрасным. Отдельные же части не будут для них прекрасны, части должны согласоваться с целым, чтобы получилось прекрасное. Между тем, если целое прекрасно, то и части должны быть прекрасны,

ибо [прекрасное] не [может состоять] из безобразных частей, но все части должны получить красоту. И прекрасные краски, как, например, свет солнца, так как они просты и имеют красоту не благодаря симметрии, будут для них исключены из прекрасного. Каким образом золото [будет для них] прекрасным? И каким образом будет прекрасным вид ночной зарницы или звезд? Равным образом будет исключено простое и из области звуков; между тем любой в отдельности взятый звук прекрасной мелодии будет прекрасным сам по себе. Если же одно и то же лицо, при остающейся неизменною симметрии, иногда кажется прекрасным, иногда же не прекрасным, то разве не надлежит сказать, что прекрасным будет в том, что соразмерно, нечто иное, и соразмерное будет прекрасным чрез это иное? Если же, переходя к занятиям и прекрасным речам, и в них причиною [красоты] объявили бы соразмерное, то какую симметрию можно было бы указать в прекрасных занятиях или в законах, или же в математических знаниях и вообще в науках? Как умозрения могут быть симметричны друг с другом? Если тем, что они согласуются друг с другом, то и в дурном могут быть соответствие и согласие (*ομολογα τε και συμφωνια*). Так, положение «справедливость — благородное слабоумие» согласуется и гармонирует с положением «скромность — это глупость», оба они соответствуют друг другу. Что же касается добродетели, то всякая добродетель, несомненно, — красота души, притом красота более истинная, чем прежде упомянутые. Но как такая красота будет симметричной? Ибо она не симметрична ни как величина, ни как число. И так как в душе много частей, то какова будет соразмерность связи или же смешения частей или же умозрений (*θεωρηματων*)? И чем же была бы красота одного только ума, самого по себе?

II. Итак, возвращаясь вновь к началу, скажем, что же такое прекрасное в телах. Прежде всего это нечто, чувственно воспринимаемое нами с первого взгляда, и душа схватывает его, как бы разумя, и, распознав, принимает в себя и как бы настраивается на один с ним лад; натолкнувшись же на безобразное, отвращается, отрекается от него, отказывается принять, не гармонируя с безобразным и чуждаясь его. Относительно этого скажем так: душа, будучи по природе своей тем, что она есть, и принадлежа, по своей сущности, к лучшему в ряду существующего, как увидит нечто сродное себе или след сродного, радуется и изумляется, принимает в себя и вспоминает о себе и о всем, что принадлежит ей. Какое же сходство между прекрасным здесь и прекрасным там? Ибо если есть сходство, они будут сходны.

Каким же образом прекрасны и те и эти вещи? Эти прекрасны через приобщение идее (*μετοχή εἰδος*), скажем мы. Ибо все бесформенное, способное по природе своей принять форму и идею и лишенное, однако, ума и идеи, безобразно и чудно божественному уму, чуждое же уму вполне безобразно. Безобразно и то, что не преодолено формою и умом, так как материя не допускает полного оформления согласно идее. Итак, идея, приходя [к материи], приводит в порядок то, что благодаря сочетанию должно сделаться единым из многих частей, и приводит в единую полноту целого, и в силу согласия делает единым. И так как сама идея была единою, то и оформляемому надлежало быть единым, насколько это возможно для него, состоящего из многих [частей]. Итак, красота водворяется в нем — когда оно уже приведено в единство, — сообщая себя и частям и целому. Если же идея встречается с чем-либо единым и состоящим из однородных частей, то она и его вводит в некоторое целое, например, когда искусство сообщает красоту всему зданию с его частями, а природа — одному камню. Таким-то образом возникает прекрасное тело чрез приобщение уму, исходящему от божественного [начала].

III. Постигает же красоту предназначенная для ее постижения способность (*δυναμὴς*), и нет ничего более важного, чем она, для суждения о том, что ее касается, если даже в суждении принимает участие и остальная душа. Может быть, и сама душа высказывает такое [суждение], приноравливаясь к имеющейся в ней идее и пользуясь ею для суждения, как линейкою [пользуются для суждения] о прямой [линии]. Но каким же образом телесное согласуется с тем, что сверхтелесно? Каким образом зодчий, сопоставив внешний вид здания с внутренней идеей его, говорит, что оно прекрасно? Не потому ли, быть может, что внешний вид здания, если удалить камни, и есть внутренняя его идея, разделенная внешнею косою материей, идея неделимая, хотя бы и проявляющаяся во многих [зданиях]. Итак, когда ощущение видит в телах идею — связующую и преодолевающую противную ей, лишнюю формы материю, — или же форму, надлежащим образом проступающую на других формах, оно собирает вместе рассеянное по частям, возносит к себе и вводит внутрь уже нераздельным на части, делает его созвучающим, согласным и дружественным с внутренней [формой]; как, например, хороший человек подмечает приятный ему след добродетели в юноше, согласующийся с внутренней истинною [добродетелью]. Простая же красота цвета [возникает] благодаря форме и преодолению темного начала в материи присутствием света,

а свет бестелесен, он — ум и идея. Поэтому и самый огонь прекрасен более остальных тел, так как по отношению к остальным элементам он занимает место идеи, ибо он и выше других тел по положению и самое легкое из тел, будучи близким к бестелесному. Один огонь не принимает в себя остальных тел, остальные же тела принимают его. Ибо другие тела нагреваются, огонь же не охладится. И огонь изначально имеет цвет, остальные же тела от него получают идею цвета; итак, огонь блестит и сверкает, будучи как бы формою; все же, что не властвует [над материей], так как обладает скудным светом, не прекрасно, как не причастно всецело идее цвета. Гармонии же, скрытые [в душе], делают явными [гармонии] в звуках, и таким образом делают душу способною постичь прекрасное, показывая в другом то же самое. Душа сопровождает чувственно воспринимаемые гармонии, чтобы измерить их в числах не во всяком отношении, но лишь в том, которое служило бы для порождения идеи и ее господства. Этим ограничимся о прекрасных вещах в чувственном восприятии, которые, выбегая наподобие образов и теней, входят в материю — украшают ее и изумляют своим появлением.

IV. Теперь, восходя вверх, надлежит рассмотреть прекрасное более высокого порядка, — [прекрасное], которое уже не дано видеть чувственному восприятию, но [которое] душа видит и схватывает без органов, оставив чувственное восприятие пребывать внизу. Подобно тому как относительно чувственно воспринимаемых прекрасных вещей не может говорить тот, кто, подобно некоторым слепым от рождения, не видел их и не воспринимал, как прекрасные, таким же образом и о красоте занятий [не может говорить тот], кто не воспринимал красоту занятий и знаний и тому подобных вещей; равным образом и о сиянии добродетели [не может говорить тот], кто не представляет, как прекрасен лик справедливости и умеренности, и что вечерняя и утренняя звезды не столь прекрасны. Но нужно видеть [эту красоту] тем самым, чем душа взирает на подобные вещи, и, видя ее, испытывать наслаждение и потрясение и изумляться много больше, чем телесной красоте, так как соприкасаешься уже с истинным. Ибо эти душевные состояния должны возникать по поводу чего бы то ни было прекрасного, — изумление и сладостное потрясение и томление, и любовь и радостное волнение; подобные состояния можно испытывать — и души [действительно] испытывают их и относительно незримого, — можно сказать, все души, предпочтительно же те из них, которые более склонны к любви, как и телесную красоту видят все,

но не всех одинаково волнует она, но некоторых людей, в особенности тех, о которых мы говорим: «он любит».

V. Итак, надлежит рассмотреть и то из пробуждающего любовь к себе, что не [дано] в чувственном восприятии. Что испытываете вы от так называемых прекрасных занятий, и прекрасного характера, и скромных нравов, и вообще добродетельных дел и расположений [духа] и от красоты душевной? Что испытываете, когда созерцаете свою внутреннюю красоту? Каким образом приходите в вакхический восторг, бываете взволнованы, страстно желаете любовно сочетаться с самим собою, собирая самих себя от тел? Ибо именно это испытывают истинно влюбленные. Что вызывает в них эти состояния? Не фигура, не цвет и не какая-либо величина, но душа, сама бесцветная и обладающая бесцветной мудростью (*σωφροσύνη*), и прочий блеск добродетелей [вызывают подобные чувства], когда вы или в себе видите или в другом созерцаете величие души, и справедливый нрав, и чистую умеренность, и храбрость с мужественным лицом, и достоинство и стыдливость, проступающую в бестрепетном, беспечальном и бесстрастном расположении духа, и сверх всего этого еще богоподобный сияющий ум. Итак, восхищаясь (*αγαμένοι*) всем этим и любя, почему мы называем все это прекрасным? Ибо все это существует и проявляется, и кто видит это, никогда не скажет чего-либо иного, кроме того, что все это — истинно сущее. [Но] что такое истинно сущее? Быть может, прекрасное[?]. Однако разум еще стремится [узнать], что делает это сущее, чтобы душа становилась прелестною, что украшает все добродетели, точно сиянием. Если угодно, ты можешь, взяв противоположное, что именно в душе безобразно, противопоставить [его прекрасному]. Если мы скажем, что такое безобразное и почему, то, быть может, скоро натолкнемся на то, что ищем. Допустим душу безобразную, невоздержную и несправедливую, полную всевозможных страстей, величайшего беспокойства, пребывающую в страхе из трусости, в зависти по своей мелочности, помышляющую исключительно о вещах тленных и низменных, всячески извращенную, любящую нечистые наслаждения, живущую жизнью, сообразной с тем, что она испытывает чрез тело, находящую удовольствие в постыдном. Итак, не скажем ли мы, что самое это постыдное безобразие прививается душе под личиною приобретенной красоты, что это безобразие позорит ее, делает нечистою, замаранной всякими пороками, неспособною более ни к чистой жизни, ни к чистым чувствам, влачащею чрез соприкосновения со злом тусклое, невзрачное существование, таящее в себе многие зародыши смер-

ти, не видящею уже того, что душе надлежит видеть; [не скажем ли мы], что безобразие не позволяет душе оставаться в ней самой, так как ее непрестанно влечет к внешнему, низменному и темному? Будучи же нечистой и всячески терзаемая влечениями к вещам чувственным, с большою примесью тела, глубоко погрязшая в материи и воспринявшая ее в себя, душа, полагаю я, изменила свою идею на другую в силу смешения с худшим; подобно тому как кто-либо, погрузившись в тину или грязь, уже не являл бы той красоты, которую имел, но лишь следы грязи или тины, а видно было бы [лишь] то, что запечатлелось [на нем] от тины или грязи. Безобразие его возникло от присоединения постороннего [тела]; и если он хочет, чтобы была прежняя красота, ему нужно, вымывшись и очистившись, стать тем, чем он был. Итак, мы едва ли ошибемся, сказав, что душа становится безобразною в силу смешения и соединения с телом и материей и склонности к ним. Это безобразие заключается в том, что душа бывает не чистою, не несмешанною, подобно тому как и золото [становится безобразным], если покрывается землистыми [частичками], и если кто-либо удалит их, то останется [чистое] золото, и оно будет прекрасным, обособленное от прочих [тел], оставаясь самим собою. Подобным же образом и душа, отстранившись от вожделений, которые имеет через тело, если слишком ему приобщается, освободившись от прочих страстей, и очистившись от того, что имеет от вхождения в тело, оставшись наедине с собою, слагает с себя все безобразие, [возникающее] от чуждой [ей] природы.

VI. Итак, как гласит старинное изречение, и умеренность, и мужество, и всякая добродетель, и самая мудрость (*φρονησις*) заключаются в очищении. Поэтому и мистерии (*τελεται*) правильно вещают, что кто не очистится, будет пребывать в преисподней, в грязи, ибо нечистое любит грязь по [самой] порочности [своей], как и свиньи, нечистые телом, радуются грязи. В чем ином истинная умеренность, как не в том, чтобы не приобщаться телесным наслаждениям, избегать их, как нечистых и свойственных нечистому? Мужество же — неповажность смерти. А смерть — отделение души от тела. Не страшится этого тот, кто жаждет остаться один [отделенным от тела]. Величие же души — презрение к вещам гленным. А мудрость — это мышление, отворачивающееся от низменного, ведущее душу к [миру] высшему.

Итак, душа очищенная становится идеею и умом, вполне бестелесною, разумною (*νοερα*), всецело принадлежит божеству, в котором источник прекрасного и всего подобного, что сродни ему. Итак, душа, возведенная к уму, — прекрасное во много



большей степени. Красота, свойственная душе от природы, а не заимствованная, и есть ум и то, что проистекает из ума, ибо лишь тогда душа бывает поистине только душою. Поэтому-то правильно говорится, что добро и красота для души заключаются в том, чтобы уподобиться богу, ибо оттуда прекрасное и всякий иной удел сущего. Скорее же сущее и есть красота, а другая природа, [т. е. материя], — безобразное; оно же и первое зло, равно как то, [т. е. сущее], есть доброе и прекрасное, или же и добро и красота. Одинаковым образом надлежит исследовать как прекрасное и доброе, так и безобразное и дурное; и на первом месте следует поставить красоту, тождественную с добром, из которого проистекает непосредственно ум, как прекрасное. Душа же — прекрасное благодаря уму, а все остальное прекрасное — в поступках, в занятиях — прекрасно уже благодаря душе, дающей форму.

Душа, равным образом, делает уже прекрасными и те тела, которые так называются: так как душа божественна и как бы часть прекрасного, то [все вещи], с которыми душа соприкасается и подчиняет их себе, она делает прекрасными, насколько они способны приобщиться красоте.

VII. Итак, вознесемя вновь к добру, к которому стремится всякая душа. Если кто видел его, тот знает, что я говорю, каким образом оно прекрасно, ибо оно, как добро, желанно, и к нему [чувствуется] тяготение. Достигает же его тот, кто восходит вверх, обращается к нему и снимает с себя одежды, которые мы надеваем, сходя вниз, подобно тому как входящие в святая святых предварительно должны очиститься, снять одежды и войти обнаженными, до тех пор пока человек, отрешившись в этом восхождении от всего чуждого богу, не будет созерцать лицом к лицу само божественное, ясное, простое, чистое, от которого все зависит, на него взирает, ради него существует, живет и мыслит, ибо оно — причина и ума и бытия. Итак, если кто узревает его, какую любовью восплачет он, какое страстное томление испытает, желая слиться с ним воедино, какое почувствует потрясение, смешанное с блаженством! Кто еще не лицезрел его, тот стремится к нему, как к благу; кто же видел, тот восхищается, как прекрасным, бывает преисполнен изумления, смешанного с блаженством, испытывает безболезненное потрясение, любит истинной любовью, со страстным пылом, смеется над всякою другою любовью и презирает то, что прежде считал прекрасным. Подобное испытывают те, кто, после того как им случилось созерцать формы богов или демонов, уже не может одинаково воспринимать красоты прочих тел. Что же, думается нам, [должен]

испытать] тот, кто узрел само прекрасное, чистое в самом себе, не отягощенное плотью или телом, [находящееся] и не на земле и не на небе, чтобы было чистым? Ибо все это приобретено, смешано, не первоначало, но от него [проистекает].

Итак, если кто-либо узрел то, что стоит во главе хоровода всех вещей, что дает, оставаясь в самом себе, и ничего в себя не принимает, узрел, пребывая в созерцании подобного и наслаждаясь им, в каком еще прекрасном нуждался бы он? Оно, будучи само наивысшей и первой красотой, делает любящих его прекрасными и достойными любви. Ради него души вступают в величайшее и напряженнейшее состязание, ради него все усилия, чтобы не остаться бездольным в лучшем созерцании, и кто достигает его, счастлив, созерцая блаженный вид, и несчастен тот, кто не достигает. Ибо несчастен не тот, кто лишен красивых красок или тел, или силы, власти и царства, но тот, кто лишен единственно этого, ради чего надлежит отказаться от царства и от власти над всей землею, и морем, и небом, если кто-либо, оставив и презрев все это и обратившись к [божественной красоте], узрел бы ее.

VIII. Каким же образом? С помощью какого средства? Как кто-либо будет созерцать неизреченную красоту, как бы остающуюся во святая святых и не выходящую наружу, дабы не узрел ее и непосвященный? Пусть тот, кто может, идет и проникает внутрь, оставив наружу телесное зрение и не обращаясь назад к прежнему блеску и красоте тел. Ибо тому, кто взирает на прекрасное в телах, надлежит не гнаться за ним, но, зная, что оно — образы, следы и тени, стремиться к тому, образом чего являются прекрасные вещи. Ибо если бы кто-либо погнался, желая схватить, как истинное, [за тем], что [на деле] подобно отражению прекрасного образа в воде, [тот испытал бы то же, что Нарцисс, который], как гласит, помнится, некий миф, желая поймать [свое изображение в воде], погрузившись в источник, исчез в нем. Подобным же образом и тот, кто находится во власти прекрасных тел и не отстраняется [от них], уже не телом, а душою погрузится в темные и ужасные для ума бездны, пребывая там слепым в преисподней, и [таким образом] и здесь и там он будет обращаться среди теней. Вернее [поэтому было бы], если бы кто-либо возвестил: бежим в дорогое отечество. Но что это за бегство? И как мы бежим? От волшебницы Цирцеи или от Калипсо, как говорит Одиссей в темных выражениях, [разумея], как мне кажется, что ему не нравится оставаться, хотя и есть услада для глаз, и он в общении со всяческой чувственной красотой. Отечество же наше там, откуда мы пришли, и отец

[наш] там. Итак, каков же путь и каково бегство? Не ногами нужно совершать его, ибо ноги всюду переносят нас с одной земли на другую, и не нужно тебе готовить повозку с лошадьми или корабль, но оставить все это и даже не смотреть [на это], а, будто закрыв глаза, заменить [телесное] зрение другим и пробудить [духовное зрение], которое имеется во всех, а пользуются им немногие.

IX. Итак, что же созерцает то внутреннее зрение? Только что пробужденное, оно не вполне может смотреть на блестящие предметы. Итак, сама душа должна приучиться прежде всего взирать на прекрасные занятия; затем на прекрасные дела — не те, которые порождаются искусствами, но [те, которые] делаются так называемыми хорошими людьми, а затем [уже] взирать на душу тех, кто совершает прекрасные дела. Итак, каким же образом узрел бы ты красоту хорошей души? Обратись к самому себе и посмотри.

Если же не усмотришь красоты в самом себе, поступай подобно творцу статуи, которая должна сделаться красивой: одно он отсекает, другое полирует, одно сглаживает, другое подчищает, пока не выявит лицо статуи прекрасным. Так и ты: удали лишнее; выпрями то, что криво; очистив темное, сделай его сияющим; и не прекращай обрабатывать свою статую, пока не заблестит перед тобою богоподобная сияющая красота добродетели, пока не узришь мудрость (*σοφροσύνη*), восседающую в священном чистом [величии]. Если ты сделаешься этим, и узришь это, и будешь пребывать чистым с самим собою, не имея никакого препятствия к тому, чтобы стать, таким образом, одним, и не имея ничего, смешанного с самим собою внутри, но всецело самим только истинным светом, не измеряемым величиною, не описываемым какой-либо фигурой себе в умаление, не возрастающим в величине в силу своей беспредельности, но совершенно неизмеримым как бы превыше всякой меры и превосходящее всякого количества; если узришь себя сделавшимся таким, то, став уже самым зрением, полагаясь на самого себя и взойдя уже на такую высоту, не нуждаясь более в руководителе, смотри внимательно, ибо только это одно взирает на великую красоту. Если же [взор] обратился бы к созерцанию затуманенным пороками и не очищенным или слабым от малодушия, неспособным взирать на очень блестящие предметы, то он ничего не увидит, хотя бы кто-нибудь другой присутствующий показал бы ему то, что доступно зрению. Ибо то, что зрит, нужно обращать к созерцанию, сделав его родственным и подобным зримому. Ведь никогда око наше не узрело бы солнца, не сделавшись солнцеподобным; и душа не узрела бы прекрасное, не сделавшись пре-

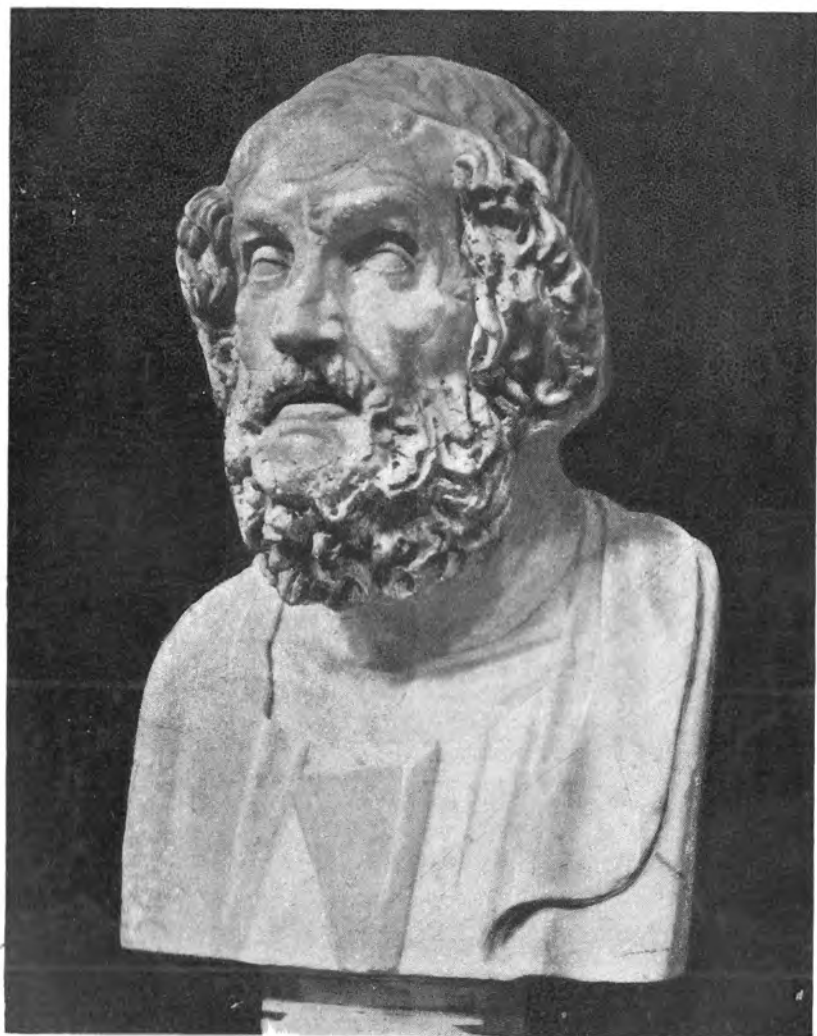
красной. Итак, пусть прежде сделается богоподобным всякий и прекрасным всякий, если он хочет созерцать божественное и прекрасное. Ибо прежде всего он, восходя, придет к уму, и там познает все прекрасные идеи и скажет, что красота эта — идеи.

Ибо все прекрасно благодаря идеям — порождениям и сущности ума. То же, что превышает ума, мы называем природою добра, распространяющей вокруг себя прекрасное; так что, в общем итоге, первое, [что встречается], это прекрасное. Разделяя же [само] умопостигаемое, ты скажешь, что умопостигаемая красота — место идей, а добро, стоящее превыше красоты, — источник и первоначало прекрасного.

Или же в одном и том же [источнике] поместишь добро и высшее прекрасное, за исключением того, что там прекрасное.

*ЧАСТЬ II*

**Искусство в суждениях писателей  
античного мира**



**ГОМЕР**  
(VIII—VII века до н. э.).

# ГОМЕР ОБ ИСКУССТВЕ

(IX—VIII века до н. э.)

[ГОМЕР. ИЛИАДА, ПЕСНЬ XVIII, 462—616] <sup>340</sup>

Ей немедля ответственвал Амфигисей знаменитый:  
«Будь спокойна и более сердцем о том не крушися.  
О! да могу Ахиллеса от смерти ужасной далско  
Столь же легко я укрыть, когда рок его мощный постигнет,  
Сколь мне легко для него изготовить доспехи, которым  
Каждый от смертных бесчисленных будет дивиться, узревши».

Так произнесши, оставил ее и к мехам приступил он;  
Все на огонь обратил их и действовать дал повеленье.  
Разом в отверстие горнильные двадцать мехов задыхали,  
Разным из дул их дыша раздувающим пламень дыханьем,  
Или порывным, служа поспешавшему, или спокойным,  
Смотря на волю творца и на нужду творимого дела.  
Сам он в огонь распыхавшийся медь некрушимую свергнул,  
Олово бросил, серебро, драгоценное золото и после,  
Тяжкую наковальню насадил на столп, а в десницу  
Молот огромнейший взял и клещи захватил он в другую.

И вначале работал он щит и огромный и крепкий,  
Весь украшая изящно; кругом его вывел он обод  
Белый, блестящий, тройной и приделал ремень серебристый.  
Щит из пяти составил листов и на круге обширном  
Множество дивного бог, по замыслам творческим, сделал.  
Там представил он землю, представил и небо, и море,  
Солнце, в пути неистомное, полный серебряный месяц,  
Все прекрасные звезды, какими венчается небо:  
Видны в их сонме Плеяды <sup>341</sup>, Гиады <sup>342</sup> и мощь Ориона <sup>343</sup>,  
Арктос <sup>344</sup>, сынами земными еще колесницей зовомый;  
Там он всегда обращается, вечно блюдет Ориона  
И единый чуждается мыться в волнах Океана <sup>345</sup>.

Там же два града представил он ясновечивых народов:  
В первом прекрасно устроенном, браки и пиршества зрелись.  
Там невест из чертогов, светильников ярких при блеске,  
Брачных песней при кликах, по стогнам градским провожают.

Юноши хорами в плясках кружатся; меж них раздаются  
Лир и свирелей веселые звуки; почтенные жены  
Смотрят на них и дивуются, стоя на крыльцах воротных.  
Далее много народа толпится на торжище; шумный  
Спор там поднялся; спорили два человека о цене,  
Маде за убийство, и клялся один, объявляя народу,  
Будто он все заплатил, а другой отрекался в приеме.  
Оба решились, представив свидетелей, тяжбу их кончить.  
Граждане вокруг их кричат, своему доброхотствуя каждый;  
Вестники шумный их крик укрошают, а старцы градские  
Молча на тесаных камнях сидят среди священного круга,  
Скипетры в руки приемлют от вестников звонкоголосых,  
С ними встают и один за другим свой суд произносят.  
В нрме пред ними лежат два таланта чистого злата,  
Мада для того, кто из них справедливее право докажет.

Город другой облежали две сильные рати народов,  
Страшно сверкая оружием. Рати двойко грозили:  
Город разрушить, иль граждане с ними должны разделиться  
Всеми богатствами, сколько цветущий их град заключает.  
Те не склонялись еще и готовились к тайной засаде.  
Стену стеречь по забралам супруг поставив любезных,  
Юных сынов и мужей, которых постигнула старость,  
Сами выводят; вождями их идут Арей и Паллада,  
Оба златые, одетые оба златою одеждой;  
Вид их прекрасен, в доспехах величествен, сущие боги.  
Всем отличны они; человеки далеко их ниже.  
К месту пришедшие, где им казалась удобной засада,  
К берегу речному, где был водопой табунов разнородных,  
Там заседают они, прикрываясь блестящею медью.  
Два соглядатая их, отделясь, впереди заседают.  
Смотрят кругом, не узрят ли овец и волов подходящих.  
Скоро стада показались; два пастуха за стадами,  
Тешась цевницею звонкой, идут, не предвидя коварства.  
Быстро, увидевши их, нападают засевшие мужи,  
Грабят и гонят рогатых волов и овец среброрунных;  
Целое стадо угнали и ластырей стада убили.  
В стане, как скоро услышали крик и тревогу при стаде,  
Мужи, на площади стражей стоящие, быстро на коней  
Бурных вскочили, на крик поскакали и вмиг принеслись.  
Строем становятся, битвою бьются по берегу речному,  
Колют друг друга, метая сремительно медные копья.  
Рыщут и Злоба, и Смуга, и страшная Смерть между ними:  
Держит она то пронзенного, то непронзенного ловит,  
Или убитого за ногу тело волочит по сече;



Риза на персях ее обагровлена кровью людскою.  
В битве, как люди живые, они нападают и бьются  
И один пред другим увлекают кровавые трупы.

Сделал на нем и широкое поле, тучную пашню,  
Рыхлый, три раза распаханый пар; на нем землепашцы  
Гонят яремных волов, и назад и вперед обращаясь,  
И всегда, как обратно к концу приближаются нивы,  
Каждому в руки им кубок вина, веселящего сердце,  
Муж подает; и они, по своим полосам обращаясь,  
Вновь спешают дойти до конца глубобраздного пара,  
Нива, хотя и золотая, чернеется сзади ороющих,  
Вспаханной ниве подобясь: такое он диво представил.

Далее выделал поле с высокими пивами; жатву  
Жали наемники, острыми в дланях серпами блистая.  
Здесь полосой непрерывною падают горсти густые;  
Там перевязчики их в снопы перевязками вяжут.  
Три перевязчика ходят за жнущими; сзади их дети,  
Горстая быстро колосья, одни за другими в охапках  
Вяжущим их подают. Властелин между ними, безмолвно,  
С палицей в длани, стоит на меже и душой веселится  
Вестники одадь, под тению дуба, трапезу готовят;  
В жертву заклавши вола, вокруг него суетятся, а жены  
Белую сеют муку для сладостной вечери жнущим.

Сделал на нем отягченный гроздием сад виноградный,  
Весь золотой, лишь одни виноградные кисти чернелись,  
И стоял он на серебряных, рядом вонзенных подпорах,  
Около сада и ров темносиний и белую стену  
Вывел из олова; к саду одна пролежала тропина,  
Коей носильщики ходят, когда виноград собирают,  
Там и девицы и юноши, с детской веселостью сердца,  
Сладостный плод носили в прекрасно плетеных корзинах.  
В круге пляшущих отрок по звонкорокочущей лире  
Сладко перстами бряцал, припевая прекрасно под струны  
Голосом нежным; они ж вокруг его, пляшучи стройно,  
С пеньем, и с криком, и с топотом ног хороводом несутся.

Там же и стадо представил волов, воздымающих роги, —  
Их он из золота одних, а других из олова сделал.  
С ревом воли, из оград вырываясь, мчатся на паству,  
К шумной реке, к камышу густому по влажному берегу.  
Следом за стадом и пастыри идут, четыре, золотые,  
И за ними следуют девять псов быстроногих.  
Два густогривые льва на передних волов нападают;  
Тяжко мычащего ловят быка; и ужасно ревет он,  
Львами влекомый; и псы на защиту и юноши мчатся;

Львы повалили его и, сорвавши огромную кожу,  
Черную кровь и утробу глотают; напрасно трудятся  
Пастыри львов испугать, быстроногих псов подстрекая.  
Псы их не слушают, львов трепеща, не берут их зубами:  
Близко подступят, залают на них и назад убегают.

Далее — сделал роскошную паству Гефест знаменитый,  
В тихой долине прелестной, несчетных овец среброрунных,  
Стояла, под кровлей хлева и смиренные пастырей кущи.

Там же Гефест знаменитый извил хоровод разнообразный,  
Оному равный, как древле в широкоустроенном Кноссе<sup>346</sup>  
Выделал хитрый Дедал<sup>347</sup> Ариадне<sup>348</sup> прекрасноволосой.  
Юноши тут и цветущие девы, желанные многим,  
Пляшут, в хор круговидный любезно сплетая руками.  
Девы в одежды льняные и легкие, отроки в ризы  
Светло одеты и их чистотою, как маслом, сияют.  
Тех — венки из цветов прелестные всех украшают,  
Сих — золотые ножи, на ремнях чрез плечо серебристых.  
Пляшут они, и ногами искусными то закружатся,  
Столь же легко, как в стану колесо под рукою испытной,  
Если скудельник сго испытует, легко ли кружится,  
То разовьются и пляшут рядами, одни за другими.  
Купа селян окружает пленительный хор и сердечно  
Им восхищается; два среди круга их головоходы;  
Пение в лад начиная, чудесно вертится в середине.

Там и ужасную силу представил реки Океана,  
Коем под верхним он ободом щит окружил велелепный.  
Сделал Гефест и броню, яснее, чем огненный пламень;  
Сделал и тяжкий шелом, Пелейона<sup>349</sup> главе соразмерный,  
Пышный, кругом изукрашенный, гребнем златым повершенный;  
После из олова гибкого сделал ему и поножи.  
И когда все доспехи сковал олимпийский художник,  
Взяв, пред Пелидовой матерью их положил он на землю.  
И, как ястреб, она с осребренного снегом Олимпа<sup>350</sup>  
Бросилась, мча от Гефеста блестящие сыну доспехи.

[ГОМЕР. ОДИССЕЯ, ПЕСНЬ VIII, 54—92]

...Отведши

Легкий корабль на открытое взморье, они собрались  
Все во дворце Алкиноя, царем приглашенные<sup>351</sup>. Скоро  
Все переходы палат и дворы и притворы народом  
Сделались полны — там были и юноши, были и старцы.

Жирных двенадцать овец, двух быков криворогих и восемь  
Остроклычистых свиней Алкиной повелел им зарезать;

Их ободрав, изобильный обед приготовили гости.  
Тою порой с знаменитым певцом Понтоной возвратился;  
Муза его при рождении злом и добром одарила:  
Очи затмила его, даровала зато сладкопенье.  
Стул среброкованный подал певцу Понтоной, и на нем он  
Сел пред гостями, спиной прислоняся к колонне высокой  
Лиру слепца на гвозде над его головою повесив,  
К ней прикоснуться рукою ему — чтоб ее мог найти он —  
Дал Понтоной, и корзину с едою принесе, и подвинул  
Стол, и вина приготовил, чтоб пил он, когда пожелает.  
Подняли руки они к предложенной им пище; когда же  
Был удовлетворен голод их сладким питьем и едою,  
Муза внушила певцу возгласить о вождах знаменитых,  
Выбрав из песни, в то время везде до небес возносимой,  
Повесть о храбром Ахилле и мудром царе Одиссее,  
Как между ими однажды на жертвенном пире великом  
Распря в ужасных словах загорелась, и как веселился  
В духе своем Агамемнон враждой знаменитых ахеян:  
Знаменьем добрым ему ту вражду предсказал Аполлонов  
В храме Пифийском оракул, когда через каменный праг он  
Бога спросить перешел, — а случилось то в самом начале  
Бедствий, ниспосланных богом богов на троян и данаев.

Начал великую песнь Демодок; Одиссеей же своею  
Сильной рукой широкопурпурную мантию взявши,  
Голову ею облек и лицо благородное скрыл в ней.  
Слез он своих не хотел показать феакийцам. Когда же,  
Пенье прервав, сладкогласный на время умолк песнопевец,  
Слезы отерши, он мантию снял с головы и, наполнив  
Кубок двудонный вином, совершил возлиянья бессмертным.  
Снова вышел Демодок, от внимавших ему феакиян,  
Одиссеей его очарованных, вызванный к пенью вторично;  
Голову мантией снова облек Одиссеей, прослезясь...

### [ГОМЕР. ОДИССЕЯ, ПЕСНЬ VIII, 468—543]

Было уж роздано мясо; уж чаши вином наполнялись.  
Тою порою возвратился глашатай с певцом Демодокон,  
Чтением и на роде. Певец посреди светлозданной палаты  
Сел пред гостями, спиной прислонившись к колонне высокой.  
Полную жира хребтовую часть острозубого вепря  
Взвешив в тарелки своей [для себя же оставив там боле],  
Царь Одиссеей многославный сказал, обратясь к Понтоною;  
«Эту почетную часть изготовленной вкусно веприны  
Дай Демодок; его и печальный я чту несказанно.

Всем на обильной земле обитающим людям любезны,  
Всеми высоко честимы певцы; их сама научила  
Пению Муза; ей мило певцов благородное племя».  
Так он сказал и проворно отнес от него Демодок  
Мясо глашатай; певец благодарно даяние принял.  
Подняли руки они к приготовленной пище; когда же  
Был удовлетворен голод их сладким питьем и едою,  
Так, обратясь к Демодок, сказал Одиссей хитроумный:

«Выше всех смертных людей я тебя, Демодок, поставлю;  
Музою, дочерью Дия<sup>352</sup>, иль Фебом<sup>353</sup> самым наученный,  
Ты все поешь по порядку, что было с ахейцами в Трое,  
Что совершили они и какие беды претерпели;  
Можно подумать, что сам был участник всему, иль от верных  
Все очевидцев узнал ты. Теперь о коне деревянном,  
Чудном Эпекса с помощью девы Паллады созданы,  
Спой нам, как в город он был хитроумным введен Одиссеем,  
Полный вождей, напоследок святой Илион сокрушивших.  
Если об этом поистине все нам, как было, споешь ты,  
Буду тогда перед всеми людьми повторять повсеместно  
Я, что божественным пением боги тебя одарили».

Так он сказал, и зашел Демодок, преисполненный бога:  
Начал с того он, как все на своих кораблях крепкозданных  
В море отплыли данай, предавши на жертву пожару  
Брошенный стан свой, как первые мужи из них с Одиссеем  
Были оставлены в Трое, замкнутые в конской утробе,  
Как напоследок коню Илион отворили трояне.  
В граде стоял он; кругом, нерешимые в мыслях, сидели  
Люди троянские; было меж ними троякое мненье:  
Или губительной медью громаду пронзить и разрушить,  
Или, ее докативши до замка, с утеса низвергнуть,  
Или оставить среди Илиона мирительной жертвой  
Вечным богам: на последнее все согласились, понеже  
Было судьбой решено, что падет Илион, отворивши  
Стены коню, где ахейцы избранные будут скрываться,  
Черную участь и смерть приготовив троянам враждебным.  
После воспел он, как мужи ахейские в град ворвались,  
Чрево коня отворив и из темного выбежав склепа;  
Как разъяренные каждый по-своему град разоряли,  
Как Одиссей к Диофобову дому, подобный Арю,  
Бросился вместе с божественно-грозным в бою Менелаем.  
Там истребительный бой [продолжал песнопевец] возжегши,  
Он наконец победил, подкрепленный великой Палладой.

Так об ахейцах пел Демодок; несказанно растроган  
Был Одиссей, и ресницы его орошались слезами.

Так сокрушенная плачет вдовица над телом супруга,  
Падшего в битве упорной у всех впереди перед градом,  
Сияясь от дня рокового спасти сограждан и семейство.  
Видя, как он содрогается в смертной борьбе, и, прижавшись  
Грудью к нему, злополучная стонет; враги же, нещадно  
Древками копий ее по плечам и хребту поражая,  
Бедную в плен увлекают на рабство и долгое горе;  
Там от печали и плача ланиты ее увядают.  
Так от печали текли из очей Одиссеевых слезы.  
Всеми другими они не замечены были; но мудрый  
Царь Алкиной их заметил и понял причину их, сидя  
Близ Одиссея и слыша скорбящего тяжкие вздохи.  
Он феакиянам веселюбивым сказал: «приглашаю  
Выслушать слово мое вас, судей и владык феакийских.  
Пусть Демодок звонкострунную лиру заставит умолкнуть;  
Здесь он не всех веселит нас ее сладкогласисм дивным.  
С тех пор, как пенье божественный начал певец на вечернем  
Нашем пиру, непрестанно глубоко и тяжело вздыхает  
Странник; конечно, прискорбие сердцем его овладело.  
Должен умолкнуть певец, чтоб могли здесь равно веселиться  
Гость наш и все мы; конечно, для нас то приятнее будет».

### [ГОМЕР. ОДИССЕЯ, ПЕСНЬ XXII, 330—356]

Но от губительной Керы <sup>354</sup> избегнул сын Терпиев, славный  
Песнями Фемий <sup>355</sup>, всегда женихов на пирах веселивший  
Пеньем; с своею он цитрой в руках к потаенной прижавшись  
Двери, стоял там, колеблясь рассудком, не зная, что выбрать:  
Выйти ли в дверь и сидеть на дворе, обнимая великий  
Зевсов алтарь, охраняющий дом, на котором так часто,  
Жирные бедра быков сожигал Одиссей многославный;  
Или к коленам его с умоляющим броситься криком.  
Дело обдумав, уверился он, что полезнее будет,  
Став на колени, Лаертова сына <sup>356</sup> молить о пощаде.  
Цитру свою положив звонкострунную бережно на пол,  
Между кратерой и стулом серебряногвоздным, поспешно  
К сыну Лаертову дивный певец подбежал и колена  
Обнял его и трепещущий бросил крылатое слово:  
«Ноги целую твои, Одиссей; пощади и помилуй.  
Сам сожалеть ты и сетовать будешь, когда песнопевца  
Сладко бессмертным и смертным поющего, смерти предашь здесь;  
Пению сам я себя научил, вдохновением боги  
Душу согрели мою, и тебя, Одиссей, я как бога

Буду гармонией струн веселить. Не губи песнопевца!  
 Будет свидетелем мне и возлюбленный сын твой, что волей  
 В дом ваш входить никогда я не мыслил, что сам не просился  
 Песнями здесь на пиру забавлять женихов, что напротив, —  
 Силой сюда приводим был и пел здесь всегда принужденно».  
 Так он сказав, возбудил Телемакову силу святую.  
 Громко отцу закричал Телемак <sup>357</sup>, находившийся близко:  
 «Стой! не губи неповинного яростной медью, родитель...»

## ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА В КОМЕДИИ АРИСТОФАНА

[АРИСТОФАН. ЛЯГУШКИ <sup>358</sup>]

[Отрывок]

ЧЕТА ЧЕТВЕРТАЯ

К с а н ф и й

Эсхила что ж так сильно опечалило?

Э а к

Трагическим престолом он давно владел,  
 Как величайший мастер.

К с а н ф и й

Ну, и что ж теперь?

Э а к

Когда сошел под землю Еврипид, собрал  
 Вокруг себя воров он и налетчиков,  
 Отцеубийц, грабителей и взломщиков —  
 Их в преисподней множество. Наслушавшись  
 Словечек ловких, доводов и выдумок,  
 Они взбесились и мудрейшим мастером  
 Его признали. Возгордившись, занял он  
 Эсхила трон.

К с а н ф и й

Его избили до крови?

Э а к

Ничуть! Народ судилища потребовал,  
 Чтобы решить, кто в мастерстве искуснее.

К с а н ф и й

Вот негодяи!

Э а к

И какие! Подлые!

К с а н ф и й

Но разве не нашел Эсхил союзников?

Э а к

Людей не много честных на земле и здесь.

К с а н ф и й

А что ж Плутон намерен предпринять теперь?

Э а к

Велел он к состязанию готовиться

И к тяжбе из-за трона.

К с а н ф и й

Почему, скажи,

Престола и Софокл себе не требовал?

Э а к

И не подумал даже. Снизойдя в Аид,

Поцеловал Эсхила он и руку дал,

И тот его на троне посадил с собой.

Теперь же обещал он [Кледемид сказал]

Быть очередным. Если победит Эсхил,

Не тронется он с места. Если ж нет, тогда

Он с Еврипидом вступит в состязание.

К с а н ф и й

Когда ж начало?

Э а к

Скоро, Зевс свидетель мне.

Вот здесь, пред нами, совершится судьбище.

Здесь на таланты будут весить музыку.

К с а н ф и й

Они подвешат на безмен трагедию?

Э а к

Они линейки вынесут, и гири слов,

И слитки изречений.

К с а н ф и й

Будут плиты лить?

Э а к

И рычаги и клинья. Еврипид клялся,

Что по словечкам разберет трагедии.

К с а н ф и й

Я думаю, Эсхил ужасно сердится.

Э а к

Как грозный бык, взглянул он и нахмурил лоб.

К с а н ф и й

А кто ж судьбою будет?

Э а к

Много спорили.

Людей с рассудком не легко нигде найти,

К тому же брать афинян не хотел Эсхил.

## К с а н ф и й

Воров нашел бы много и налетчиков.

## Э а к

А остальные все — невежды круглые  
В делах искусства. К твоему хозяину  
Тут обратились. Он знаток художества.  
Но в дом войдем! Где господа дерутся, там  
Достаточно и нам перепадает слез...

## ЧЕТА ПЯТАЯ

[О д а]

Первое полухорие.

Мы пришли и здесь собрались  
Выслушать от хитроумцев,  
Как из-за стихов и песен  
В боевой пойдут поход.  
Распален язык отвагой,  
Нрав свиреп, ужасно сердце,  
Мысли быстры и легки.  
Знаем, будет спор жестокий,  
Утонченно, изощренно  
Будет говорить один,  
А другой, с корнями вырвав  
Слов стволы,  
Бросит их. И хруст промчится  
По ристалищу речей.

## Хор пляшет

Предводитель хора

Для прений время настает. Так говори ж искусно,  
Не подражая никому, по-своему и тонко.

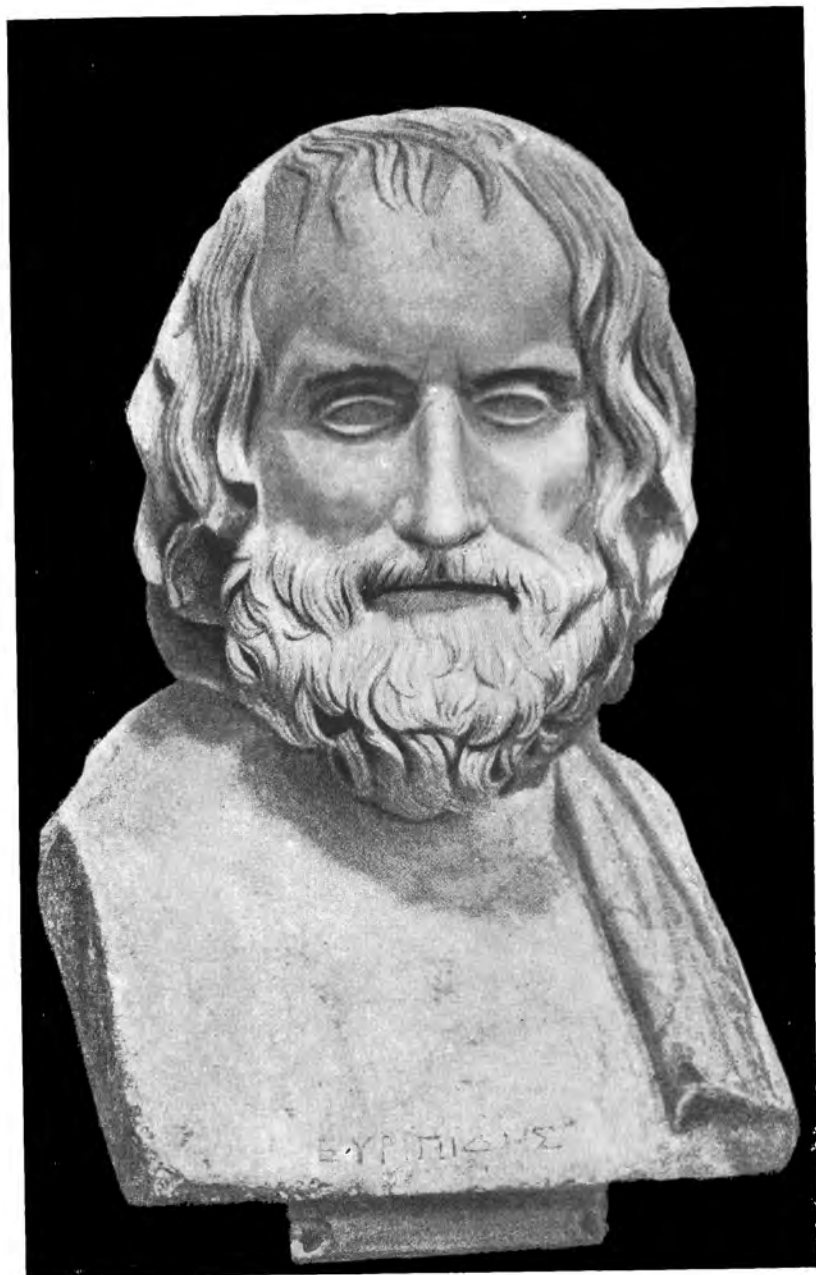
Е в р и п и д

Каков я сам и каково мое искусство, после  
Я всесторонне разъясню. Сперва ж его ошибки  
Разоблачу и докажу, что он — бахвал и гаер,  
И вводит зрителей в обман. Не мало уж и Фриних  
Морочил нас. Сперва, лицо закутав покрывалом,  
Сажает в одиночку он Ахилла иль Ниобу —  
Трагические чучела. Они молчат, не пикнут.

Д и о н и с

Клянусь богами, да!





ЕВРИПИД  
(480—405 гг. до н. э.).

Еврипид

А хор четыре песни кряду,  
Топоча о землю, пробубнит. Актеры ж все ни слова.

Дионис

А мне вот нравилось, клянусь, молчанье их не меньше,  
Чем нынешняя болтовня.

Еврипид

Ты глуп и неотесан,  
Поверь мне!

Дионис

Видимо, что так. Зачем же так чудит он?

Еврипид

От шарлатанства, для того чтоб зритель ждал смиренно,  
Пока откроет рот Ахилл. Тут и конец всей драме.

Дионис

Каков мошенник! Нагло как обмануты мы были!

Эсхилу

Чего ж мычишь ты, что рычишь?

Еврипид

Боишься обличений.

Покуда он дурачит вас, подходит к середине  
Потеха. Дюжину еще словес прибавит бычьих,  
С бровищами, с хвостиками, как пугала ребячьи,  
А зрители ни бе, ни ме.

Эсхил

О, горе!

Дионис

Помолчи ты!

Еврипид

Не скажет слова в простоте.

Дионис, Эсхилу

Да не скрипи зубами!

Еврипид

А все Скамандры и кремли и на щитах звенящих  
Орлы-грифоны, медь и блеск речей головоногих, —  
Понять их — величайший труд<sup>359</sup>.

Дионис

Да, видит Зевс, вот так же

И я промучился без сна всю ночь! Понять старался,  
Что значит рыжий конь-петух. Ну, что это за птица?

Эсхил

Невежда! Знак на кораблях такой изображают.

Дионис

Я ж коне-петухом считал павлина-Филоксена<sup>360</sup>.

Э с х и л

А ты, посмешище богов, какие пишешь драмы?

Е в р и п и д

Да не про коне-петухов, не про козлов-оленей,  
 Как любишь ты, как чертят их на завесах мидийских<sup>301</sup>.  
 Ничуть! Когда из рук твоих поэзию я принял,  
 Распухшую от пышных слов, надутую от бредней,  
 Сперва ее я подсушил, от тучности избавил  
 Пилюлями истертых слов, слабительным из мыслей  
 И кислым соком болтовни, настоянным на книжках.  
 Потом на песнях воспитал Кефисофонта<sup>302</sup> тонких.  
 Герой не мямлит у меня и вздора не городит,  
 Нет, выходя, он всякий раз свое происхождение  
 Сперва рассказывает.

Д и о н и с

Да, твое намного хуже.

Е в р и п и д

С начала драмы ни один актер не останется  
 Без дела. Всем даю слова: и женщинам, и слугам,  
 И девушкам, и господам, старухам даже.

Э с х и л

Боги!

Какой ты казни заслужил за дерзость?

Е в р и п и д

Зевс свидетель!

Любовь народа — цель моя!

Д и о н и с

Дружок, молчал бы лучше,

Тебе не очень-то к лицу такие разговоры!

Е в р и п и д

Витийствовать я научил вас всех.

Э с х и л

Ну, да, негодный!

А лучше прежде, чем учить, ты сам бы разорвался.

Е в р и п и д

Безмены ввел я и углы и меры красноречья,  
 Чтоб можно было весить, жать поэзию и мерить,  
 Стругать, слесарничать, паять.

Э с х и л

Вот-вот, паять, — согласен.

Е в р и п и д

Заговорил я о простом, привычном и домашнем.

Меня проверить всякий мог. В ошибках каждый зритель  
 Мог уличить. Но я не врал, не фанфаронил вздорно,

Не надувался, как индюк, не надувал сограждан,  
 Кичливых Кикнов <sup>363</sup> вывода, Мемнонов <sup>364</sup> — пустозвонов.  
 Теперь его учеников с моими вы сравните.  
 Его — отпетый Меганет и рукосуй Формизий,  
 Удар-ерыго-дракуны, трескун-ревун-редеди.  
 Мои же — умник Клитофонт <sup>365</sup> и Ферамен <sup>366</sup> глумливый.

Дионис

Да, Ферамен — премудрый ум и мастер на все руки,  
 Пускай товарищи в беде, пусть поскользнется ближний, —  
 Сухим он выйдет из воды, за грош алтын получит.

Еврипид

Умело их я обучил,  
 Пример для жизни показал,  
 В поэзию науку ввел  
 И здравый разум. Рассуждать  
 Теперь способны все про всё,  
 И в государстве и в домах,  
 Хозяйничать на новый лад  
 Способен всяк, и всяк кричит:  
 Уж я задам, уж я вас!..

Дионис

...Ты ж средь эллинов первый, кто важных речей взгромоздил  
 величавые башни,  
 Кто трагедию вырядил в блеск золотой, дай излиться ключу  
 красноречья!

Эсхил

Эта встреча ярит меня. Злоба горит, распалается сердце от  
 гнева.  
 Неужели с ним спорить я должен? Но все ж, чтоб меня не считал  
 побежденным,  
 Отвечай мне: за что почитать мы должны и венчать похвалою  
 поэтов?

Еврипид

За правдивые речи, за добрый совет и за то, что разумней и  
 лучше  
 Они делают граждан родимой земли.

Эсхил

Если ж ты поступал по-иному!  
 Если честных, разумных, почтенных людей негодьями низкими  
 делал,

Так чего ты тогда заслужил, говори!

Дионис

Лютой казни! Не спрашивай дальше!

## Э с х и л

Погляди, поразмысли, какими тебе передал я когда-то сограждан.  
Молодцами двужильными были они, недоимок за ними не знали,  
Шалыганам не были, дрязг не плели, как сейчас, не водились  
с ворами.

Нет, отвагой дышали они и копьём и шумящим султаном на  
шлемах,  
Как огонь, были поножи, панцырь, как блеск, бычье мужество  
в пламенном сердце.

## Е в р и п и д

Заварилась беда, завелась болтовня. Ведь не в лавке мы здесь  
оружейной,  
Расскажи нам толково, как добрыми ты и достойными делаёшь  
сограждан.

## Д и о н и с

Объясни нам, Эсхил, своснравным не будь, не упорствуй, не  
важничай чванно!

## Э с х и л

Создал драму я, полную духа войны.

## Д и о н и с

Но какую же?

## Э с х и л

«Семь полководцев».

Кто увидит ее, тот о львиной душе затоскует и сердце отважном.

## Д и о н и с

В этом очень ошибся ты. Сделал фиван и воинственной всех  
и храбрее,  
И в осадах сильнее, — обида для нас. Получай поделом  
пораженье!

## Э с х и л

Вы могли бы сравниться, героями стать не слабей, не хотите  
однако.

Я трагедию «Персы» поставил потом, чтоб вложить в вас  
стремленье к победе,

К превосходству великую волю вдохнуть. Я одел ее в блеск  
и величье.

## Д и о н и с

До упаду смеялся я, помню, тогда, про покойника Дария слыша,  
Вышел хор и в ладони захлопал, завыл и протяжно заплакал:

Иайой!

## Э с х и л

Вот о чем мы, поэты, и мыслить должны, и заботиться с первой  
же песни.

Чтоб полезными быть, чтобы мудрость и честь среди граждан  
послушливых сеять.

Исцеленью болезней учил нас Мусей и пророчествам. Сельскую  
 Пахотьбу, и посевы, и жатвы воспел Гесиод. А Гомер богоравный  
 Потому и стяжал восхваленье и честь, что прославил в стихах  
 величавых  
 Битвы, воинский подвиг, оружие мужей.

Дионис

У Гомера напрасно учился  
 Пантаклей<sup>367</sup>, злополучный левша. Прошлый год, выступая на  
 праздниках в хоре,  
 Шлем сперва он навьючил, а после султан навязать собирался  
 на гребень.

Эсхил

Но припомни о многих, о славных других! О воителе Ламахе<sup>368</sup>  
 вспомни!  
 По заветам Гомера в трагедиях я сотворил величавых геросов —  
 И Патроклов<sup>369</sup> и Тевкров<sup>370</sup> с душой, как у льва. Я до них хотел  
 граждан возвысить,  
 Чтобы ровень с героями встали они, боевые слышавши  
 трубы.

Но, свидетель мне Зевс, не выдумывал я Сфенебей<sup>371</sup> или  
 Федр<sup>372</sup> — потаскушек.  
 И не скажет никто, чтоб когда-нибудь я образ женщины создал  
 влюбленной.

Еврипид

Ну, еще бы, тебе незнакома была Афродита!

Эсхил

Пускай незнакома!  
 Но зато и тебе и всему, что с тобой, она слишком уж близко  
 известна.  
 Оттого-то навеки ушиблен ты ей.

Дионис

Это верно, свидетели боги!  
 Что о женщинах выдумал подлого всё, по своей это знаешь ты  
 шкуре.

Еврипид

Ну, а чем повредили отчизне, скажи, неразумный, мой  
 Сфенебей?

Эсхил

Тем, что женщин примерных, отличных супруг соблазняли  
 страстям нечестивым  
 Предаваться и зелья цикутные пить из-за всяческих Белеро-  
 фонтов.

Е в р и п и д

Или скажешь, неправду и с жизнью вразрез рассказал я о  
Федре несчастной?

Э с х и л

Зевс свидетель, все — правда. Но должен скрывать эти подлые  
язвы художник,  
Не описывать в драмах, в театре толпе не показывать. Малых  
ребятток  
Наставляет учитель добру и пути, а людей возмужавших —  
поэты.

О прекрасном должны мы всегда говорить.

Е в р и п и д

Это ты, с Ликабет<sup>373</sup> воздвигаая  
И с Парнеф<sup>374</sup> громоздя словеса, говоришь о прекрасном и  
доброму учишь?

Человеческим будет наш голос, пускай!

Э с х и л

Злополучный, сама неизбежность  
Нам велит для возвышенных мыслей и дел находить величавые  
речи.  
Подобает героям и дивным богам говорить языком превос-  
ходным.  
Одеянием пышным и блеском плащей они также отличны от  
смертных.

Но законы искусства, что я утвердил, изувечил ты.

Е в р и п и д

Чем изувечил?

Э с х и л

Ты царей и владык в доскуты нарядил и в лохмотья, чтоб  
жалкими людям  
Показались они.

Е в р и п и д

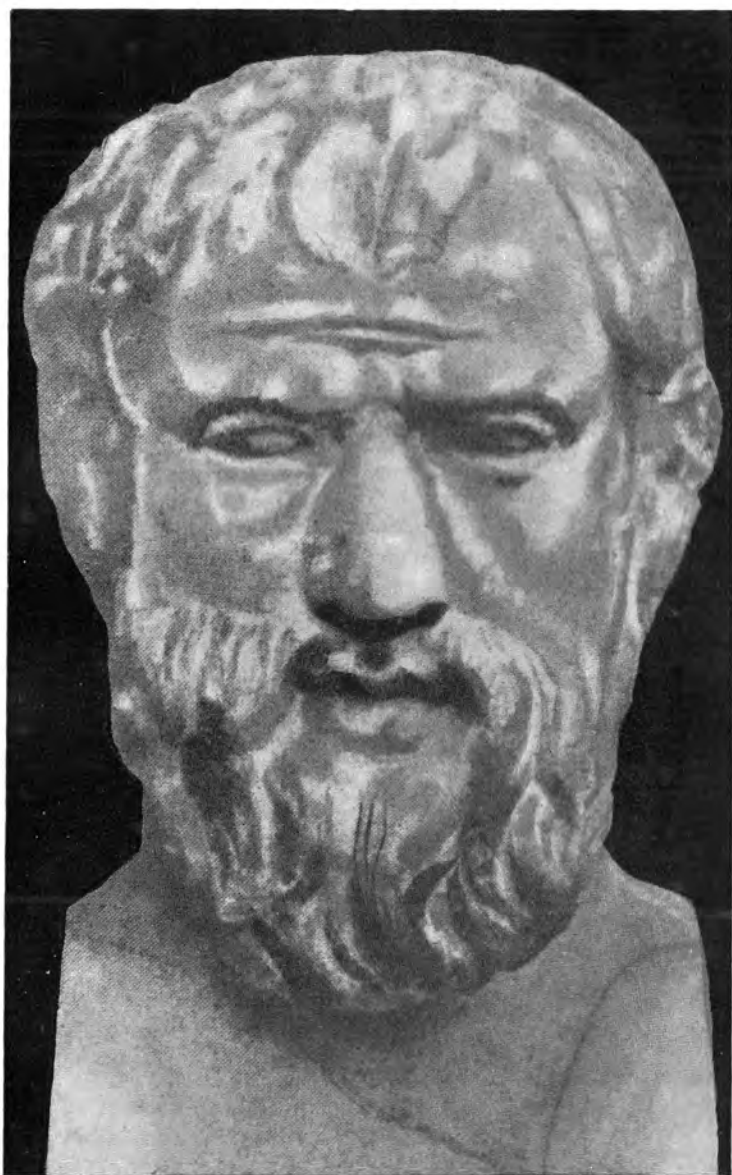
Ну, и что ж? Нарядил. Объясни, что плохого я сделал?

Э с х и л

Из богатых и знатных не хочет теперь ни один выходить  
в триерархи<sup>375</sup>.  
Они рубища носят, как ты им велел, сиротами безродными  
плачут.

Д и о н и с

Да, Деметрой клянусь, а внизу, под тряпьем — из отменнейшей  
шерсти рубашку.  
И, разжалобив всхлипом и ложью народ, выплывают в садках  
живорыбных.



ЭСХИЛ  
(525—456 гг. до н. э.).

•



## Э с х и л

Научил ты весь город без толку болтать, без умолку судачить  
и спорить.  
Ты пустынными сделал площадки палестр, в хвастунов  
говорливых и вздорных  
Превратил молодежи прекраснейший цвет. Ты гребцов обучил  
прекословить  
Полководцам и старшим. А в годы мои у гребцов только слышны  
и были  
Благодушные крики над сытным горшком и веселая песня: «Эй,  
ухнем!»

## Д и о н и с

От натуги вдобавок воняли они прямо в рожу соседям по трюму,  
У товарищей крали похлебку тишком и плащи у прохожих  
сдирали.  
Нынче спорят и вздорят, грести не хотят и плывут то сюда, то  
обратно.

## Э с х и л

Сколько зла и пороков пошло от него:  
Это он показал и народ научил,  
Как в священнейших храмах младенцев рожать,  
Как сестрицам с родимыми братьями спать,  
Как про жизнь говорить очень дерзко — не-жизнь.  
Вот от этих-то мерзостей город у нас  
Стал столицей писцов, крючкотворов, лгунов,  
Лицемерных мартышек, бесстыдных шутов,  
Что морочат, калечат, дурачат народ.  
Средь уродов и кляч не найдешь никого,  
Кто бы с факелом гордо промчался...

## ЧЕТА ШЕСТАЯ

## Первое полухорие

[Ода]

...Спор сердитый, гнев великий, бой жестокий закипел.  
Кто рассудит злую тяжбу,  
В десять ртов один грохочет,  
А другой ударить сзадиavorит, врага прижав.  
Ждать нельзя, не время мешкать,  
И сноровок, и уловок, и лазеек много есть.  
Если вышли состязаться,  
Говорите, спорьте, ссорьтесь,  
Об искусстве старом, новом.

## Второе полухорие

А н т о д а

Постарайтесь поэзьящей, помудрее говорить.  
 Если страшно вам, бойтесь, что невежественный зритель  
 Не оценит полновесно ваших тонких, острых мыслей,  
 Попечения оставьте! Не заботьтесь! Страх смешон.  
 Здесь сидит народ бывалый,  
 Книгам каждый обучался, правду каждый разберет.

Все — испытанные судьи,  
 Изошренные в ристаньях,  
 Так не бойтесь, спорьте смело,  
 Состязайтесь. По заслугам  
 Зрители оплатят вам.

Хор пляшет

Е в р и п и д

Сперва твоими я займусь прологами —  
 Ведь это доля первая в трагедиях.  
 Твое искусство взвешу достохвальное.

Д и о н и с

А что ты будешь весить?

Е в р и п и д

Все и всячески.

Сперва из «Орестей»<sup>376</sup> почитай стихи!

Д и о н и с

Все замолчите, тише! Говори, Эсхил!

Э с х и л, *говорит стихи*

«Бог недр, Гермес, отца наместник властного,  
 Спасителем явись мне и союзником!  
 В страну сию притек и возвратился я...»

Д и о н и с

Ну, что? Нашел ошибку?

Е в р и п и д

Сразу дюжину.

Д и о н и с

Да тут всего лишь три стиха без малого.

Е в р и п и д

Но в каждой строчке два десятка промахов.

Э с х и л

Бесстыдно лжешь!

Е в р и п и д

Болтай, болтай, мне дела нет!

Дионис

Прошу тебя, молчанье сохрани, Эсхил.  
Не то в трех строчках триста он грехов найдет.

Эсхил

Пред ним молчать?

Дионис

Прошу, меня послушайся!

Еврипид

Да сам же нагрешил он гору целую.

Эсхил

В чем грех, скажи!

Еврипид

Сначала повтори стихи.

Эсхил

«Бог недр, Гермес, отца наместник властного...»

Еврипид

Ведь это говорит Орест как будто бы?

Перед могилой мертвого отца?

Эсхил

Да, так.

Еврипид

Ведь пал отец его, рукою женскою

Коварно убиенный? Почему ж тогда

Гермеса величает он наместником?

Эсхил

Совсем не так. Гермеса-благодетеля,

Владыку недр, зовет он, подтверждая тем,

Что власть от Зевса тот приял, родителя.

Еврипиду

Тогда твоя ошибка тяжелей вдвойне,

Раз над гробами властен он и недрами...

Дионис

Выходит, был Орест гробокопателем?

Эсхил

О Дионис, твое вино не вкусное!

Дионис

Читай сначала!

Еврипиду

Прوماхи подсчитывай.

Эсхил

«...Союзником явись мне и спасителем!

В страну сию притек и возвратился я!..»

Еврипид

Эсхил достопочтенный повторяется!

Дионис

Но как?

Еврипид

В стихи взглядишь. Я объясню тебе.

Тут сказано: «притек и возвратился я».

Притек и возвратился — в чем тут разница?

Дионис

И верно. Кто ж соседа станет спрашивать

Квашонку одолжи мне и корчажину?

Эсхил

Неправда, болтунишка, есть различие.

Здесь нужные слова и верно выбраны.

Дионис

Да почему? Будь добрым, научи меня!

Эсхил

Притечь в страну не значит возвратиться вспять.

Притечь спокойно можно, без опасности,

А тот, кто изгнац, в дом свой возвращается.

Дионис

И верно! Что ты скажешь, Еврипид, на то?

Еврипид

Я утверждаю, что Орест не мог «притечь».

Тайком, у власти не спросясь, явился он.

Эсхил

И верно! Впрочем, вовсе я запутался.

Еврипид

Ну, продолжай!

Дионис

Конечно, продолжай, Эсхил,

А ты грехи попрежнему выслеживай!

Эсхил, читает

«...На холме, пред гробницей, я молю отца

Услышать, внять...»

Еврипид

Опять он повторяется!

Услышать, внять — здесь тождество бесспорное.

Дионис

Чудак, ведь он же говорит с покойником:

Хоть трижды повторяй, не докричишься тут.

ГОРАЦИЙ <sup>377</sup>. ПОСЛАНИЕ К ПИЗОНАМ <sup>378</sup>  
(ОБ ИСКУССТВЕ ПОЭЗИИ)

Если бы женскую голову к шее коня живописец  
Вздумал приставить и, разные члены собравши отсюду,  
Перьями их распестрил, чтоб прекрасная женщина сверху  
Кончилась снизу уродливой рыбой; смотря на такую  
Выставку, други, могли бы вы удержаться от смеха?

Верьте, Пизоны, на эту картину должна быть похожа  
Книга, в которой все мысли, как бред у больного горячкой  
Где голова, где нога, без согласия с целым составом.  
Знаю: поэт с живописцем — всё смеют, и всё им возможно,  
Что захотят. Мы и сами не прочь от подобной свободы,  
И другому готовы дозволить ее; но с условием,  
Чтобы дикие звери не были вместе с ручными,  
Змеи в сообществе птиц, и с ягнятами лютые тигры.

К пышному, много собой обещавшему громко началу  
Часто, блистающий издали, доскут пришит пурпуровый:  
Или описан Дианин алтарь, или резвый источник,  
Вьющийся между цветущих лугов, или Рейн величавый,  
Или цветистая радуга на небе мутно-дождливом.  
Но у места ль они? Ты, быть может, умешь прекрасно  
Кипарис написать? Но к чему, где заказан разбитый  
Бурей корабль, с безнадежным пловцом? Ты работал

амфору,

И вертел ты, вертел колесо; а сработалась кружка.  
Знай же, художник, что нужны во всем простота и единство.

Большею частью, Пизоны, отец и достойные дети,  
Мы, стихотворцы, бываем наружным обмануты блеском.  
Кратким ли быть я хочу — выражаюсь темнó; захочу ли  
Нежным быть — делаюсь слаб; быть высоким — впадаю в

надугость.

Этот — робеет и, бури страшась, пресмыкается долу;  
Этот, любя чудеса, представляет в лесу нам дельфина,  
Вепря в волнах. И поверьте, не зная искусства,  
Избегавши ошибки одной, подвергаешься большей.

Близко от школы Эмилия <sup>379</sup> был же художник, умевший  
Ногти и гибкие волосы в бронзе ваять превосходно!  
В целом — он был неудачен, обнять не умея единства.  
Ежели я что пишу, не хотел бы ему быть подобным;  
Так же, как я не хочу с безобразным быть носом, имен  
Черные очи, или прекрасные черные кудри.

Всякий писатель предмет выбирай, соответственный силе;  
Долго рассматривай; пробуй, как ношу, поднимут ли плечи.

Если кто выбрал предмет по себе, ни порядок, ни ясность  
Не оставят его; выражение будет свободно.

Сила и прелесть порядка, я думаю, в том, чтоб писатель  
Знал, что где именно должно сказать, а все прочее — после,  
Где что идет; чтоб поэмы творец знал, что взять, что откинуть;  
Также, чтоб был он не щедр на слова, но и скуп и разборчив.

Если известное слово, искусным с другим сочетаньем,  
Сделаешь новым — прекрасно! Но если и новым реченьем  
Нужно, дотоль известное нечто, назвать: ты старайся  
Слово такое найти, чтоб неслыхано было Цетегам<sup>380</sup>.  
Эту свободу, когда осторожен ты в выборе будешь,  
Можно дозволить себе: выражение новое верно  
Принято будет, если источник его благозвучный —  
Греков прекрасный язык. Что Римлянин Плавту<sup>381</sup> дозволил,  
Или Цецилию<sup>382</sup> — как запретить вам, Virгилий<sup>383</sup> и Варий<sup>384</sup>?..  
Что ж упрекают мне, если я вновь нахожу выраженья?  
Энний<sup>385</sup> с Катон<sup>386</sup>, новых вещей именами, богато  
Предков язык наделили; всегда дозволялось, и ныне  
Тоже дозволено нам, и всегда дозволяемо будет  
Новое слово ввести, современным клеймом обозначив.

Как листья на лесах изменяются вместе с годами,  
Прожитые ж все облетят: так слова в языке. Те, состарясь,  
Гибнут, а новые, вновь народясь, расцветут и окрепнут.  
Мы и все наше — дань смерти. Море ли, сжатое в пристань,  
[Подвиг, достойный царя!] корабли охраняют от бури;  
Или болото бесплодное, некогда годное веслам,  
Грады соседние кормит, взрытое тяжкой сохою;  
Или река переменит свой бег на удобный и лучший,  
Прежде опасный для жатв: все, что смертное, должно погибнуть.  
Неужели честь слов и приятность их — вечно живущи?..  
Многие падшие вновь возродятся; другие же, ныне  
Пользуясь честью, падут, лишь потребует властный обычай,  
В воле которого все — и законы и правила речи.

Всем нам Гомер показал, какую описывать мерой  
Грозные битвы, деянья царей и вождей знаменитых.  
Прежде в неравных стихах заключалась лишь жалоба сердца<sup>387</sup>;  
После же чувства восторг и событие сладких желаний.  
Кто изобрел род Элегий, в том спорят ученые люди;  
Но и донныне их тяжба осталась еще нерешенной.  
Яростный ямб изобрел Архилох; и низкие сокки<sup>388</sup>,  
Вместе с высоким котурном<sup>389</sup>, усвоили новую стопу.  
К разговору способна, громка, как будто родилась  
К действию жизни она, к одоленью народного шума.  
Звонким же лиры струнам даровала бессмертная муза

Славит богов и сынов их; борцов, увенчанных победой;  
Бранных коней, и веселье вина, и заботы младые.

Если в поэме я не могу наблюсти все оттенки,  
Все ее краски, за что же меня называть и поэтом?..  
Разве не стыдно незнание; стыдно только учиться?..  
Комик находит трагический стих неприличным предмету;  
Ужин Тиеста <sup>390</sup> — равно недостойно рассказывать просто  
Разговорным стихом, языком, для комедии годным.

Каждой вещи прилично природой ей данное место.  
Но иногда и комедия голос свой возвышает.  
Так раздраженный Хремес <sup>391</sup> порицает безумного сына  
Речью, исполненной силы, передко и трагик печальный  
Жалобы стон издает языком и простым и смиренным.  
Так и Телеф и Пелей, в изгнании и бедности оба,  
Бросивши пышные речи, трогают жалобой сердце.

Нет, недовольно стихам красоты; но, чтоб дух улаждая,  
Всюду они увлекали его по воле поэта.

Лица людские смеются с смеющимися, с плачущим плачут.  
Если ты хочешь, чтоб плакал и я, то сам будь растроган:  
Только тогда и Телеф и Пелей, и несчастье их рода,  
Тронут меня; а иначе или засну я со скуки,  
Или же стану смеяться. Печальные речи приличны  
Лику печальному: грозному — гнев, а веселому — шутки;  
Важные речи идут и к наружности важной и строгой:  
Ибо так внутренне нас наперед устроит природа  
К переменам судьбы, чтоб мы их на лице выражали —  
Радует что, иль гневит, иль к земле нас печалию клонит,  
Сердце ль щемит, иль душа свой восторг изливает словами.  
Если ж с судьбою лица у поэта язык несогласен,  
В Риме и всадник и пеший народ осмеют беспощадно <sup>392</sup>.

В этом есть разница: Дав говорит, иль герой знаменитый <sup>393</sup>,  
Старец, иль муж, или юноша, жизнью цветущей кипящий;  
Знатная родом матрона, или кормилица; также  
Ассириец, Колхидянин, пахарь, или разносчик;  
Житель ли Греческих Фив, или Грек же — питомец Аргоса.

Следуй преданью, поэт, иль выдумывай с истиной сходно.  
Если герой твой — Ахилл, столь прославленный в песнях:

да будет

Пылок, деятелен, скор и во гневе своем непреклонен,  
Кроме меча своего признавать нехотящий закона,  
Гордой и лютой должна быть Медея; Ино — плачевна;  
Ио — скиталица; мрачен — Орест; Иксион — вероломен.

Если вверяешь ты сцене что новое; если ты смеешь  
Творческой силой лицо создавать, неизвестное прежде:

То старайся его до конца поддержать таковым же,  
 Как ты в начале его показал, с самим собою согласным.  
 Трудно однакож дать общему личность; верней в Илиаде  
 Действие вновь отыскать, чем представить предмет незнакомый.  
 Общее будет по праву твоим, как скоро не будешь  
 Вместе с бездарной толпою в круге обычном кружиться;  
 Если не будешь итти по следам, подражателем робким,  
 Слово за словом, то избежишь тесноты, из которой  
 Стыд, да и самые правила, выдти назад запрещают.

Бойся начать, как циклический прежних времен

стихотворец <sup>304</sup>:

«Участь Приама пою и войну достославную Трои».

Чем обещанье исполнить, разинувши рот столь широко?..

Мучило гору; а что родилось? смешной лишь мышенок!

Лучше стократ, кто не хочет начать ничего не по силам:

«Муза, скажи мне о муже, который, разрушивши Трои,  
 Многих людей города и обычаи в странствиях видел».

Он не из пламени дыму хотел напустить; но из дыма

Пламень извлечь, чтобы в блеске чудесное взору представить:

Антифата <sup>305</sup> и Сциллу <sup>306</sup>, или с Циклопом <sup>307</sup> Харибду <sup>308</sup>.

Он не начнет Диомедов возврат с Мелеагровой смерти <sup>309</sup>,

Ни троянской войны с двух яиц, порождения Леды <sup>400</sup>.

Прямо он к делу спешит; повествуя знакомое, быстро

Мимо он тех происшествий, внимающих слух увлекает;

Что воспевали другие, того украшать не возьмется:

Истину с басней смешает он так, сочетавши искусно,

Что началу средина, середине конец отвечает.

Слушай, чего я хочу и со мною народ наш желает!

Если ты хочешь, чтоб зритель, с минуты открытья завесы,

Слушал с вниманием, молча, до слова: «бейте в ладоши» <sup>401</sup>,

То старайся всех возрастов нравы представить прилично,

Сходно с натурою, как изменяются люди с годами,

Мальчик, который уж знает значение слов и умсет

Твердо ступать по земле, — он ровесников любит и игры;

Вдруг он рассердится, вдруг и утихнет, и все не надолго.

Юноша, если надзора наставника он уж свободен,

Любит коней, и собак, и зеленое Марсово поле <sup>402</sup>;

Мягче он воска к пороку; не слушает добрых советов;

Медлен в полезном, и горд, и сорит расточительно деньги;

Пылк в желаньях, но скоро любимую вещь оставляет.

Мужеской возраст, с умом, изменившим склонность

с летами.

Ищет богатства, связей; он почестей раб — и боится

Как бы не сделать чего, в чем раскается, может быть, после.



Старец — не знает покоя: или несчастный в заботах  
Копит добро иль боится прожить, что накоплено прежде;  
Хладнокровно и с робостью правит своими делами;  
Ждет и надеется долго; не скоро решается; жадно  
В будущем ждет исполненья; ничем недоволен, печален,  
Хвалит то время, как молод он был, порицая век новый.

Годы летят и приносят многие блага; но много  
Их и уносят, как жизнь начинает клониться к закату.  
Юноше роль не давай старика; а мальчику — мужа.  
Каждого возраста нравы — черты означают иные.

Действие или на сцене или бывает в рассказе.  
Что к нам доходит чрез слух, то слабее в нас трогает сердце,  
Нежели то, что само представляется верному глазу  
И чему сам свидетелем зритель. Однакож на сцене  
Берегись представлять, что от взора должно быть сокрыто  
Или что скоро в рассказе живом сообщит очевидец.

Нет, не должна кровь детей проливать пред народом Медея;  
Гнусный Атрей перед всеми варить челоуеков утробы;  
Прогна, пред всеми же, в птицу, а Кадм в змею превратиться:  
Я не поверю тебе, и мне зрелище будет противно.

Если ты хочешь, чтоб драму твою, раз увидевши, зритель  
Видеть потрбствовал вновь: то пять актов ей должная мера.  
Но чтоб боги в нее не вступались; разве твой узел  
Требует высшей их силы. Равно — в говорящих — четвертый  
Лишний всегда: без него обойтись в разговоре старайся.

Хор есть замена мужского лица; ничего между действий  
Петь он не должен, что к цели прямой не ведет и с предметом  
Тесно не связано. Пусть ободряет он добрых; советы  
Им подает; укрощает пыл гнева и гордость смиряет;  
Пусть превозносит умеренный стол, справедливость святую,  
Мир и закон, и врата городов безопасно отверзты;  
Пусть он, поверенный тайн, умоляет богов, чтоб Фортуна  
Вновь обратилась к несчастным, от гордых же прочь удалилась.

Флейта была встарину не из многих частей, съединенных  
Медью в одно, как теперь, не соперница труб; но простая  
Тихим приятная звуком, ладов имея немного,  
Вторить лишь хору могла и быть слышной народу, который  
Было легко перечесть: на скамьях он еще не теснился;  
Ибо умерен был, нравами строг, и не шумен и скромен.  
После, как тот же народ чрез победы расширил пределы  
Мирных полей; как обнес он свой город обширной стеною;  
В праздники начал вином утешать надменную силу:  
Большая вольность вошла тут и в меру и в такт музыкальный;  
Ибо как требовать вкуса от грубости жителей сельских,

Праздных невежд, с горожанами смешанных вместе? Тогда-то Им в угождение флейтшик с простою старинною игрою Пляску и пышность стал сочетать и ходить по помосту В длинной одежде; и самая лира умножила звуки<sup>403</sup>.

Выговор скорый тогда превратился в высокий и важный; Стали вводить в разговор изречения, потом прориданья, Так, что поэт, наконец, говорил, как Дельфийский оракул.

Прежде трагический скромный поэт за козла состязался. Вскоре во всей паготе стал лесных выставлять он сатиров<sup>404</sup>; Вскоре попробовал, с важностью вместе, и резкую шутку С тем, чтобы новым запити чем-нибудь, чем-нибудь да приятным, Зрителей, после жертв-приношенья всегда подгулявших.

Пусть же выводят на сцену насмешливых, дерзких сатиров, Пусть обращают в смешное предметы и важные даже; Только — совет мой: когда бог какой представляется тут же Или герой, перед тем появлявшийся в пурпуре, в злате, То неприлично, чтоб он говорил, как в харчевне; но также, Чтобы он, уклоняясь земли, в облаках не терялся.

Так! недостоин трагедии стих легкомысленной шутки; Между сатиров ей стыдно, как важной матроне, которой Велено вместе с другими участвовать в праздничной пляске.

Будь я писатель сатир — не одни бы простые реченья, Не одну б я любил безукрашенность речи народной; Но не хотел бы совсем и трагедии краски оставить: Так, чтоб речь Дава всегда различалась со смелою речью Питии дерзкой, у Симона хитро талант захватившей<sup>405</sup>, Или с речами Силена, слуги и пестуна Вакха.

Я бы составил мой слог из знакомых для всех выражений, Так, чтобы каждому легким сначала он мог показаться; Но чтоб над ним попотел подражатель иной. Так приятность Много зависит от связи идей; от порядка — их сила.

Если бы я был судьбою, то Фавн, убежавший из леса, Остерегся бы в нежных стихах объясняться, как щеголь, Уличный житель, который едва не на рынке родился, И не смел бы в стихах повторять непристойные речи; Ибо Сенатор и Всадник, все люди с достатком и вкусом, Верно в награду венка не присудят — за то, что хвалит Покупатель орехов лесных или сухого гороху.

Долгий слог за коротким в стихах называется ямбом. Стих ямбический быстр; оттого он и назван триметром, Даром что в чтении он представляет нам шесть ударений. Прежде с начала стиха до конца — он был весь одинаков; После, чтоб тише для слуха он был и казался важнее, Ямб терпеливый, отечески, с важным и тихим спондеем

Право свое разделил; но с условием таким неизменным,  
 Чтоб вторая с четвертой стопа — все за ним оставались.  
 Редко у Эвния с Акцием <sup>406</sup>, в их знаменитых триметрах,  
 Встретишь спондеи. На сцене стихи, полновесные ими,  
 Явный укор для поэта — в небрежности, столько постыдной,  
 Или в поспешности, или в незнании правил искусства.

Правда, не всякий в стихе замечает ошибку в паденьи,  
 В чем уже лишняя вольность дарована римским поэтам.  
 Но неужели поэтому должен я быть свосвольным  
 И писать наудачу? Неужели, види ошибки,  
 Думать спокойно о них, в безопасной надежде прощенья?..  
 Даже и их избежав, похвалы и еще не достойн.  
 И день и ночь вы, Пизоны, читайте творения Греков;  
 Вот образцы. — «Но ведь предки хвалили ж стихи

и шутливость

Плавта?» — Хвалили и то и другое. Дивлюсь их терпению;  
 Чуть не сказал я: «их глупости», — ежели только мы с вами  
 В силах умом отличить остроту от шутливости грубой,  
 Если и ухом и пальцами верность стиха разбираем.

Новый поэзии род, неизвестной трагической музыки,  
 Феспис, как все говорят, изобрел и возил на телегах  
 Он лицедеев своих, запачкавших лица дрожжами  
 И поющих стихи; но личин и одежды приличной  
 Изобретатель — Эсхил, на подмостках театр свой взмостивши,  
 Слово высокому их научил и ходить на котурнах.  
 Вслед за Эсхилом явилась комедия старая наша:  
 Ей был не малый в народе успех; но вскоре свобода  
 Перешла в своевольство, достойное быть укрощенным:  
 Принят закон — и в ней хор замолчал; и вредить перестала <sup>407</sup>!

Наши поэты, испробовав все, честь за то заслужили,  
 Что, оставивши Греков следы, прославляли родные деянья,  
 Частью в важной претексте, великим лишь лицам приличной,  
 Частью в тоге простой, гражданина всегдашней одежде <sup>408</sup>.  
 Лациум, сильный оружием, был бы не менее славен  
 И прекрасным своим языком, когда б стихотворцам  
 Не было скучно и трудно опиливать чище работу.  
 Вы, о Помпилия кровь <sup>409</sup>! Не хвалите поэмы, покуда,  
 Десять раз исправляя ее, и долгое время,  
 Автор до самых ногтей не довел ее совершенства.

Пусть говорит Демокрит, что гений счастливей искусства,  
 Пусть здравоумных поэтов сгоняет с высот Геликона.  
 Многие, веря ему, отрасли бороду, ногти,  
 Убегают людей, не ходят даже и в баню.  
 Как не достигнуть им славы поэтов, когда не вверяют

Нет! Ты не будь таковым! Не пиши без согласия Минервы!  
 Ты рассудителен; знаю. Когда что напишешь, то прежде  
 Метия верному слуху должен на суд ты представить <sup>421</sup>,  
 Или отцу, или мне; и лет девять хранить без покаяу.  
 Втайне свой труд продержавши, покуда он в свет не явился,  
 Много исправишь; а выпустишь слово, назад не воротишь.

Некогда древний Орфей, жрец богов, провозвестник их воли,  
 Диких людсй отучил от убийств и от гнусной их пищи,  
 Вот отчего говорят, что и львов укротил он и тигров.  
 Фивские стены воздвиг Амфион: оттого нам преданье  
 Повествует о нем, что он лирными звуками камни  
 Двигал с их места, куда ни хотел, сладкогласием лиры.  
 Древняя мудрость в том вся была, чтоб народное с частным,  
 Чтоб святыню с мирским различить, дать браку уставы,  
 Строить грады, на древе вырезывать людям законы.  
 Оттого и божественным именем чтили поэтов,  
 И пророчеством звали их песнь. Вслед за ними, позднее,  
 Славный Гомер и Тиртей воспаменяли своими стихами  
 Бранные души. Оракулы тоже в стихах возвещались.  
 Голос Пиэрид и жизни указывал путь и поэтам  
 Снискивал милость царей; и работ годовых с окончаньем  
 Песнью веселой народ услаждал. Не стыдитесь отныне  
 Лиры искусной, и голоса муз, и певца Аполлона.

Что к совершенству поэмы способствует больше: натура  
 Или искусство? — Странный вопрос. — Я не вижу: к чему бы  
 Наше учение было без дара и дар без науки?..  
 Гений природный с наукой должны быть в взаимном согласьи.  
 Тот, кто стремится достичь набегу желаемой меты,  
 В юности много трудов перенес; и потел он и зябнул;  
 Был он воздержан в любви и вине. Музыкант, на Пифийских  
 Играх поющий — тоже учился, наставника слушал.  
 Ныне — довольно сказать: «я чудесно стихи сочиняю».  
 Всякий хочет вперед. Назади оставаться постыдно;  
 Стыдно признаться, что вовсе не знаешь, чему не учился.

Как публичный крикун окликает толпу на продажу  
 Разных товаров, так и поэт, богатый землями,  
 Деньги пускающий в рост, собирает льстецов и дарит их.  
 Но кто большие обеды дает, кто ручается в долге  
 По бедняге и моте, коему больше не верят,  
 Или кто плута в суде от хлопот защитит: сомневаюсь,  
 Чтобы мог различить он прямого от ложного друга.

Если кого ты дарил иль подарок кому обещаешь,  
 Слушать свои сочиненья его не зови; будь уверен,  
 Что он в радости сердца всегда закричит: «Бесподобно».

Вне себя от восторга, он, верно, то выронит слезу,  
 То с восхищения вскочит, то в землю ударит ногою.  
 Точно наемные плаксы, обряд похорон исполняя,  
 Больше рыдают и вопят, чем тот, кто и вправду печален:  
 Так и насмешник растроган. Не так прямодушный ценитель.  
 Говорят, что цари принуждают пить многие чаши,  
 Полные цельным вином, как скоро хотят откровенно  
 Вызнать — достоин ли дружбы кто их. Так и ты берегись,  
 Если ты пишешь стихи, льстецов под наружностью лисей.

Если б Квинтилию ты их читал <sup>422</sup>, он сказал бы открыто:  
 «Это и это поправь!» — На ответ твой, что два или три раза  
 Пробовал их исправлять, но не сладил, он скажет, что лучше  
 Их уничтожить совсем, и порою всю снова под молот.  
 Если ж ты более любишь отстаивать спором ошибки,  
 Чем исправлять их: то слов понапрасну он тратить не станет;  
 Он замолчит; пусть себя и стихи без соперников любишь.

Честный и сведущий муж откровенно стих слабый заметит;  
 Жесткий осудит; небрежный, перо обмакнувши в чернила,  
 Черным отметит крестом; украшенья пустые отбросит;  
 Видя неясность в стихе, выраженью принудит дать ясность;  
 Встретя двусмысленность, тотчас укажет, что должно исправить.  
 Как прямой Аристарх <sup>423</sup>, он не скажет: «Зачем же мне друга  
 Этой безделицей так огорчать?» — А безделицы эти  
 После к насмешкам ведут, к неприятностям более важным.

Но как разумные люди боятся прилипчивой сыни,  
 Или желтухи, или лишенных Дианой рассудка,  
 Бегая дальше от них: так все прочь от безумца-поэта.  
 Лишь мальчишки, гоняясь за ним, неразумные, дразнят.

Между тем как надувшись, ревет он стихи и глазами  
 Водит вокруг, как в лесу птицелов, дроздов стерегущий,  
 Если в то время он в ров упадет, иль в колодезь, и кличет:  
 «Ай! помогите, граждане!» — никто не спасай стихотворца!  
 Если ж кто вздумает помощь подать и опустит  
 Сверху веревку ему, я скажу: «Ты не знаешь: быть может,  
 Он и нарочно упал и не хочет оттоль!» — и прибавлю  
 О Эмпедокле рассказ, Сицилийском поэте, который,  
 Вздумавши в боги, прыгнул, хладнокровный, в горящую

Эту <sup>424</sup>.

Что нам поэтов свободы лишать — погибать, как угодно!  
 Против воли поэта спасти — все равно, что бийство.  
 С ним же ведь это не в первый уж раз. И поверь: человеком  
 Все он не будет; все мысль не оставит о славной он смерти.  
 Трудно постичь: отчего же стихи беспрестанно он пишет?  
 Прах ли отца осквернив, он наказан таким беснованьем?

Иль обесчестил он место, где гром разразился? — но только Он сумасшедший. — Лишь станет читать, и простак и ученый — Все убегут, как от зверя, свою разломавшего клетку.  
Но кого он настигнет, беда: зачитает до смерти.  
Точно пиявка: пока не напьется полна, не отстанет.

[Пер. М. Дмитриева]

## ЛУКИАН<sup>425</sup>. ОБ ИСКУССТВЕ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПРОЗЫ. ОБ ОЦЕНКЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ИСКУССТВА. О ЛЖИВОСТИ ИСКУССТВА. О ТРАГИКАХ И КОМИКАХ

### І. ЛУКИАН. КАК СЛЕДУЕТ ПИСАТЬ ИСТОРИЮ

Говорят, милый Филон, что абдеритов <sup>426</sup>, еще в правление Лисимаха, постигла такая странная болезнь: сначала у всех поголовно началась сильная и упорная лихорадка; на седьмой день у одних пошла в большом количестве кровь из носу, у других выступил сильный пот, который прекратил лихорадку, но привел их умы в странное состояние. Все абдериты помешались на трагедии и стали произносить ямбы и громко кричать, чаще же всего пели монодии из еврипидовой Андромеды, чередуя их с декламацией речи Персея. Город полон был людьми, которые на седьмой день лихорадки стали трагиками. Все они были бледны и худы и восклицали громким голосом:

«Ты, царь богов и царь людей, Эрот»...

и т. п. И это продолжалось долгое время, пока зима и наступивший сильный холод не прекратили их бреда. Виновником подобного случая был, как мне кажется, знаменитый в то время трагик Архелай, который среди лета, в сильную жару, так играл перед ними роль Андромеды, что от этого представления большинство пришло в лихорадочное состояние, а после прекращения болезни все помешались на трагедии, так как Андромеда долго оставалась в их памяти, и Персей вместе с Медузой носился в мыслях каждого.

Сравнивая с этим то, что творится теперь, мы убедимся, что тогдашняя болезнь абдеритов постигла и теперь большинство образованных людей. Они, правда, не декламируют трагедий — было бы меньшим безумием, если бы они помешались на чужих ямбах, и притом не дурных, — но с тех пор, как начались теперешние события, война с варварами, поражение в Армении и постоянные победы <sup>427</sup>, нет человека, который бы не писал истории — больше того, все у нас стали Фукидидами, Геродотами и

Ксенофонтами, так что, повидимому, верно было сказано, что «война — мать всего»; если она зараз произвела нам столько историков. И вот, мой друг, наблюдая и слыша все это, я вспомнил слова синопского философа<sup>428</sup>; когда распространился слух, что Филипп приближается, на коринфян напал ужас, и все принялись за дело: кто готовил оружие, кто таскал камни, кто исправлял стену, кто укреплял на ней зубцы — каждый приносил какую-нибудь пользу. Диоген, видя это и не зная, за что бы взяться, так как совершенно никто не пользовался его услугами, подюсая свое рубище и стал усерднейшим образом катать взад и вперед по Крании глиняный сосуд, в котором он тогда жил. На вопрос кого-то из знакомых: «Что это ты делаешь, Диоген», он отвечал: «Катаю мой глиняный сосуд, чтобы не казалось, будто я один бездельничаю, когда столько людей работает». Вот и я, Филоп, чтобы не молчать одному, среди такого разнообразия голосов, или чтобы не ходить взад и вперед, зевая, как статист в комедии, счел уместным по мере сил катать свой сосуд; не то, чтобы я сам решил писать историю или описывать великие деяния — я не так смел; в этом отношении ты можешь за меня не бояться. Я знаю, как опасно катить сосуд вниз со скалы, тем более такой, какой мой глиняный горшочек — он совсем неважно вылеплен. Как только ударится он о маленький камешек — мне придется собирать черепки. И вот я тебе скажу, что я решил, как я могу безопасно принять участие в войне, находясь сам вне стрел. Я буду благоразумно держаться вдали от «этого дыма и волнения» и от той умственной работы, которая сопряжена с писанием истории; вместо этого я предложу историкам маленькое наставление и советы, чтобы и мне принять участие в их постройке; хотя на ней и не будет стоять моего имени, но все-таки концом пальцев и я коснусь глины. Правда, большинство думает, что не надо никаких наставлений для этого дела, так же как не надо умения для того, чтобы ходить или видеть, или есть, и считает, что писать историю — дело совсем легкое, простое и доступное каждому, кто только может изложить все, что ему придет в голову. Но ты, конечно, и сам знаешь, мой друг, что это дело трудное и не такое, которое можно сделать с плеча; как и всякое другое дело в литературе, оно требует наибольшей работы мысли, если желать, как говорит Фукидид<sup>429</sup>, создать вечный памятник. Я знаю, что обращу немногих из них, а некоторым покажусь даже докучливым — особенно тем, история которых уже окончена и опубликована. Если историки встретили похвалу со стороны слушателей, то даже безумно надеяться, будто они переделают или напишут заново что-либо из того,

что раз получило утверждение и как бы покоится в царских чертогах. Однако не лишним будет высказать эти советы даже им, чтобы, если когда-либо возникнет другая война, у кельтов с гетами, или у индов с бактрийцами — ведь с нами уж, конечно, никто не решится воевать после того, как все покорены, — они могли бы лучше строить свое здание, пользуясь установленным размером, если, конечно, он покажется им правильным, если же нет, пусть они меряют той же меркой, как теперь; врач не будет очень огорчен, если все абдериты станут добровольно декламировать Андромеду.

Так как всякие советы преследуют двойную задачу: учат одно выбирать, а другого избегать — скажем сначала, чего должен избегать пишущий историю и от чего прежде всего должен освободиться, а затем, что он должен делать, чтобы не уклониться с прямого и кратчайшего пути. Как ему следует начать и в каком порядке расположить события, как он во всем должен соблюдать меру, о чем умалчивать, и на чем останавливаться, и о чем лучше упомянуть лишь вскользь, и как все это изложить и связать одно с другим — обо всем этом и о подобных вещах после. А теперь скажем о недостатках, которые присущи плохим историкам. Те погрешности, которые свойственны всякой прозе, погрешности в языке, в плане, в мыслях, происходящие вообще от недостатка техники, было бы слишком долго перечислять, и это не относится к нашей задаче. А относительно того, в чем грешат историки, ты, вероятно, и сам, если будешь внимателен, заметишь то же — в чем мне часто приходилось убеждаться, когда я их слушал, — особенно, если уши твои будут открыты для всех их. А пока не мешает и напомнить кое-что для примера из написанных уже таким образом историй. Прежде всего рассмотрим, как сильно они грешат в следующем: большинство из них, пренебрегая описанием событий, останавливается на восхвалениях начальников и полководцев, вознося своих до небес, а враждебных неумеренно унижая. При этом они забывают, что разграничивает и отделяет историю от похвального слова не узкая полоса, а как бы огромная стена, стоящая между ними, или, употребляя выражение музыкантов, они отстоят друг от друга на две октавы: панегирист заботится только об одном, чтобы как можно выше превознести хвалимого и доставить ему удовольствие, хотя бы он мог достигнуть этой цели только путем лжи — история же не выносит никакой даже случайной и незначительной лжи, подобно тому как, по словам врачей, дыхательное горло не выносит, чтобы в него что-нибудь попало. Затем эти люди, повидимому, не знают, что у поэзии и поэтических произведений одни задачи и свои особые законы, у исто-



рии — другие. Там — полная свобода, и единый закон — воля поэта, так как он полон божества и находится во власти муз. Ему нет запрета, если он захочет запрячь в колесницу крылатых коней или если сядет на коня, чтобы нестись по водам или вершинам колосьев. И когда у портов Зевс на одной цепи поднимет зараз всю землю и море — никто не боится, чтобы она не оборвалась, и все, упав, не погибло. Если же они хотят прославить Агамемнона, то никто не запретит, чтобы головой и глазами он был подобен Зевсу, грудью — его брату Посейдону, станом — Аресу, и вообще, чтобы сын Атрея и Аэропы был соединением частей всех богов, так как ни Зевс, ни Посейдон, ни Арес в отдельности не могут дать полного выражения его красоты. История же, если она заимствует подобную лесть, будет не чем иным, как прозаической поэзией, так как она будет лишена ее звучности, а остальные выдумки, не скрашиваемые стихом, будут еще более бросаться в глаза. Да, это большой, вернее, огромный недостаток, если кто не умеет отличать истории от поэзии и вносит в историю принадлежащие поэзии украшения, мифы и похвальные речи и свойственные им преувеличения. Это все равно, как если кто-нибудь одного из лучших атлетов, точно выточенных из дуба, нарядил бы в пурпуровое платье, снабдил украшениями гетер и стал румянить и белить ему лицо; каким смешным он сделал бы его, опозорив подобным нарядом. Я не хочу этим сказать, чтобы нельзя было иногда и похвалить в истории, но похвала должна быть уместна и в ней должна соблюдаться мера, чтобы она не была неприятна будущим читателям, как и вообще мерилом подобных вещей должно быть мнение будущих поколений, о чем я скажу немного позже. Те же, которые думают, что правильно делить задачу истории на две — на приятное и полезное, и вследствие этого вносят в нее также и похвальные речи, как нечто приятное и радующее всякого, — ты сам видишь, насколько они ошибаются. Во-первых, они применяют неправильное деление; у истории одна задача и цель — полезное, которое может вытекать только из истины. Что же касается приятного, то, конечно, тем лучше, если и оно будет сопутствовать, как красота, борцу, но, если ее и не будет, все-таки ничто не помешает Никострату, сыну Исидота, считаться учеником Геракла, раз он благороден и сильнее всех своих противников, хотя бы он был и безобразен на вид и хотя бы с ним боролся красавец Алкей из Милета, как говорят, его любимец. Так и история: если в ней случайно окажется и изящество — она привлечет к себе многих поклонников, но, если даже в ней будет хорошо выполнена только ее собственная задача, т. е. обнаружение истины, ей нечего заботиться о красоте. Заслуживает упо-

минания также то, что басни вовсе не являются украшением для истории, а похвалы являются вещью обоюдоострой, если, конечно, ты имеешь в виду не большую необразованную толпу, не людей слушающих, как строгие судьи, пожалуй, даже, как сикофанты, от которых ничто не ускользнет, так как взор их острее Аргоса, и они видят всеми частями тела; каждое слово они взвешивают, как менялы монету, и все фальшивое сейчас же отбрасывают, а берут себе только подлинное, настоящее и чисто отчеканенное. Только с такими слушателями обязан считаться пишущий, а на всех остальных не должен обращать внимания, как бы они ни рассыпались в похвалах. Если же ты, пренебрегая первыми, будешь сдабривать историю баснями и похвалами и другого рода приманками, — ты сделаешь ее подобной Гераклу, каким он был в Лидии: ведь ты, конечно, видел его где-нибудь на картине в рабстве у Омфалы, одетого в странную одежду; у Омфалы накинута на плечи львиная шкура, а в руке она держит палицу, точно она — Геракл; он же, в шафрановой и пурпурной одежде, чешет шерсть, и Омфала бьет его сандалией. Неприятное зрелище представляют отстающая от тела, а не облегающая его одежда и принявшие женственные формы мужественное тело бога. Толпа, может быть, будет хвалить тебя и за это, но образованные люди, которыми ты пренебрегаешь, будут смеяться досыта, видя, как искусственно склеены в твоём труде разнородные и не соответствующие друг другу части; ведь всякой вещи свойственна особая красота, и, если ее перенести на что-нибудь другое, она становится уродством. Уж я не говорю о том, что похвала приятна только тому, кого хвалят, остальным же она надоедает, особенно, если в ней есть чрезмерные преувеличения, а такой похвала бывает у большинства писателей, так как они ищут одобрения со стороны хвалимых и посвящают ей так много времени, что лесть становится всем очевидной. Такие люди не умеют поступать искусно и не затемняют своей лестью, но, берясь за дело грубой рукой, смешивают все в одну кучу и рассказывают неправдоподобные и режущие глаза вещи. Таким образом, они не достигают даже того, к чему более всего стремятся; напротив, те, кого они хвалят, ненавидят их и справедливо отворачиваются от них, как от льстецов, особенно, если они люди мужественного образа мыслей. Так поступил, например, Александр<sup>430</sup>: когда Аристул<sup>431</sup> описал поединок его с Пором<sup>432</sup> и прочел ему именно это место из своего сочинения — он думал сделать приятное царю, выдумывая ему новые подвиги и сочиняя дела большие, чем действительные, — Александр взял книгу и бросил ее в воду (они в это время как раз плыли по реке Гидаспу) со словами: «И с тобой бы следовало

сделать то же, Аристокбул, за то, что ты за меня сражался и убивал слонов одним ударом». И понятно, что Александр должен был так рассердиться, раз он не потерпел самонадеянности архитектора, который обещал превратить Афон в его изображение и придать горе черты даяря, но сейчас же узнал в этом человеке льстеца и уже не привлекал его более ни к каким работам. Где же после этого приятность в подобных вещах? Ведь разве голько совершенно безрассудный человек станет радоваться таким похвалам, которые можно сейчас же изобличить. Так безобразные люди, и в особенности женщины, приказывают художникам писать их как можно более красивыми — они думают, что станут лучше от того, что художник наложит больше красной краски и примешает много белил. Таково большинство историков: они заботятся каждый о сегодняшнем дне и о пользе, которую они надеются извлечь из истории; их, по справедливости, надо ненавидеть, так как по отношению к современникам они — явные и неискусные льстецы, а перед будущими поколениями они своими преувеличениями делают подозрительным все свои исторические произведения. Если же кто-нибудь думает, что все-таки некоторая приятность должна быть введена в историю, то сколько есть истинно приятных вещей, заключающихся в красотах изложения, но большинство, пренебрегая этим, насильно вносит в свой труд совсем ему чуждое.

Я слышал не так давно в Ионии, чуть ли не вчера в Ахаве, как историки излагали эту самую войну. Постараюсь пересказать, насколько помню, и пусть, во имя Харит, никто не относится с недоверием к тому, что я буду говорить. В том, что все это правда, я бы охотно поклялся, если бы было прилично включать в сочинение клятву. Один из историков, например, начал с призыва Муз, прося богинь принять участие в его труде. Видишь, какое красивое начало, как оно к лицу истории и как оно подходит к этому виду литературы. Затем, немного далее, он сравнил нашего правителя<sup>433</sup> с Ахиллом, а персидского царя — с Ферситом<sup>434</sup>, не зная, что Ахилл был лучше, так как убил Гектора, а не Ферсита, и так как

Славный бежал впереди, но преследовал много славнейший<sup>435</sup>.

Затем он вставил самовосхваление, доказывая, что он достоин описывать такие славные деяния. Описывая возвращение войска, он восхваляет и свою родину Милет, добавляя, что поступает лучше Гомера, который ничего не упомянул о своей родине. Затем, к концу предисловия, он определенно и ясно обещает наших превозносить, а с варварами воевать, насколько это будет в его силах. Начинает же он свою историю такими сло-

вами, в которых указывает вместе с тем и причину начала войны: «Нечестивейший и проклятый Вологез<sup>436</sup> начал войну по следующей причине»... Так пишет этот историк. Другой — крайний последователь Фукидида, очень близко подошедший к своему образцу; он и начал так же, как тот, с собственного имени, избрав это начало, самое изящное из всех и отзывающееся аттическим духом. Вот посмотри: «Креперей Кальпурниан Помпейполит написал историю войны парфян и римлян, как они воевали друг с другом, начавши свой труд тотчас после ее возникновения». После такого начала стоит ли говорить об остальном, какую речь он произносит в Армении, состязаясь с коркирским оратором, или какую чуму он заставляет претерпеть жителей Нисибиды за то, что они не стали на сторону римлян, заимствуя все целиком у Фукидида, за исключением только Пеласгикона и Длинных стен, в которых жили тогда большие чумой. В остальном же чума так же началась в Эфиопии, затем перешла в Египет и в обширные владения персидского царя и там, к счастью, остановилась. Я оставил его хоронящим несчастных афинян в Нисибее, так как все равно отлично знал, что он будет говорить после моего ухода. Это тоже одно из достаточно распространенных в наше время мнений, будто бы подражание Фукидиду состоит в том, чтобы, кое-что изменив, говорить то же самое, что он. Да, я еще чуть не забыл об одном: этот самый историк пишет имена многих из видов оружия и машин так, как их называют римляне, а также такие вещи, как ров, мост и многое другое. Подумай, как это возвышает историю и как достойно Фукидида, чтобы среди аттических слов встречались италийские, подобно пурпуровой полосе, украшающей тогу, и какой блеск это придает речи и, вообще, как это соответствует одному другому.

Третий составил в своем сочинении сухой перечень событий, вполне прозаический и низкого стиля, какой мог бы написать любой солдат, записывая происшествия каждого дня, или какой-нибудь плотник или торговец, следующий за войском. Но этот, по крайней мере, был скромнен — из его труда сразу видно, кто он такой; при этом он сделал подготовительную работу для какого-нибудь другого, образованного человека, который сумеет взяться за писание настоящей истории. Я осуждаю его только за то, что он озаглавил свои книги следующим высокопарным образом, не соответствующим его сочинению: «Книги парфянских историй Каллиморфа, врача шестой когорты копьеносцев», и к каждой книге приписал номер. Кроме того, он написал в высшей степени бессодержательное предисловие, в котором рассуждает таким образом: врачу свойственно писать истории, так как

Асклепий<sup>437</sup> — сын Аполлона, а Аполлон — предводитель Муз и родоначальник всякой образованности. При этом, начавши писать на ионическом наречии, не знаю зачем, он вдруг переходит на общегреческое; так, он говорит, например, «врачевание», «испытание», «колико», «болящий» и употребляет выражения, присущие обыденной речи, простонародному языку.

Если бы я должен упомянуть также о философе, то имя его пусть останется скрытым; об его образе мыслей и сочинении, которое я слышал недавно в Коринфе и которое превосходит все ожидания, я кое-что скажу. Уже в самом начале, в первом же периоде предисловия, спеша показать читателям образчик своей мудрости, он доказывает, что только философ способен писать историю. Затем, немного далее, следует новый силлогизм, потом опять новый, и, таким образом, все его предисловие состоит из разных фигур силлогизмов. Его лествя доводит до отвращения, похвалы тяжеловесны и очень грубы, хотя и не лишены логичности и даже состоят из умозаключений. Неприличными и недостойными длинной седой бороды философа показались мне и его слова в предисловии, что особым преимуществом нашего полководца является то, что описывать его деяния не считают ниже своего достоинства даже философы. Об этом — если уж вообще у него явилась такая мысль — надо было предоставить судить нам, а не самому это высказывать. Нельзя обойтись без упоминания и того историка, который начал таким образом: «Я хочу повествовать о римлянах и персах» — и немного далее: «Было суждено, чтобы персы потерпели поражение», затем: «Осрой, которого эллины именуют Оксироем, начал войну», и так далее. Ты видишь, как он похож на второго из упомянутых мною историков с тою только разницей, что тот воспроизводил Фукидида, а этот — Геродота. Следующий, прославленный за свое красноречие, тоже похож на Фукидида или немного лучше его. Все города и все горы, равнины и реки он описывал так, чтобы они представлялись как можно яснее и ярче, как он думал, но пусть лучше бог обратит эти бедствия на головы врагов. В его описании было больше холода, чем в каспийском снегу или кельтском льду. Описание щита императора едва уместилось в целую книгу — тут и Горгона в середине щита, и ее глаза из лазури и белого олова и черни, и пояс, подобный радуге, и змеи, извивающиеся кольцами, как локоны. Но это все еще ничто в сравнении с тем, сколько тысяч строк потребовалось для описания шаровар Вологеза и узды лошади, вида волос Осроя, когда он переплывал Тигр, и того, в какую пещеру он бежал, и как плющ, мирт и лавр сплели свои ветви и совершенно скрыли его в своей тени. Суди сам, насколько это все входит в задачи исто-

рии: без этого бы из тамошних событий мы ничего не узнали. Вследствие своего бессилия создать что-нибудь полезное или благодаря незнанию, что надо говорить, такие исторички обращаются к подобным описаниям местностей и пещер, а когда они наталкиваются на крупные события, становятся похожими на разбогатевшего раба, только что получившего наследство от своего господина, который не умеет ни накинуть, как следует, плащ, ни порядочно есть, — когда на столе птица, свинина и зайцы, наедается кашей или соленой рыбой так, что готов лопнуть. Историк, о котором я начал говорить, описывает также совершенно невероятные раны и небывалую смерть; например, кто-то, будучи ранен в большой палец ноги, сейчас же умирает, или стоило легату Приску закричать, как двадцать семь врагов упали в обморок. А относительно числа убитых он врал, противореча даже донесениям военачальников. Например, у Европа, по его словам, врагов погибло 370206 человек, а римлян — только двое, и девять было ранено. Не знаю, какой здравомыслящий человек может этому поверить. Надо упомянуть еще об одном немаловажном обстоятельстве. Вследствие своего крайнего агицизма и в стремлении к строгому и чистому языку, он нашел нужным переделывать римские имена и переводить их на греческий язык. Так, Сатурнина он называет Кронием, Фронтон — Фронтидом, Титиона — Титанием и так далее, часто еще смешнее. Кроме того, этот самый человек написал еще о кончине Севериана, будто все остальные заблуждаются, думая, что он умер от меча, на самом же деле он будто бы умер голодной смертью; такая смерть ему кажется наиболее легкой, но он, очевидно, не знает, что все его страдания продолжались не более трех дней, а воздерживающиеся от пищи в большинстве случаев живут до семи дней, так что остается только предположить, что Осрой выжидал, пока Севериан не умрет от голоду, и потому не наступал в продолжение недели.

А что сказать, милый Филон, о тех, которые употребляют в истории поэтические слова и говорят, например: «Двинулась осадная машина, и стена с шумом мощно пала на землю» — и затем в другой части своей прекрасной истории: «Так Эдесса бряцала оружием, и все там оглашалось гулом и треском», или «Вождь был полон дум, как лучше всего подвести войско к стене». И среди этого вдруг вводит такие дешевые и простонародные, даже нищенские слова, как: «Начальник лагеря написал господину», или «Солдаты стали покупать съестное», или «Они уже выкупались и занялись собою» и т. п. Таким образом, его работа напоминает трагического актера, у которого одна нога одета в котурн, а другая — в сандалию. Вообще, ты можешь.

встретить многих, которые пишут предисловия блестящим и высоким стилем и делают их излишне длинными, так что можно ожидать услышать после этого чуда; главная же часть истории оказывается у них маленькой и невзрачной, так что сочинение их напоминает ребенка, например, Эрота, в шутку надевшего огромную маску Геракла или Пана. Слушатели сейчас же кричат им: «Гора родила мышь». По-моему, надо поступать иначе: необходимо выдерживать все в одном тоне так, чтобы тело подходило к голове и чтобы не был шлем золотым, панцырь же сшитым из каких-то смешанных лохмотьев или из кусков гнилой кожи, щит — из ивовых веток, а поножи — из свиной кожи. В таких историках, которые не задумались бы, пожалуй, приставить голову родосского колосса к телу карлика, недостатка нет; другие, напротив, выводят безголовые тела и ссылаются при этом, как на своего союзника, на Ксенофонта, который начал так: «У Дария и Парисатиды было двое детей», и на многих других из старых историков. Но они не знают, что бывают предисловия, которых многие не замечают, хотя они по существу являются таковыми, как мы это и покажем в другом месте.

Но эти погрешности в языке и, например, в общем построении еще можно терпеть, но если они врут относительно местности и при том ошибаются не на парасанги, а на целые дневные переходы, то как это назвать? Один, например, так легкомысленно отнесся к делу, что, не видя никогда сирийцев и, как говорится, даже в циркуляях не слыша рассказов о подобных вещах, пишет о Европе: «Европ лежит в Месопотамии, в двух днях пути от Евфрата и является колонией Эдессы». Но и этому было мало: и мой родной город Самосату этот благородный муж в той же книге, подняв с места вместе с акрополем и стенами, перенес в Месопотамию, так что по его сторонам совсем близко протекают обе реки и почти касаются его стен. И не смешно ли, что мне следовало бы теперь оправдываться перед тобой, милый Филон, и доказывать, что я не уроженец Парфии или Месопотамии, куда переселил меня этот удивительный историк. Этот самый человек сообщает также вполне правдоподобный рассказ о Севериане, с клятвой, что он его слышал от кого-то из бежавших с этой самой битвы: будто он не захотел лишить себя жизни при помощи меча, или посредством яда и петли, но изобрел трагическую смерть и странную по той решимости, которая для нее требуется: у него были случайно очень большие стеклянные кубки из отличного стекла. Когда Севериан окончательно решил умереть, он разбил самый большой из этих кубков и воспользовался осколком, чтобы лишить себя жизни, перерезав себе стеклом горло. Так, он не нашел ни кин-

жала, ни какого-нибудь копья, чтобы умереть смертью, достойной мужчины и героя. Затем, так как Фукидид написал надгробную речь в честь первых из павших в описываемую им войну, и он нашел нужным напутствовать Севериана в могилу; ведь все историки состязаются с Фукидидом, ни в чем неповинным в поражениях в Армении. Похоронив великолепнейшим образом Севериана, он выводит на могилу какого-то центуриона Афрания Сидона, соперника Перикла, который говорил так долго и такие вещи, что, клянусь Харитами, я плакал от смеха, особенно, когда к концу речи оратор Афраний со слезами и болезненными воплями стал вспоминать щедрые пиры и попойки, а затем закончил речь, как некий Аянт: выхватил меч и благородно, как и подобало Афранию, на глазах у всех убил себя на могиле — и, действительно, клянусь Эниалием, он вполне заслужил смерть на том месте, где произнес такую речь. Видя это, как он говорит, все присутствующие восхищались и восхваляли Афрания. Я же, осуждая его за то, что он вспоминал чуть ли не похлебки и посуду и плакал при мысли о широтах, еще осудил его более за то, что он умер, не убив сначала автора и всей этой трагедии.

Я мог бы перечислить, мой друг, еще много других подобных историков, но, упомянув еще только некоторых, перейду ко второму обещанию — к советам, как можно написать историю лучше. Есть люди, которые крупные и достойные памяти события пропускают или только бегло упоминают о них, а вследствие неумения, недостатка вкуса и незнания, о чем надо говорить и о чем молчать, останавливаются на мелочах и долго и тщательно описывают их; они поступают так же, как если бы кто в Олимпии не смотрел на всю величественную и замечательную красоту изображения Зевса, не хвалил бы ее и не рассказывал бы о ней тем, кто ее не видел, а стал бы удивляться хорошей и тонкой отделке подножия и соразмерности основания и все это бы тщательно описывал. Я, например, слышал, как один историк упомянул о битве при Европе менее, чем в семи строках, но зато потратил двадцать или еще более того мер воды<sup>438</sup> на пустой и не имеющей никакого отношения к делу рассказ о том, как какой-то всадник мавр, по имени Мавсак, блуждал по горам, ища воды, чтобы напиться, и встретил нескольких сирийских земледельцев за завтраком. Сначала те испугались его, но затем, узнав, что он из их друзей, приняли его и угостили; оказалось, что один из них сам был в Мавритании, так как там служил в войске его брат.

Затем следуют длинные рассказы и отступления о том, как он охотился в Мавритании, где видел много слонов, пасущихся стадами, и как едва не был съеден львом и каких больших рыб по-



купал в Цезарее. И вот наш удивительный историк, оставив ужасную резню при Европе, конные сражения и вынужденное перемирие, свою и вражескую стражу, до позднего вечера стоял и смотрел, как сириец Мальхион дешево покупал в Цезарее огромных рыб, и если бы не наступила ночь, он, вероятно, дождался бы, когда эти рыбы будут приготовлены, и пообедал бы с ним. Если бы он всего этого тщательно не записал в своей истории, мы оставались бы в неведении относительно очень важных вещей, и для римлян было бы нестерпимым ущербом, если бы Мавсак, страдая от жажды, не нашел воды и вернулся бы в лагерь не пообедавши. А я, однако, умышленно упустил много еще более важного; что к ним пришла флейтистка из соседней деревни, и что они обменялись подарками, мавр подарил Мальхиону кинжал, а тот — Мавсаку пряжку, и еще многое другое, составляющее, очевидно, самую сущность битвы при Европе. Таким образом, по справедливости можно сказать, что подобные люди не видят самой розы, но отлично усматривают шипы на ее стебле. Другой историк, также довольно странный человек, не выходивший никогда ни на шаг из Коринфа, не бывавший даже в Кенхреях<sup>439</sup>, а не то чтобы в Сирии или Армении, начал такими словами — они мне запомнились: «Ушам следует доверять менее, чем глазам, а потому я пишу, что видел, а не то, о чем слышал». А видел он все так хорошо, что считает парфянских змей, которые являются значками военных отрядов (если не ошибаюсь, один змей полагается на отряд в тысячу человек), огромными живыми змеями, происходящими из Персии, немного выше Иберии. Этих змей они, по его словам, привязывают к длинным палкам и держат высоко над головой, чтобы издали нагонять страх, наступая, а затем, уже в сражении, отвязывают их и посылают на врагов. Очевидно, многие из наших были проглочены таким образом, а другие, обвитые змеями, задушены и раздавлены. А историк стоял и смотрел на это, конечно, в безопасном месте и с высокого дерева делал свои наблюдения; и он хорошо поступил, что не начал боя с этими животными, иначе у нас не было бы теперь такого удивительного историка и притом лично совершившего столько великих и славных подвигов в этой войне. Он даже часто подвергался опасности и был ранен под Сурой, очевидно, с Крания, гуляя по берегу Лерны. И все это наш историк читал перед коринфянами, которые отлично знали, что он даже на картине не видел никогда войны. Мало того, он не был знаком ни с оружием, ни с осадными машинами и не знал названий военных построений и отрядов; поэтому он и не придавал большого значения тому, что называл построение колонной — флангом, а фронт — колонной.

А один какой-то чужак все события, случившиеся с начала до конца войны в Армении, в Сирии, в Месопотамии, на Тигре и в Лидии, скомкал, уместив менее, чем в 500 строк, и думает, что написал историю. Заглавие же поставил чуть ли не длиннее, чем все сочинение: «Антиохиана, победителя на священных играх Аполлона» — вероятно, будучи ребенком, он победил в беге — «изложение недавних деяний римлян в Армении, Месопотамии и Лидии».

Я слышал также историка, написавшего историю будущих событий: взятие Вологеза и смерть Осроя, который будет брошен льву, а в особенности так страстно желаемый нами триумф. Очевидно, он владел даром пророчества, а кроме того, ему хотелось дойти поскорее до конца своей работы. Он построил даже город в Месопотамии, величайший и красивейший в мире, и теперь обдумывает и колеблется, как его назвать: «Победным» ли в память победы, или «Городом Согласия», или «Миргородом». Это еще не решено, и прекрасный город, полный болтовни и тупоумия историков, остается пока безыменным. Кроме того, он обещал описать и предстоящие подвиги в Индии, и плавание вдоль берегов океана, и это не остается одними обещаниями — уже готово предисловие к Индийской истории, и третий легион, галаты и небольшой отряд мавров, во главе с Кассием, уже перешли реку Инд. А что они там будут делать и каким образом выдержат нападения слонов, об этом в скором времени этот удивительный историк сообщит нам из Музириды или из страны Оксидраков<sup>440</sup>. Много подобных вещей болтают историки вследствие своего невежества, не видя нужного, а если бы и видели, не в состоянии были бы, как следует, рассказать; они изобретают и выдумывают, что только придет в голову, гордятся числом книг и особенно их заглавиями, которые также бывают забавными: «Такого-то, Побед над парфянами, столько-то книг», или «Парфиды, книга первая, вторая»; другой называет свое сочинение гораздо изысканнее, я это сам читал: «Деметрия из Сагаласса, победоносная война с парфянами»\*.

Я привел все это не для того, чтобы выставить в смешном виде такие прекрасные исторические труды и позабавиться на их счет, но ради пользы: тот, кто избегнет этих и подобных ошибок, достигнет уже значительного успеха в хорошем писании; вернее, ему будет недоставать лишь немногого, если правильно говорится в диалектике, что из двух вещей, между которыми нет среднего, уничтожение одной ведет за собою полное утверждение другой. Кто-нибудь может сказать: теперя для тебя

\* Здесь в рукописи пропуск.

почва хорошо расчищена, все шипы уничтожены, терновник вырублен, чужие обломки унесены, и если были где-либо неровности — они сглажены; поэтому построй теперь что-нибудь и сам с целью доказать, что ты умешь не только разрушать чужое, но и сам можешь придумать дельное, над чем никто, даже сам Мом<sup>441</sup>, не будет в состоянии посмеяться.

Итак, я утверждаю, что тот, кто хочет хорошо написать историю, должен с самого начала обладать двумя основными достоинствами: политическим чутьем и умением излагать; первому нельзя научиться — оно является как бы даром природы, второе достигается в значительной степени упражнением, непрерывным трудом и подражанием древним. Ни то, ни другое не требует никакой теории и не нуждается в моих советах. И моя книжка не обещает сделать умными и проницательными тех, кто не обладает этими качествами от природы; она была бы очень драгоценной, вернее, неоценимой, если бы способна была совершать переделки и превращения, например, свинец обращать в золото или олово — в серебро, или Конона — в Титорма, а Леотрафид<sup>442</sup> — в Милона.

Но для чего же могут быть полезны теория и советы? Не для создания качеств, но для надлежащего пользования ими. Так, очевидно, Икк, или Геродик, или Феон, или какой-нибудь другой учитель гимнастики, взяв себе в ученики Пердикку, — если это действительно он, влюбившись в свою мачеху, совсем зачах, а не Антиох, сын Селевка, влюбившийся в известную Стратонику, — не станут обещать сделать его победителем на Олимпийских играх и соперником Феагена с Фасоса или Полидаманта из Скотузы, но смогут лишь усовершенствовать при помощи теории хорошие природные задатки для гимнастики. Так и нам пусть будут чужды такие опасные обещания. Мы не утверждаем, что изобрели теорию такого великого и трудного дела, не говорим каждому встречному, что сделаем из него историка, но обещаем только человеку умному от природы и хорошо упражнявшемуся в речи указать несколько верных путей, пользуясь которыми, — конечно, если они покажутся ему верными, — он скорее и легче достигнет цели.

Ты, конечно, не станешь утверждать, будто умный человек не нуждается в теории и в обучении в том, чего он не знает. Если бы это было так — он мог бы, не учившись, однако, играть на кифаре или на флейте и все бы умел делать; он этого не делает, не учившись, но если кто-нибудь ему покажет — он легко научится и хорошо управится с работой.

Пусть и мне будет дан такой ученик — способный понимать и излагать свои мысли, проницательный, могущий справиться с

порученным ему государственным делом, обладающий военными и политическими способностями, опытный в военном деле и уж, конечно, бывавший в лагере и видевший, как упражняются и строятся солдаты, знакомый с оружием и осадными машинами, знающий, что такое колонна и фронт и каковы задачи пеших отрядов и конницы, откуда и как следует разворачиваться и обходить противника — словом, нам нужен не домосед и не человек, способный только верить рассказам. Прежде же всего пусть суждения его будут свободны и пусть он не боится никого и ни на что не надеется, иначе он будет похож на плохих судей, которые судят пристрастно и за деньги; и пусть он не боится изобразить Филиппа<sup>443</sup> таким, как он был при Олинфе<sup>444</sup>, с глазом, выбитым стрелком Астером из Амфиполя; пусть не боится, что Александр будет недоволен, если без прикрас будет описано жестокое убийство Клита во время пира; и хотя Клеонт имеет такую силу в народном собрании и держит в своей власти ораторскую трибуну — пусть он все-таки не побояется сказать, что он вредный и безумный человек, и страх перед целым городом афинян пусть не остановит его рассказать сицилийское поражение, взятие в плен Демосфена, смерть Никия, и то, как они там страдали от жажды, и какую воду пили, и как большинство из них в это время было перебито. Он должен считать — как это и справедливо, — что ни один здравомыслящий человек не обвинит его описания несчастий и безумных поступков, согласного с действительностью. Ведь не он их виновник, он только повествователь. Так что, если афиняне терпят крушение — не он их топит, если принуждены обратиться в бегство — не он их преследует, разве только, что он забыл помолиться, когда следовало. Если бы Фукидид мог исправить несчастья, умолчав или рассказав обратное, — конечно, ему ничего не стоило бы одним легким движением пера разрушить вражеское укрепление в Эпиполах, потопить триеру Гермократа и убить проклятого Гилиппа в то время, как он перерезал дороги валами и рвами, и, наконец, сиракузян отправить в каменоломни, а афинянам дать возможность обогнуть Сицилию и Италию согласно первоначальным надеждам Алкивиада<sup>445</sup>. Но я думаю, то, что совершилось, даже Клото не может уже восстановить или Антропос изменить.

Итак, дело историка рассказывать все так, как оно было. А этого он не может сделать, если боится Артаксеркса<sup>446</sup>, будучи его врачом, или надеется получить в награду за похвалы, содержащиеся в его книге, пурпуровый кафтан, золотой панцырь и нисейскую лошадь. Но этого не сделает ни Ксенофонт, ни настоящий историк, ни Фукидид; напротив, если он лично и ненавидит кого-нибудь — общий интерес будет ему ближе, и:

истину он поставит выше личной вражды и любимого человека не пощадит, если он ошибается; это одно, как я сказал, является сущностью истории, и тот, кто собирается писать историю, должен служить одной только истине, а на все остальное не обращать внимания; вообще, у него может быть только одно верное мерило — считаться не с теперешними слушателями, а с теми, кто впоследствии будет читать его книги.

Если же кто служит только текущей минуте — его по справедливости можно причислить к шайке льстецов, которых история уже давно, с самого начала, отвергла так же, как гимнастика — косметику. И по этому поводу можно вспомнить слова Александра, который сказал: «Я хотел бы, Онезикрит, после смерти не надолго воскреснуть, чтобы видеть, как люди тогда будут читать твою работу. Если они теперь ее хвалят и приветствуют — не удивляйся: они думают, что это является как бы приманкой, на которую каждый из них поймает мос благоволение». Гомеру, хотя он и написал много мифического об Ахилле, некоторые склонны верить и приводят, как доказательство истины, тот важный довод, что он писал о нем после его смерти, а потому они не видят повода, почему бы он стал сочинять.

Итак, да будет мой историк таков: бесстрашный, неподкупный, независимый, друг свободного слова и истины, называющий, как говорит комик, смокву смоквой, а корыто — корытом, не руководящийся ни в чем дружбой или враждой, не знающий пощады или жалости, ложного стыда или страха, справедливый судья, доброжелательный ко всем настолько, чтобы никому не давать больше, чем он того заслужил, чужестранец, пока он пишет свой труд, не имеющий родины, не знающий никакого закона, кроме самого себя, не имеющий над собою никакого владыки, не мечущийся во все стороны в зависимости от чьего-либо мнения, но описывающий то, что есть на самом деле. Поэтому Фукидид прекрасно возвел все эти качества в закон и определял по ним то, что является достоинством и пороком в историке; видя сильнейшее восхищение Геродотом, книги которого даже носят имена Муз, Фукидид говорит, что то, что он пишет, является скорее памятником для вечности, нежели попыткой соревнования, интересной только для современности, и что он не хватается за басни, но оставляет в наследие будущим поколениям истину о событиях. Он имеет в виду, по его словам, полезное и ту задачу, какую ставят историки здравомыслящие люди, а именно: если случится когда-либо снова что-нибудь сходное, быть в состоянии, смотря на то, что раньше написано, правильно отнестись к современности. Пусть же явится историк с такими взглядами на свою задачу; относительно же языка и

способа изложения я скажу следующее: пусть он приступает к работе, не отточив свой язык для этого страстного и едкого стиля, целиком состоящего из периодов, окруженного силлогизмами и вообще усвоившего себе все риторическое искусство, но пусть он будет настроен мягче. Суждение его пусть будет метко и богато мыслями, а язык — ясен и достоин образованного человека — таков, чтобы им можно было как можно отчетливее выразить мысль.

Подобно тому как для мыслей историка мы поставили целями свободу слова и истину, так для его изложения единственной и первой задачей является: ясно выразить и как можно нагляднее представить дело, не пользуясь ни непонятными и неупотребительными словами, ни обыденными и простонародными, но такими, чтобы все понимали их, а образованные — хвалили. Изложение может быть украшено фигурами, особенно такими, которые не носят на себе отпечатка искусственности, и в такой степени, чтобы они не надоедали; благодаря им язык делается похож на хорошо приготовленное блюдо. Мысли историка пусть не будут чужды поэзии, но имеют с нею точки соприкосновения, поскольку благородна и возвышенна сама история, в особенности, когда он имеет дело с военным строем, с битвами и морскими сражениями; историк нуждается тогда как бы в дуновении поэтического ветра, попутного для его корабля, который будет гордо нести его по гребням волн. Язык же историка все-таки пусть не возносится над землей: красота и величие предмета должны его возвышать и как можно более уподоблять себе, но он не должен искать необычных выражений и некстати вдохновляться — иначе ему грозит большая опасность выйти из колеи и быть унесенным в безумной поэтической пляске. Таким образом, надо повиноваться узде и быть сдержанным, помня, что «высоко парить» и в речи представляет большую опасность. Лучше, когда мысли мчатся на коне, чтобы язык следовал за ними пешком, держась за попону, и чтобы не отставать при беге. И в распределении слов следует соблюдать соразмерность и средина, не быть чуждым ритма, не исключать его, так как это делает речь шероховатой, и не делать целиком ритмичной, как у поэтов; второе вызывает осуждение, первое неприятно для слуха. Самый же материал надо собирать не случайно, но трудолюбиво и тщательно, обсуждая все по несколько раз; лучше всего брать только то, при чем сам присутствовал и что сам наблюдал; если же это невозможно, то слушая тех, кто наиболее беспристрастно рассказывает, и о ком можно предполагать, что он из любви или вражды ничего не умолчит и не прибавит к действительности. Здесь исторнику нужны особое чутье и дар сопо-

ставлять, чтобы находить то, что наиболее заслуживает доверия. После того как он соберет весь материал или большую часть его, пусть он сделает себе набросок, представляющий собой как бы остов, лишенный еще пока всякой красоты и вида; затем, приведя все в порядок, пусть позаботится о внешней привлекательности и украсит соответствующим языком, фигурами и ритмом.

Вообще историк должен быть похож в это время на гомеровского Зевса, который созерцает то землю всадников-фракийцев, то землю мидийцев: так и он должен видеть и изображать нам те события в нашем лагере, как они представляются ему, наблюдающему как бы с птичьего полета, то у персов, или и то и другое вместе, если происходит сражение. И во время битвы он должен смотреть не на одну какую-нибудь часть и не на одного определенного всадника или пехотинца — если только это не Брасид<sup>447</sup>, стремящийся вперед, и не Демосфен, препятствующий высадке, но сначала на полководцев, и, если они будут ободрять солдат, он должен и это слышать и заметить, как они построили свое войско и из каких соображений и в каких целях. Затем, когда все смешаются, взор должен охватывать все; историк должен взвешивать события, как на весах, и следовать за преследующими и за бегущими. Всему он должен знать меру, чтобы рассказ его не надоед, чтобы он не был безвкусным или игривым; он должен уметь естественным образом оборвать его, должен переходить с места на место, если происходят важные события, и снова возвращаться, если дело этого требует; всюду он должен поспевать и насколько возможно улавливать одновременные события и носиться из Армении в Мидию, а оттуда одним взмахом крыльев в Иберию, затем в Италию, чтобы нигде не упустить важного события. Но прежде всего ум его должен походить на зеркало, правдивое, блестящее и с правильным центром; какими он воспринимает образы вещей, такими он должен и отражать их, ничего не показывая искривленным, или неправильно окрашенным, или в измененном виде. Их задача не такова, как задача ораторов; то, о чем им надо говорить, должно быть рассказано так, как оно есть на самом деле. Ведь все это уже совершилось — надо только расположить материал и изложить.

Таким образом, им надо обдумывать, не что сказать, но как сказать. Вообще надо считать, что историк должен походить на Фидию и Праксителя или Алкамена<sup>448</sup>, или на кого-либо другого из художников, так как и они не создавали золота или серебра, или слоновой кости, или другого материала; он уже существовал и имелся налицо, добываемый элейцами и афинянами, или аргос-

цами; они же только валяли, пилили слоновую кость, обтачивали ее, склеивали и придавали соразмерную форму и украшали золотом; в этом состояло их искусство — должным образом использовать материал. Такова приблизительно и задача историка: хорошо распределить события и возможно ярко их передать. Если кому-нибудь из слушателей покажется после этого, что он сам видит то, о чем говорится, и за это похвалит историка, тогда, значит, действительно труд хорошо выполнен и получил подобающую ему похвалу. Когда уже все подготовлено, историк может начать иногда и без особого предисловия, если он не чувствует особой потребности подготовить к главной части; по существу у него и тогда будет предисловие, разъясняющее, что он будет говорить. Если же он и пишет предисловие, в него должны входить две вещи, а не три, как у ораторов: не взывая к благосклонности слушателей, пусть он возбуждает в них только внимание и любознательность. Они будут внимательны, если он укажет, что будет говорить о вещах важных или необходимых, или близких им, или полезных; а доступным и ясным он сделает дальнейшее изложение, указывая заранее причины и выдвигая главнейшие события.

Таковы были предисловия у лучших историков; так, Геродот заботится, чтобы время не изгладило великие и достойные удивления события, свидетельствующие о победах эллинов и поражениях варваров. Фукидид также начинает писать, ожидая, что эта война будет великой и достопамятной и более значительной, чем все бывшие до тех пор, так как и бедствия во время ее были велики.

После предисловия, которое сообразно с предметом будет или распространенным или сжатым, переход к изложению должен быть плавным и нерезким. Вся остальная часть истории является длинным изложением, поэтому она должна быть украшена свойственными изложению качествами, должна течь гладко и ровно, всегда одинаково, без скачков вверх и вниз; затем все оно должно отличаться ясностью, что достигается, с одной стороны, способом выражения, как уже говорил, с другой стороны — соответственным распределением материала. Пусть историк все расчленил и округлит, а затем, лишь закончив одно, переходит к дальнейшему. При этом одно должно вытекать из другого и быть связано с ним, как связаны между собою звенья цепи: так, чтобы изложение не разбивалось, и не получались отдельные рассказы — одни рядом с другими, но чтобы всегда они не только внешним образом соприкасались, но были бы связаны друг с другом общностью и сливались на границах. Прежде всего полезна краткость, особенно, если нет недостатка в мате-



риале, и этого надо достигать не столько сокращением числа слов, сколько материала. Я хочу этим сказать, что надо упоминать вскользь мелочи и менее важное, и достаточно долго останавливаться на крупном, многое можно даже совсем пропустить. Ведь когда ты угощаешь друзей и у тебя все приготовлено, не станешь ты среди широгов, птиц, вебрей, зайцев, грудинки и всевозможных блюд подавать также соленую рыбу и кашу потому только, что и она приготовлена, — ведь ты пренебрежешь этими дешевыми вещами. Больше всего надо проявлять сдержанность в отношении гор, стен или рек, чтобы не казалось, что ты, между прочим, хочешь выказать, и притом очень некстати, твое искусство в речи и, забывая об истории, занимаешься тем, что тебе ближе; слегка коснувшись этого, насколько это полезно для твоей цели и требуется ясностью изложения, возвращайся к основной задаче, избегая соблазна, который заключается в этих отступлениях. Ты видишь, что и вдохновенный Гомер поступал так же, несмотря на то, что был поэт; он вскользь упоминает Тантала, Иксиона, Тития и других, а если бы это описывал Парфений, или Евфорион, или Каллимах, как ты думаешь, сколько бы стихов понадобилось, чтобы довести воду до губ Тантала<sup>449</sup>, или в скольких стихах он кружил бы Иксиона? Посмотри, как Фукидид, умеренно пользуясь этим литературным приемом, кратко описывает какую-нибудь машину, или способ осады, или укрепление Эпинол, или сиракузскую гавань и сейчас же переходит к другому, хотя это близко относится к делу и полезно. Правда, в описании чумы он может показаться многоречивым, но всмотришься в суть дела, тогда ты увидишь его краткость: самый предмет своею важностью как бы задерживает его стремление вперед. Если же понадобится, чтобы кто-нибудь произносил речь, прежде всего необходимо, чтобы эта речь соответствовала данному лицу и близко касалась дела, а затем и тут надо стремиться к возможной ясности; впрочем, здесь тебе представляется возможность проявить твое знакомство с ораторскими приемами и красноречие. Похвала и хула должны быть крайне сдержанными, осторожными, чуждыми клеветы, снабженными доказательствами, краткими и уместными, так как историк говорит не перед судом. Иначе тебя будут обвинять в том же, в чем обвиняют Феопомпа, который сварливо почти все осуждал и сделал из этого свое любимое занятие, так что он более судит, чем излагает события. Если придется к слову — можно передать и миф, но не следует ему безусловно доверять, лучше не решать этого вопроса, чтобы каждый судил об этом, как захочет; таким образом, ты, не склоняясь ни в ту, ни в другую сторону, будешь обеспечен от упреков. В общем же помни следующее — я это

еще часто буду повторять — ...и не пиши\*, считаюсь только с настоящим часом, чтобы современники тебя хвалили и почитали, но работай, имея в виду все будущее время, пиши лучше для последующих поколений и от них добивайся награды за свой труд, чтобы и о тебе говорили: «Это, действительно, был свободомыслящий человек и пропитанный искренностью; в нем не было ничего льстивого или рабского, и во всем, что он говорил, заключается правда». Это разумный человек поставит выше всех предметов, стремлений, которые так недолговечны. Посмотрите, как поступил Книдский архитектор: построил величайшее и прекраснейшее сооружение — маяк на Фаросе, чтобы он на большое пространство светил мореплавателям и чтобы они, благодаря этому, не уклонялись в сторону Парэтонии, как говорят, очень опасного места, из которого нельзя спастись, если наткнуться на подводные камни. Итак, построив такое сооружение, он внутри на камнях написал собственное имя, а затем, покрыв его известью, написал поверх имя тогдашнего царя, предвидя, как это и случилось, что очень скоро вместе со штукатуркой упадет и обнаружится надпись: «Сострат, сын Дексифона, Книдидец, богам-спасителям за здоровье мореплавателей». Он считался не со своим временем и не со своей краткой жизнью, но с теперешним временем и с вечностью, пока будет стоять маяк — произведение его искусства. Так надо писать и историю: правдиво, имея в виду то, чего можно ожидать от будущего, а не льстиво ради удовольствия современников. Вот тебе правило и мерило истинной истории; если им будут мерить — хорошо; значит, оно верно написано, если же нет — все-таки и я катал «глиняный сосуд на Крании».

### [ЛУКИАН. ЗЕВС ТРАГИЧЕСКИЙ]

(Соч., т. I, изд. М. и С. Сабашниковых, М., 1915)

#### [Отрывок]

Гермес. Эй, боги, сходите на собрание, не медлите, собирайтесь все, сходитесь, совещаюсь мы будем о важных делах.

Зевс. Как ты просто, невозвышенно и какой неразумной речью говоришь, Гермес; и это, сзывая на важнейшие дела?

Гермес. Но как же я должен говорить, Зевс?

Зевс. Как должен ты говорить? Возвешение должно быть провозглашено в стихах и с поэтическим благозвучием, чтобы все охотнее сходились.

\* В этом месте текст испорчен.

**Гермес.** Превосходно, но ведь это дело эпических стихотворцев и рапсодов, а я вовсе не способен к поэзии. Я испорчу все возглашение, соединяя то слишком много, то слишком мало слогов, и боги станут смеяться неблагозвучию моих слов. Я ведь знаю, что даже над Аполлоном смеялись за некоторые его пророчества, как он ни старался затемнять свои предсказания, чтобы не давать слушателям времени исследовать его стихи.

**Зевс.** В таком случае, Гермес, примешай к своему возвещению побольше слов из Гомера, какими он нас сзывает. Ты их, вероятно, припомнишь.

**Гермес.** С трудом и не совсем точно; однако все же попытаюсь.

Пусть же никто из блаженных, ни бог, ни богиня, не медлит,  
 Ни многощумный поток, Океаном рожденный, ни нимфа:  
 Все поспешайте на вече в чертог многославного Зевса,  
 Те, что на пышном пиру вкушают теперь гекатомбы,  
 Боги средних размеров и даже последние боги,  
 Что безымянно сидят, наслаждаясь лишь дымом алтарным.

**Зевс.** Прекрасно ты это возвестил, Гермес, и вот уже все сбегаются; прими их и посади каждого по достоинству, приняв во внимание, из чего и как он сделан — в первые ряды усади золотых, за ними серебряных, потом посади тех, что сделаны из слоновой кости, потом медных и мраморных, а среди них отдай предпочтение работам Фидия, Алкамена, Милона, Евфранора<sup>450</sup> или других подобных им художников; грубых же и сделанных неискусно сгони куда-нибудь в одно место — пусть они молчат и только заполняют собрание.

**Гермес.** Пусть будет так, я их посажу, как подобает. Но вот что недурно бы знать: если кто вылит из золота и весом во много талантов, но сделан нетщательно, совсем неискусно и несоизмеренно, что же, и его надо посадить перед бронзовыми и мраморными произведениями Милона, Поликлета, Фидия или Алкамена, или же искусству следует отдать предпочтение?

**Зевс.** Следовало бы сделать так, но все же золотой бог предпочтительнее.

**Гермес.** Понимаю; ты приказываешь мне рассаживать их по богатству, а не по знатности происхождения. Идите же на первые места вы, золотые! Кажется, только варварские боги займут первые места, Зевс. А эллипские, видишь, каковы: искусно сделаны, привлекательны и с красивыми лицами, но все мраморные или бронзовые; самые дорогие боги сделаны из слоновой кости и лишь немного блестят золотом, которое их покрывает легким слоем, внутри же они деревянные, и целые стада мышей завоевали себе в них права гражданства; а вот эта Бендида,

Аиубис и Аттис и рядом с ними Митра и Мен сделаны целиком из золота, они тяжелы и, действительно, представляют ценность.

По сей до н. Справедливо ли это, Гермес, сажать выше меня, Посейдона, этого египтянина с собачьей головой?

Гермес. Конечно. Тебя, о колеблющий землю, Лисипп<sup>451</sup> сделал бронзовым и бедным — ведь у коринфян тогда не было золота; а этот бог — на целые рудники богаче тебя. Поэтому тебе следует терпеть, что тебя отталкивают, и не сердиться, когда отдают предпочтение такому золотоносному богу.

Афродита. Итак, меня ты посадишь в первые ряды, Гермес? Ведь я золотая.

Гермес. На мой взгляд ты не такова, Афродита; если только глаза мои не слезятся, кажется мне, что ты была вырезана из белого пентелийского мрамора и, став Афродитой, по решению Праксителя, передана книдийцам.

Афродита. Но я тебе приведу заслуживающего доверия свидетеля — Гомера; ведь он в своих песнях называет меня всюду золотой Афродитой.

Гермес. Так он и Аполлона называет многозлатным и богатым; а теперь, видишь, и он сидит среди мелких земледельцев, а разбойники сняли с него венок и ограбили его, вынув колки его кифары. Так что и ты будь довольна тем, что сидишь не совсем между ремесленниками.

Колосс<sup>452</sup>. Но кто осмелится спорить со мною, Солнцем, со мною, таким громадным; если бы только родосцы не захотели соорудить меня сверхъестественным и чрезмерно великим, они могли бы за те же деньги сделать шестнадцать золотых богов; поэтому я могу считаться самым дорогим. К этому, при такой величине, присоединяются искусство и тщательность выделки.

Гермес. Что же делать, Зевс? Я и сам в затруднении: взгляну на состав, он всего лишь бронзовый бог, а если подумаю, за сколько он выкован талантов, то ведь он стоит выше самых богатых граждан.

Зевс. Зачем это ему понадобилось явиться и смутить собрание? Все остальные боги переносим совсем маленькие! Но все же, о сильнейший из родосцев, хотя ты и считаешь, что много предпочтительнее всех золотых богов, как хочешь ты занять первое место? Ведь тогда всем придется встать, чтобы ты один мог усесться и занять весь Пник половиной своего сидения. Уж ты лучше присутствуй на собрании стоя и наклонившись к сидящим.

Гермес. И вот что еще также трудно разрешить: эти оба из бронзы и одной работы, так как оба произведения Лисиппа, а главное, оба одинаково знатны по происхождению, ибо они

деги Зевса — вот этот Дионис и Геракл. Кому же раньше дать место? Ты видишь, они спорят.

Зевс. Мы теряем время, Гермес, а давно уж следовало бы начать заседание; пускай поэтому садятся попеременно, где кто хочет, а после будет созвано особое собрание для решения этого вопроса, и тогда уж я буду знать, какой порядок надо установить среди них.

## [ЛУКИАН. ЛЮБИТЕЛЬ ЛЖИ ИЛИ НЕВЕР]

(Соч., т. I, М., 1915, пер. С. Э. Радлова)

[Отрывок]

Тихиад. Не можешь ли ты мне объяснить, Филокл, чем вызывается у большинства людей эта жажда лжи, под влиянием которой они и сами с удовольствием рассказывают всякие небывлицы и чужие глупости слушают с великим вниманием?

Филокл. Есть много такого, Тихиад, что вынуждает иных людей говорить, в целях пользы, неправду.

Тихиад. Это сюда, так сказать, не относится: я вовсе не спрашиваю о людях, которые лгут по необходимости. Для таких людей есть извинение, а некоторые из них даже заслуживают скорее похвалы: таковы обманывающие неприятеля или прибегающие к этому средству ради спасения от опасности, как часто Одиссей и поступал, в заботе о жизни своей и возврате в отчизну товарищей. Нет, я говорю, мой милый, о тех, кто без всякой нужды ложь ставит выше истины и с наслаждением предается ей, ничем к тому непринуждаемый. И вот я желаю знать, ради какого блага они это делают?

Филокл. Неужели же ты встречал людей с такой врожденной любовью ко лжи?

Тихиад. Да, таких людей очень много.

Филокл. В таком случае, раз они худшее предпочитают лучшему, остается признать, что причиной вранья является их безумие.

Тихиад. Ничего подобного! Я бы мог указать тебе множество любителей лжи среди людей, в остальном рассудительных и возбуждающих удивление своим умом, подчинившихся, каким образом — не знаю, власти этого порока. И меня мучит, что таким превосходным во всех отношениях людям доставляет удовольствие обманывать себя и окружающих. Ты сам знаешь лучше меня древних писателей — Геродота, Ктесия Книдского и их предшественников — поэтов, самого, наконец, Гомера —

мужей прославленных, письмом закреплявших ложь, благодаря чему они обманывали не только своих тогдашних слушателей; хранимая в прекрасных рассказах и стихах, их ложь преемственно дошла и до нашего времени. Право, мне часто бывает стыдно за них, когда они начинают повествовать об оскотлении Урана, оковах Прометея, о мятеже гигантов и о всех ужасах обители Аида, или о том, как Зевс из-за любви становился быком или лебедем, как такая-то женщина превратилась в птицу, а другая — в медведицу, когда они повествуют о Пегасах, Химерах, Горгонах, Киклопах и тому подобных, совершенно невероятных и удивительных сказках, способных очаровать душу ребенка, который еще боится Мормо и Ламии. Впрочем, в рассказах поэтов мы, пожалуй, находим все же известную меру; но разве не смешно, что даже города и целые народы глут сообща и открыто? И если критяне не стыдятся показывать могилу Зевса, а афиняне говорят, что Эрихтоний вышел из земли и первые люди выросли из аттической почвы, словно овощи, то все же они оказываются гораздо рассудительнее фиванцев, которые повествуют о каких-то спартах, происшедших от посеянных зубов змея. Тот же, кто не считает все эти забавные рассказы за правду и, разумно исследуя их, полагает, что только какой-нибудь Короб<sup>453</sup> или Маргит<sup>454</sup> может верить, будто Трептолем летал по воздуху на крылатых драконах, Пан пришел из Аркадии на помощь в Марафонском сражении, а Орифия похищена Бореем, — такой человек оказывается безбожником и безумцем, потому что не верит в столь очевидно истинные происшествия. Так велика сила лжи!

Филокл. Ну, к поэтам и к городам можно было бы, Тихиад, отнестись снисходительно. Занимательная прелесть вымысла, которую примешивают поэты к своим произведениям, необходима для их слушателей, афиняне же, фиванцы и жители других городов стремятся придать такими рассказами большую важность своему отечеству. Если бы кто-нибудь отнял у Эллады эти сказки, то толкователи могли бы легко погибнуть с голоду, так как иностранцы и даром не пожелали бы слушать правду. Но люди, которые решительно без всякой причины находят во лжи удовольствие, конечно, должны возбуждать всеобщий смех.

[Пер. И. И. Толстой]

## [ЛУКИАН. АНАХАРСИС

(Соч., т. II, М., 1920, изд. М. и С. Сабашниковых)]

[Отрывок]

С о л о н. Итак, мы направляем к лучшему мысли юношей, обучая их законам государства, которые написаны большими буквами для того, чтобы все их знали, и указывают, что надо делать и от чего следует воздерживаться; мы даем им общество хороших людей, от которых они учатся говорить и поступать справедливо, жить, не обижая друг друга, не поддаваться злу, стремиться к прекрасному и не совершать никаких насильий. Эти люди называются у нас софистами и мудрецами. Также мы водим их за счет государства в театр; там они смотрят в комедиях и трагедиях на доблести древних и на пороки для того, чтобы стремиться к первым и воздерживаться от вторых. Комическим же поэтам мы позволяем даже высмеивать граждан, которых они замечают в совершении постыдных и недостойных государства поступков, частью ради них самих, ибо эти насмешки исправляют их, частью ради толпы, чтобы она избегала подобных упреков.

А н а х а р с и с. Я видел, Солон, тех, которых ты называешь трагиками и комиками — если только это они: у них была тяжелая и высокая обувь, одежды, украшенные золотыми лентами, на головах какие-то смешные личины с огромными отверстиями для рта, из которых они издавали ужасный крик; я не понимаю, как они ходили и могли твердо ступать в своей обуви. Я думаю, что в это время город справлял праздник в честь Диониса. Комики же были пониже, ходили на своих собственных ногах, более подходили к людям и меньше кричали, но их личины были много смешнее, и весь театр смеялся над ними; тех же, что на высоких подошвах, все слушали мрачно, жалея их, думаю я, что они должны были ходить в таких колодках.

С о л о н. Не их, мой хороший, жалели зрители; поэт, повидимому, открыл перед ними какие-нибудь древние страдания и сочинил для театра жалостные речи, от которых прослезилась слушатели. Наверно, ты видел также и флейтистов и других, которые пели расположившись кругом. Небесполезны, Анахарсис, и это пение и эта игра, ибо и то и другое обостряют наши чувства и улучшают нашу душу.

## ПРИМЕЧАНИЯ\*

1. Пифагорейцы — основанный, по преданию, математиком и философом Пифагором (VI век до н. э.) политический и религиозно-философский союз, возглавлявший в греческих городах Южной Италии партию земледельческой знати. Значение пифагорейского союза состоит в том, что в течение VI—IV веков до н. э. он выдвинул ряд крупных математиков, физиков, астрономов и техников (Пифагор, Филолай, Архит), создал основы количественного изучения природы (в геометрии, арифметике, физической акустике, астрономии), разработал ряд педагогических, психологических и эстетических учений. В эстетике пифагорейцам принадлежит установление количественной основы музыкальных интервалов, а также идея о соразмерности, как основе эстетического впечатления.

2. Ипподам или Гипподам — родом из малоазиатского греческого города Милета, знаменитый архитектор начала второй половины V века до н. э.; прославился планировкой городов, особенно афинской гавани Пирея, Родоса и Фурий. Ипподаму посвящена монография К. Ф. Германа «De Hippodamo Milesio» (1841).

3. Аристотель (384—322 до н. э.) — великий греческий философ и ученый, всеобъемлющий ум древности. Деятельность Аристотеля в Афинах протекала в эпоху македонской экспансии, экономического и политического ослабления Афин и разложения рабовладельческой демократии. Ученик Платона, Аристотель подверг учение Платона об умопостижаемых «видах» или «идеях», отделенных от вещей, остроумной критике. В противовес Платону Аристотель признал формы вещей имманентными, т. е. соприсущими самим вещам. Идеализм Аристотеля, по которому действительность есть лестница переходов от форм низших к формам высшим — с неопределенным субстратом внизу и с чистой формой, мыслящей себя самой мыслью или богом наверху, все же был, по словам Ленина, идеализмом более объективным и отдаленным, общим, чем идеализм Платона, а потому в философии природы чаще приближался к материализму. В философии Аристотеля Ленин ценил «наивную веру в силу разума, в силу, мощь, объективную истинность познания» (Ленинский сборн., XII, 1930, стр. 331), «запрос, искание, подход к логике Гегеля», «поиски, колебания, приемы постановки вопросов» (там же, стр. 331). Вместе с тем Ленин отмечает «наивную запутанность» Аристотеля, «беспомощно-жалкую запутанность в диалектике общего и отдельного — понятия и чувственно воспринимаемой реальности отдельного предмета, вещи, явления» (там же, стр. 331), Аристотель — основатель логики, автор капитальных трудов по вопросам метафизики, физики, органического естествозна-

\* При составлении примечаний составителем были учтены и — частично — использованы примечания переводчиков «Иона», «Иппия», «Пира», «Федра», «Законов» Платона, «Поэтики», «Реторики», «Политики» Аристотеля, «Послания к Пизонам» Горация. — В. А.



ния, политики, логики, этики, эстетики. Для эстетики наибольшее значение имеют его «Метафизика», «Физика», «Поэтика» (сохранилась неполностью), восьмая книга «Политики» (излагающая начала эстетической педагогики), «Реторика» (в особенности раздел о стиле) и сочинение «О душе» (раздел о воображении).

4. **Поликлет** — греческий скульптор второй половины V века до н. э., современник Перикла, переселившийся из родного города Сикиона в Аргос и основавший там на всю жизнь. Крупнейший мастер бронзовой пластики. Создавал почти исключительно обнаженные юношеские фигуры. Под влиянием пифагорейцев пытался свести соразмерность частей человеческой фигуры к математическим отношениям. Принципы своего творческого метода изложил в специальном сочинении — «Канонс» (от греческого *κανον* — масштаб), где сформулированы правила, определяющие построение фигуры и соотношение ее частей. Наиболее известные произведения Поликлета: «Копьеносец», «Диадумен» (статуя юноши-атлета), «Гера» (статуя аргосской богини). От Поликлета ведет начало школа художников, из которых известны Поликлет Младший (первая половина IV века до н. э.) и Дедал.

5. **Гагелад** или — в другой транскрипции — **Агеланд** — глава художественной школы в пелопонесском Аргосе (около 500 г. до н. э.). По преданию, Гагелад был учителем Поликлета, Мирона и Фидия.

6. **Плиний Секунд Старший** (23—79) — римский писатель, образованнейший ученый своего времени, автор обширной, впрочем, компилятивной энциклопедии «Естественной истории» («Naturalis Historiae», libri XXXVII), 35-я книга «Естественной истории» трактует о красках и живописи, 36-я — о скульптуре.

7. **Хрисипп** (282—208) — философ из школы стоиков, один из самых плодовитых писателей школы. В числе других работ писал комментарии к Гомсру, Гесиоду и Пиндару.

8. **Гален Клавдий** (129—ок. 200) — греческий врач, современник Марка Аврелия и Септимия Севера, один из величайших теоретиков медицины и ее авторитетов не только в древности, но и в средние века.

9. **Пиндар** (518—440) — греческий лирический поэт, величайший мастер хоровой лирики, автор многочисленных гимнов, пэанов, дифирамбов, праздничных, плясовых и поминальных песен.

10. **Плутарх** из Херонеи — греческий писатель (вторая половина I — начало II века н. э.), современник римских императоров Траяна и Адриана, автор жизнеописаний выдающихся людей Греции и Рима.

11. **Филон** (I век до н. э.) из Лариссы — философ, член Академии (школы, основанной Платоном, но выродившейся впоследствии в эклектическое направление). Искал среднего пути между учениями стоика Зенона, Аристотеля и Платона.

12. **Стобей** (вторая половина V века н. э.) — греческий ученый компилятор, автор «Физических, диалектических и этических эклог», а также других сборников, в которых были собраны извлечения из 500 греческих писателей.

13. **Боэций** (конец V — начало VI века н. э.) — римский философ и писатель, ученик платоника Прокла, один из заповедных поклонников древней греческой и римской литературы. В числе сочинений Боэция имеются письма «De institutione musica» («О музыкальном обучении»), изданные в 1867 г. Фридейнгом.

14. **Феон** или **Теон** из Смирны (середина II века н. э.) — греческий математик.

15. **Платон** (427—347) — греческий философ-идеалист. Учился философии у Сократа. После казни Сократа эмигрировал из Афин. Пытался выступать в качестве политического реформатора в Сиракузах — при тиране Дионисии Старшем и при его преемнике, Дионисии Младшем, но не-

удачно. По возвращении в Афины основал здесь философскую школу, так называемую Академию. В политической деятельности был врагом афинской рабовладельческой демократии. В философии был объективным идеалистом и крупным идеалистическим диалектиком. Платон различает истинно существующее бытие, небожие и чувственный мир. Истинно существующее бытие — умопостигаемые «виды» или «идеи». Идеи — за пределами по отношению к чувственному миру, вечны, неизменны, неделимы. Небытие есть материя, которую Платон отождествляет с неопределенным пространством, восприимчивой и кормилицей вещей. Чувственный мир — среднее между бытием и небытием, идеями и становлением. Чувственные вещи возникают и погибают, переходят, изменяются. Чувственные вещи причастны и к идеям и к материи, и к бытию и к небытию. Искусство, по Платону, есть деятельное подражание. Но так как художник подражает не истинно сущим идеям, но их несовершенным чувственным копиям или подобиям, то искусство есть деятельность низшая, полная обмана и заблуждения. Однако могучее действие произведений искусства, независимое от истинности его образов, требует строгого государственного контроля над искусством. В идеальном государстве, которое Платон мыслит как аристократическое общество, основывающееся на рабском труде и почти кастовой иерархии — правителей, стражей и ремесленников, — допускаются только те виды искусства, которые, не вводя в заблуждение, способны воспитывать в гражданах чувства мужества и доблести послушания.

16. Н и к о м а х (II век н. э.) — математик и представитель неопифагорейской философии, автор «Введения в арифметику» и руководства по гармонике.

17. Ф и л о л а й (V век до н. э.) — пифагореец, родом из Кротона или Тарента, по Платону, современник Сократа. По преданию, учился у самого Пифагора и был первым, кто записал учение Пифагора. Из книги Филолая, трактовавшей о мире, природе и душе, сохранились лишь отрывки.

18. А р х и т из Тарента (первая половина IV века до н. э.) — пифагореец, знаменитый математик и механик древности, изобретатель аналитического метода. Работал над задачей удвоения куба и над построением летательных машин. От сочинения Архита сохранились лишь отрывки.

19. П т о л е м е й К л а в д и й (первая половина II века н. э.) — географ, математик и астроном. Работал в течение многих лет в египетской Александрии. В числе работ Птолемея имеется «Гармоника» — ценный трактат по музыке, изданный Валлисом в 1862 г.

20. Д и д и м (род. в 63 г. до н. э.) — известный греческий грамматик, автор многочисленных сочинений, в том числе о Гомере, Пиндаре, Аристофане, Софокле.

21. П о р ф и р и й (III век н. э.) — философ-неоплатоник, родом из Тира. Учился в Афинах у Лонгина, а затем в Риме у Плотина. Писал по вопросам философии, грамматики, ретирики, арифметики, геометрии и музыки.

22. Э в д о к с из Книда (IV век до н. э.) — ученик Платона, философ и ученый: математик, астроном и географ.

23. К в и н т и л и а н (вторая половина I века н. э.) — родом из Испании, знаменитый римский писатель, оратор и учитель красноречия. Автор сочинения об ораторском искусстве — «De institutione oratoria», — в котором развивается полная система воспитания и обучения оратора.

24. Д и о н и с и й Г а л и к а р н а с с к и й (вторая половина I века до н. э. — начало I века н. э.) — учитель ретирики в Риме, автор исторических сочинений, в которых сопоставлялась история Рима с историей Греции.

25. Л е в к и п п (I век до н. э.) — греческий философ, основатель атомистического материализма. В точности неизвестны даты ни его жизни, ни места рождения, ни обстоятельства его жизни и деятельности. Учеником Левкиппа был Демокрит (прим. 26).

26. Демокрит (V век до н. э.) — из Абдеры, греческий философ, величайший материалист древности и один из величайших философов всех времен. Всеобъемлющий ученый, Демокрит разработал, опираясь на Левкиппа (прим. 25), учение атомистического материализма. Учение его сводит все качества вещей к мельчайшим неделимым частицам вещества или атомам, движущимся в пустоте. Громадное литературное наследие Демокрита, который был одним из лучших греческих прозаиков, почти все утрачено. Среди уцелевших отрывков некоторые касаются вопросов эстетики.

27. Гомер — сообщенное преданием имя предполагаемого автора древнегреческих эпических поэм «Илиады» и «Одиссея». По мнению большинства исследователей, окончательная редакция гомеровских поэм сложилась в культурном мире малоазийских греков, высланных из континентальной Греции.

28. Гесиод или Гезиод (около VIII века до н. э.) — греческий — эолийский — эпический поэт, автор поэмы «Труды и дни», поучающей и наставляющей в искусстве земледелия, кораблестроения, ведения домашнего хозяйства. Обилие поучений и наставлений сделало поэму Гесиода одним из популярных сочинений, откуда последующие моралисты черпали свои наставления.

29. Ямвлих или Ямблих (IV век н. э.) — из Халкиды, философ-неоплатоник, пытавшийся объединить учения Платона, пифагорейцев и религиозные учения Востока.

30. Гераклит, Темный по прозвищу. (конец VI — начало V века до н. э.), — родом из малоазийского греческого города Эфеса, греческий философ, один из основателей античной диалектики. Материальной основой всего сущего полагал огонь. По Гераклиту, в мире господствует строгая закономерность, однако ничто не остается в нем тождественным: все изменяется, каждая вещь превращается в противоположное себе, и над всем господствует раздвоение на противоположности и единство противоположностей. Мир как целое есть прекрасный строй или гармония, складывающаяся из противоположностей. Социально-политические высказывания Гераклита изобличают в нем сторонника аристократического строя, ненавистника демократии и отличаются мрачным, пессимистическим тоном.

От сочинений Гераклита уцелело лишь около 130 отрывков. Писал Гераклит сжатыми афоризмами. Стиль его изобилует загадочными сопоставлениями, метафорами и антитезами. По мрачному взгляду на жизнь Гераклит получил прозвище «Плачущего», по непонятности своего стиля — прозвище «Темного».

31. Ипполит (конец II — первая половина III века н. э.) — церковный писатель, защитник правоверного христианства против так называемого языческого или лжеименного гностицизма. В полемических сочинениях часто приводил — в целях опровержения противника — цитаты из древних философов. В его передаче до нас дошли некоторые отрывки из Гераклита.

32. Феофраст или Теофраст (373/2—288/7) — философ, крупнейший из непосредственных учеников Аристотеля. Продолжал работу Аристотеля в области органического естествознания. Написал обширный труд по истории физики («О мнениях физиков»), отрывок из которого сохранил Симплиций. Сообщения Феофраста о древнейших греческих философях досократовского периода чрезвычайно ценны.

32а. Эмпедокл (V век до н. э.) — философ-материалист, натуралист, врач, основатель сицилийской школы красноречия, поэт. Гражданин сицилийского города Агригента, Эмпедокл стал во главе победившего здесь демократического порядка. Усвоив мысль элеатов о вечности, неизменности и непреходящей природе истинно сущего, разработал учение о периодичности мировой жизни. По этому учению все вещи в природе происходят из четы-

рех элементов, последовательно соединяемых и разделяемых движущими силами «любви» и «ненависти».

33. Филодем (I век до н. э.) — из Гадары в Палестине, автор эпиграмм и прозаических — научных и философских — сочинений.

34. Цицерон Марк Туллий (106—43) — римский политический деятель, политический и судебный оратор, писатель по вопросам реторики и философии. Эклектик в философии, Цицерон пытался согласовать стоическую этику с учениями поздней академии. Вопросов стиля ораторской речи, а также вопроса о природе художественной одаренности Цицерон касается в сочинениях «Об ораторе» («De oratore») и «О вдохновении» («De divinatione»).

35. Климент Александрийский (конец II—начало III века н. э.) — один из греческих «отцов церкви», автор ряда сочинений, в которых к обсуждению богословских вопросов привлекается материал из сочинений древних философов.

36. Сократ (470—399) — греческий философ. Жил и учил в Афинах. Не оставил никаких сочинений, ограничиваясь устным преподаванием. В отличие от ранних греческих философов, так называемых «физиологов», сосредоточился на вопросах о природе знания, на вопросах этики, педагогики и политики. Прославился как великий мастер философской беседы и философского спора. Наметил основы идеализма.

В эстетике значение Сократа состоит в учении об искусстве как о подражании и в учении об относительном характере эстетических качеств. По Сократу, эстетическая оценка предмета — не абсолютная и определяется целесообразностью данных свойств предмета. Прекрасно то, что хорошо служит данной цели и только в том отношении, в каком оно этой цели служит. От Сократа идет взгляд на искусство как на деятельность воспроизводящего подражания, развитый впоследствии Платоном (см.) и Аристотелем (см.).

С личностью и учением Сократа нас знакомят его ученики — Ксенофонт (см.) и Платон (см.). Сатирический образ Сократа выведен мастером аттической комедии — Аристофаном — в «Облаках». Ни Ксенофонт, ни Платон не дают верного исторического изображения Сократа.

37. Ксенофонт (440—360) — греческий полководец и писатель-историк. Учился философии у Сократа. Недовольство афинским демократическим режимом привело Ксенофонта на службу к персидскому царю Киру Младшему. Ксенофонт участвовал в знаменитом походе наемного греческого корпуса против Артаксеркса. Впоследствии переселился во враждебную Афинам аристократическую Спарту. Ксенофонту принадлежит видное место в истории греческой литературы как превосходному прозаику.

38. Аристипп (конец V — первая половина IV века до н. э.) — ученик Сократа, основатель школы греческой философии, названной Киренской — по имени города Кирены, откуда он был родом. Преподавал в Сиракузах и в Афинах. В отличие от Сократа, отождествил добро с чувственным наслаждением, а зло — со страданием. Выбор удовольствий, по Аристиппу, должен определяться расчетом, так как существуют удовольствия, которые могут быть добыты лишь ценой сопутствующего им страдания.

39. Паррасий (конец V — начало IV века до н. э.) — греческий живописец, современник Зевксида. По сообщениям Плиния, Паррасий расширил объем пластических изображений, искусно применял принципы симметрии и в то же время умел сообщать фигурам живость выражения и прелесть в мимике.

40. Иппий или Гипсий (V век до н. э.) — греческий софист, родом из Элиды, публичный преподаватель реторики и философии, выступавший в различных городах Греции, в том числе в Афинах. Изображен Платоном

как тщеславный самохвал, кичившийся своей всеобъемлющей ученостью и ораторским талантом.

41. **Фидий** (V век до н. э.) — греческий скульптор, один из величайших. Работал в Афинах в эпоху Перикла, когда, по словам Плутарха, создались произведения, «исобычайные по своему величию и неподражаемые по простоте и изяществу, потому что художники, как бы на состязании, старались превзойти самих себя, придавая своим произведениям наибольшую художественную отделку». Из произведений Фидия наиболее известны статуя Афины-Девы, статуя Зевса в Олимпии. Упоминаемая в Иппии Афина-Дева была сделана из слоновой кости и золота. Ядро фигуры составляла тщательно вырезанная деревянная статуя, на которую тонкими пластинами налегали слоновая кость и золото. Сохранились лишь копии и воспроизведения.

42. **Ахиллес** или **Ахилл** — герой поэмы Гомера «Илиада». Согласно мифу, Ахилл — сын мирмидонского царя Пелея и морской богини Фетиды.

43. **Эак** — мифический дед героя Ахилла, сын бога Зевса и Эгиды.

44. **Геракл** — мифический герой греков, сын Зевса и фиванской царицы Алкмены.

45. **Тантал** — мифический царь, сын Зевса и Плуто (богатства).

46. **Дардан** — мифический родоначальник троянцев, сын Зевса и Электры, дочери Атланта.

47. **Зеф** — крылатое божество, сын бога ветра Борея и Орифийи.

48. **Пелоп** — мифический сын Тантала и дочери Атланта Дионы.

49. «**Пир**» — один из лучших диалогов Платона. В диалоге изображается пиршество, состоявшееся на следующий день после победы, одержанной на трагическом состязании афинским поэтом Агафоном. Собравшиеся у Агафона друзья (в числе их Федр, Павсаний, врач Эриксимах, комический поэт Аристофан, а впоследствии и присоединившийся к ним Сократ) условились поочередно произносить каждый речь, восхваляющую Эрота, божество любви. Когда черед дошел до Сократа, последний с обычной для него лукавой скромностью, отказывается от самостоятельной речи и передает учение об Эроте, которое он усвоил от Диотимы, мудрой женщины из Мантиней. В настоящем сборнике приведен отрывок из поучения Диотимы.

50. **Диотима** — мудрая мантинейка, выведенная Платоном в диалоге «Пир», где она наставляет Сократа в учении об Эроте.

51. **Каллона** — олицетворение красоты.

52. **Мира** (*Μοῖρα*) — судьба. Каллона названа Мирой, так как она определяет, как судьба, рождение красоты.

53. **Илифийя** — богиня рождения, облегчающая муки родов.

54. **Ликург Спартанский** — легендарный законодатель. По преданию, жил приблизительно за 400 лет до конца пелопонесской войны (т. е. в конце IX века до н. э.).

Ликургу приписывают законодательное устройство Спарты (Лакедемона). Имеются сведения о раннем возникновении культа Ликурга (Геродот).

55. **Солон** (конец VII — начало VI века до н. э.) — афинский законодатель, политический деятель и писатель. Провел частичную отмену долгов, тяготивших на многих афинских земледельцах. Реформа Солона преследовала интересы средних классов и на место старинного — родового — устройства выдвигала цензовый принцип устройства, основанный на имущественном положении. Реформа Солона, идеализированная следующими поколениями имущих классов, не внесла никаких улучшений в положение низшего класса «фетон».

56. «**Эпоптическая**» (созерцательная) степень — высшая степень посвящения в элевсинские мистерии.

57. Слова, заключенные в скобки, возможно, представляют позднейшую вставку.

58. Переводчик С. А. Жебелев вслед за Эрвином Роде принимает αει (в русском переводе «постоянно») вместо традиционного рукописного «как должно» (ως αει).

59. «Федр» — один из важнейших диалогов Платона. Назван так по имени выведенного в нем сократова собеседника Федра, с которым Сократ ведет речь об отношении реторики к философии. В настоящем сборнике из «Федра» приведены отрывки, в которых трактуются вопросы эстетики.

60. Пророчица в Дельфах — Пифия.

61. Жрицы в Додоне отправляли культ Зевса.

62. Сивилла — имя, которое у греков носили «вещие», как предполагало, боговдохновенные женщины. Платон говорит о Сивилле в единственном числе, Аристофан и Аристотель говорят о многих Сивиллах. По представлениям греков, Сивиллы прорицали или руководимые непосредственной силой вдохновения, или приведенные в состояние экстаза от нескольких капель воды, зачерпнутой из источника.

63. Здесь — неперевоаемая на русский язык игра слов. «Ойонистика» — древнее искусство проридания посредством «мнения» (οιησις). «Ойонистике» противопоставляется в качестве нового искусства «ойонистика» — гадание по полету и по крику вещей птиц. В первом слове — «ойонистика» (οιωνιστική) — третья буква «омикрон», во втором слове — «ойонистика» (οιωνιστική) — на третьем месте взамен буквы «омикрон» появилась «омега». По Платону, эта замена «мнения» «вещей птицей» снизила искусство гадания, подставила на место мысли ее чувственный знак.

64. Гестия — богиня домашнего очага у древних греков. В мифе, который развивает здесь Платон, Гестия — земля. По представлениям Платона и других древних философов, земля находится в центре мироздания. Первыми отказались от этого представления пифагорейцы.

65. По учению Платона, представление не дает истинного знания вещей. Такое знание доступно лишь уму, возвысившемуся до непосредственного созерцания истинно сущих «видов» или «идей».

66. Адрастия — первоначальное прозвище фригийской богини Реи Кибелы, которой Адраст, правитель Адрастии, построил святилище. Впоследствии греки отождествляли Адрастию с неизбежностью.

67. В греческом оригинале здесь имеется игра созвучных слов «часть» и «любовный пыл». Переводчик диалога С. А. Жебелев передал эту игру сопоставлением русских слов «доля» и «юдоль».

68. Лисий (вторая половина V века до н. э.) — знаменитый греческий оратор. В речах Лисия древние ценили ясность и точность изложения, а также мастерскую рисовку характеров.

69. «Филеб» — один из важнейших диалогов Платона, посвященный исследованию противоположности между наслаждением и размышлением. Диалог содержит ряд высказываний, относящихся к эстетике. В беседе Филеб отстаивает чувственное наслаждение, независимое от ума и размышления; Протарх, не отрицая размышления, подчиняет его удовольствию.

70. Слова, с которыми Ахилл обращается к Фетиде в «Илиаде» (XVIII, 108 сл.).

71. Слова, заключенные в скобках, Штальбаум считает позднейшей вставкой.

72. «Ион» — диалог Платона, трактующий о вдохновении. В диалоге Сократ беседует со знаменитым рапсодам, исполнителем гомеровских поэм, Ионом. Сократ доказывает, будто источником воздействия искусства на людей не может быть ни обучение искусству, ни изучение тех вещей, которые изображаются в произведении. Художник-автор и исполнитель — лишь проводники божественного наития, одержимые, сохраняющие власть над чело-

веческими душами только до тех пор, пока длится даруемое божеством вдохновение.

73. **Епидавр** — место почитания Асклепия (Эскулапа), греческого бога врачевой науки.

74. **Всеафинские празднества** в честь богини Афины — покровительницы города.

75—76. **Метродор** из Лампсака и **Стесимброт** с Фасоса — ученые комментаторы Гомера. Ион ставит себя выше не только исполнителей Гомера, но и ученых знатоков гомеровского искусства.

77. **Гомериды** — собственно родичи Гомера, здесь — все знатоки и ценители поэзии Гомера.

78. **Архилох** (конец VIII века до н. э.) — греческий поэт, один из величайших. Прославился как мастер ямбических стихов поразительной силы. Писал элегии, эпиграммы, гимны. Древние ценили Архилоха наравне с Гомером, Пиндаром и Софоклом.

79. **Полигнот** (V век до н. э.) — сын Аглафонта, знаменитый греческий живописец. Прославился фресками, написанными на мифологические сюжеты, а также фресками, изображавшими великие события персидской войны (битва при Марафоне). В произведениях Полигнота древние ценили возвышенность изображения и мастерство характеристики.

80. **Дедал** — сын Метиона, мифический художник, почитавшийся скульптором, изобретателем многих технических орудий и архитектором — строителем лабиринта на острове Крите.

81. **Эпей** — сын Панопея, мифический строитель илионского коня, при помощи которого греками была взята Троя.

82. **Феодор** из Самоса — полумифический мастер, впервые применивший металлургию к валянию.

83. **Олимп** — мифический певец и музыкант, прославился искусством игры на флейте.

84. **Фамир** — мифический музыкант. Фамиру приписывали введение сольного исполнения на кифаре, без пения.

85. **Орфей** — мифический герой-певец, приводивший силой пения в движение скалы и деревья, а также укрощавший диких зверей. Первоначально местом сказания об Орфее была Фракийская долина реки Гебра. Позднейшее предание превратило Орфея в искупительного жреца.

86. **Фемий** — древний рапсод. Упоминается у Гомера («Одиссея», XVII, 262).

87. **Еврипид** (480—405) — великий греческий трагический поэт; завершает блестящую эпоху расцвета античной трагедии, совпавшую с эпохой расцвета рабовладельческой демократии. Находясь в центре философской научной и художественной борьбы в эпоху Сократа, в своих пьесах мастерски изображал — на материалах мифа — чувства и идеи афинской интеллигенции. Отличительные признаки трагедий Еврипида — психологизм и тонкий рисунок характеров в сочетании с рассудочностью и эмоциональной звинченностью.

88. **Магнит** — от города Магнезии.

89. **Гераклейский** — от Гераклеи, находившейся неподалеку от Магнезии. Гераклея изобиловала магнитной рудой.

90. **Корибантствующие** — подражатели **корибантам** — служителям оргиастических культов во Фригии и на Крите. Доведя себя до иступления, корибантствующие совершали бессознательные плясовые движения.

91. **Вакханки** — мифические служительницы Вакха-Диониса, сопровождавшие шествие бога. В иступленном состоянии, черпая из рек воду, уверяли, будто вода превращалась в мед и молоко.

92. Священное, как и посвященные Зевсу пчелы.
93. Д и ф и р а м б ы — восторженные вакхические песни. Название неясно. Происходит от одного из невыясненных наименований Вакха.
94. Я м б ы — язвительные и насмешливые по содержанию стихотворения, облекавшиеся в формы двусложных стоп с первым кратким и вторым долгим слогом.
95. Хвалебные гимны в честь Аполлона.
96. З р и т е л е й, а не слушателей. Одежда рапсодов и их выразительная мимика превращали исполнение ими былин не только в концерт, но и в зрелище.
97. Игра словами *κατεχεται—εχεται*.
98. *αισθανονται οξεως* — буквально «ощущают остро».
99. «И л и а д а», XXIII, 335—340 (перевод Н. Минского).
100. «И л и а д а», XI, 639.
101. «И л и а д а», XXIV, 80—82.
102. «О д и с с е я», XX, 351—353, 355—357.
103. «И л и а д а», XII, 201—207.
104. По преданию, сыновья афинского царя Кодра вывели переселенцев из Афин в Малую Азию и основали с ними Эфес и другие города ионийского побережья.
105. А д и м а н т — собеседник Сократа в диалоге Платона «Государство».
106. Г л а в к о н — собеседник Сократа в диалоге Платона «Государство».
107. Т р и г о н — музыкальный инструмент-треугольник. Вошел в употребление, повидимому, незадолго до эпохи Платона; предшествующая Платону традиции о нем не упоминает.
108. П е к т и д а — лидийская двадцатиструнная арфа, обнимавшая две октавы. Изобретение пектиды приписывалось спартанцу Тимофею, который переделал семиструнную лиру Орфея на двадцатиструнную и создал хроматическую гамму.
109. Инструмент Аполлона — лира и ее многочисленные варианты: фор-минкс, цитра.
110. М а р с и й — мифический музыкант, сын Олимпа, олицетворение фригийской игры на флейте в фригийском культе Кибелы — противоположность аполлоновской кифаристике греков. Известен миф о музыкальном состязании Марсия с Аполлоном, в котором Аполлон одержал победу. Инструменты Марсия — двойная флейта, по преданию, им изобретенная, и ее разновидности.
111. Д а м о н — современный Сократу знаменитый музыкант.
112. Х а р о н д (середина VII века до н. э.) из Катаны в Сицилии. Предание считает Харонда законодателем Италии и Сицилии.
113. Ф а л е с М и л е т с к и й (конец VII — первая половина VI века до н. э.) — греческий философ и ученый: астроном, математик, физиолог. Предсказал наступление солнечного затмения (повидимому, в 585 г.). Считался одним из семи греческих мудрецов. Был одновременно политическим деятелем, инженером и ученым.
114. А н а х а р с и с — скиф, посетивший с образовательной целью Грецию при Солоне. Прославился умом и нравственными качествами.
115. К р е о ф и л — греческий эпический поэт, которого предание относит к эпохе Гомера и ставит в близкие к нему отношения.
116. П р о т а г о р (V век до н. э.) из Абдеры — знаменитый греческий софист. Преподával философию и реторику в городах Южной Италии, Сицилии и Греции. В основе всего сущего полагал текучую материю. Провозгласил человека мерой всех вещей: существующих — что они существуют, несуществующих — что они не существуют.



117. Продик (V век до н. э.) из Коса — один из старших греческих софистов. Обучал за плату искусству красноречия и имел большой успех.

118. Мусическое искусство (*μουσική*) — не только музыка, но и всякое искусство и всякое образование, стоящее под покровительством муз.

119. Обычная у Платона игра слов: *ἡδονή* — радость, *χορός* — хор.

120. Хорейя — хороводная пляска, представляющая сочетание музыки, поэзии и танца.

121. «Воспитание» (*παιδεία*) и «игра» (*παιζή*), поставленные здесь рядом, создают непередаваемую по-русски игру созвучных слов.

122. Платоновскую характеристику неизменности египетского искусства, конечно, нельзя признать правильной. Несмотря на известные общие несомненно египетскому искусству приемы показа вещей, от эпохи к эпохе египетское искусство сильно изменялось.

123. Ки и ир — мифический царь славившегося богатством Кипра. Мида с — мифический царь, получивший от бога Диониса дар превращать все вещи своим прикосновением в золото.

124. Поэт, о котором здесь говорят афиняне, — Тиртей (VIII век до н. э.), знаменитый автор элегий и воинственных песен, восхищавших спартацев и воспламенявших их мужество в воинских походах.

125. «Возраст услад» — в смысле «возраста зрелых суждений». По реконструкции Лебека (Lobbeck) стих Орфея, из которого цитирует здесь Платон, звучал так: «Кто возмужал, тому возраст услад на лна долю» (прим. 36 к переводу «Законов» А. Н. Егунова. Платон, изд. Academia, т. XIII, стр. 212).

126. Гимн — хоровая хвалебная песнь богам. Исполнялся перед жертвенником в сопровождении кифары. Впоследствии гимн отделился от богослужения.

127. Френ — «заплачка», траурная песнь. Исполнялась в сопровождении кифары.

128. Пэан — название, которым обозначались: 1) умиловительная песнь при жертвоприношении Аполлону; 2) победная песнь. В обоих этих значениях пэан выступает уже в «Илиаде» Гомера. Пэан первого рода развился в благодарственную песнь не только Аполлону, но и другим богам. Пэан второго рода развился в боевую победную песнь.

129. «Законы» — здесь название музыкальных ладов или «номов» (*νόμοι* — буквально «законы»). Термин «номы» в данном контексте содержит намек на нерушимость законов музыкальных ладов.

130. «Одиссея», III, 26—28. Перев. В. А. Жуковского.

131. Место это допускает два толкования. Согласно первому, афинянин имеет здесь в виду многоголосную музыку. Если это толкование правильно, то значит в греческой музыке наряду с одноголосием существовало и многоголосие (полифония). Согласно второму толкованию, из настоящего отрывка нельзя вывести указания на многоголосие. Возможность различного толкования этого места обусловлена двусмысленностью греческого оригинала.

Переводчик диалога А. Н. Егунов (см. его прим. 36, Платон, изд. Academia, XIV, стр. 232) намеренно сохранил неясность места, избегая толкования, которое навязывало бы читателю то или иное понимание текста.

132. Трудное для перевода место. Переводчик следует толкованию Зуземи и Риттера.

133. Нашей, т. е. соответствующей платоновскому взгляду на устройство государства.

134. Складные пляски — название музыкальных ладов или «номов» (*νόμοι*), отличавшихся плавностью и величавостью, в отличие от плясок, допускавшихся в комедии и в так называемой сатирической драме.

135. **Фамир** — мифический певец. Вступил в состязание с музами, за что был лишен ими дара пения.

136. **«Метафизика»** — название одного из главнейших сочинений Аристотеля. «Метафизика» составила поздними античными издателями сочинений Аристотеля из ряда трактатов, посвященных учению о бытии и о познании. Для эстетики Аристотеля основополагающее значение имеет содержащаяся в «Метафизике» критика платоновского учения об «идеях», а также собственное учение Аристотеля о «форме» и «материи», о четырех причинах, о сущности бытия каждой вещи и т. д. Учения эти обосновывали высокую оценку познавательной роли искусства, а также реалистическую трактовку художественного подражания.

137. **Пол** — философ-софист, ученик софиста Горгия. Изречение Пола, заимствованное из известного древним его сочинения, цитируется Платоном в «Горгии».

138. **«Физика»** — название одного из важнейших натурфилософских трактатов Аристотеля. Основатель научного изучения явлений органической жизни, Аристотель понимал под физикой учение более широкое, нежели учение о движении и о состоянии неорганической материи, имеющееся в текстах «Физики». Наблюдения над целесообразным строением живых организмов и над деятельностью ремесленников и мастеров зодчества и ваения делают и это сочинение источником для знакомства с эстетикой Аристотеля и с философскими основами его эстетического реализма.

139. **«Этика»**, собственно так называемая «Никомахова этика» — трактат по вопросам этики, написанный Аристотелем для его сына Никомаха. Анализ деятельности, развиваемый в этике, подводит Аристотеля вплотную к ряду вопросов эстетики.

140. **«О душах»** — одно из важнейших сочинений Аристотеля — не только для понимания его психологии, но также и теории познания. Для эстетики имеет значение часть книги, трактующая о воображении.

141. **«Поэтика»** или «Об искусстве поэзии» — один из важнейших трактатов Аристотеля. Дошел до нас не полностью: сохранившийся текст обрывается на сравнительном анализе эстетической ценности трагедии и эпопеи.

142. **Авлетика** — искусство игры на флейте.

143. **Кифаристика** — искусство игры на флейте или на цитре.

144. **Сиринкс** — духовой инструмент, род свирели.

145. **Мимы** — род комического искусства, развившийся в Сиракузах. В миме давалось изображение характера или положения. В отличие от комедии мим не требовал хора и сценического воплощения.

146. **Софрон** (V век до н. э.) из Сиракуз — современник Еврипида. Крупнейший мастер мимической поэзии.

147. **Ксенарх** (IV век до н. э.) — сын Софрона (ср. 146), сочинитель мимов.

148. **Триметр** — стихотворный размер. Ямбическим триметром назывался стих из 6 ямбических стоп.

149. **Элегический стих** — стих, написанный пентаметром. Размер этот не был непременно связан с грустным содержанием стихотворения.

150. **Метр** — стихотворный размер.

151. Древние греческие философы и ученые часто облакали трактаты в форму дидактических стихотворений или поэм. Так, философ Парменид и Эмпедокл изложили свои учения в поэмах.

152. **Физиолог** — наименование древнейших греческих философов до Сократа, которые были в большинстве исследователями природы: астрономами, физиками, метеорологами, биологами.

153. **Хэрмон** (IV век до н. э.) — трагический поэт, автор стихотворения («рапсодии») «Кептавр».

154. П а в с о н (вторая половина V века до н. э.) — живописец. Произведения Павсона высмеивались Аристофаном.

155. Д и о н и с и й (первая половина V века до н. э.) из Колофона — живописец.

156. К л е о ф о н т (V век до н. э.) — трагический поэт. Произведения Клеофонта до нас не дошли.

157. Г е г е м о н (вторая половина V века до н. э.) с острова Фасоса — поэт, автор комедий и пародий (например, «Титаномахии»).

158. Н и к о х а р (V век до н. э.) — комический поэт, автор «Делиады», в которой осмеивались жители острова Делоса.

159. А р г а с — поэт, сочинявший номы. Слыл неудачным стихотворцем.

160. Т и м о ф е й (первая половина IV века до н. э.) — поэт, сочинявший номы.

161. Ф и л о к с е н (вторая половина V — начало IV века до н. э.) — автор дифирамбов. Известнейшим произведением Филоксена был «Циклоп».

162. С о ф о к л (495—405) — великий греческий трагический поэт. Развил трагедию в сторону еще большей, чем у Эсхила, разработанности и расчлененности действия; ввел третьего актера. В сохранившихся семи трагедиях дал мастерские образцы простого, гармоничного и в то же время насыщенного глубоким трагическим содержанием драматического построения.

163. А р и с т о ф а н (прибл. 450—385) — величайший мастер древнегреческой политической комедии. Свои комедии, насыщенные политической мыслью и политической страстью, Аристофан ставил на сцене в смутные, полные острых классовых битв годы упадка и ослабления еще недавно могучей рабовладельческой демократии. Консервативный противник и пересмешник афинского демоса, Аристофан был наделен острым и пронзительным умом, неистощимым и блестящим воображением, открывшим ему глаза не только на язвы и пороки быстро клонившейся к упадку демократии, но вместе с тем и на отрицательные качества деятелей, принадлежавших к одному с ним партийному кругу.

164. «З д е ш н и е» мегаряне — жители собственно Мегары в Греции, «сицилийские» — жители основанной мегарянами в Сицилии колониальной Мегары.

165. Э п и х а р м (первая половина V века до н. э.) — комический писатель. Происходил родом из Коса, рано переселился в сицилийскую Мегару, а затем в Сиракузы.

166. Х и о н и д (первая половина V века до н. э.) — комический писатель, действовавший в Сицилии.

167. М а г н е т (конец V — нач. IV века до н. э.) — комический поэт в Афинах.

168. «М а р г и т» — название комической поэмы, которую Аристотель здесь ошибочно приписывает Гомеру. В «Маргите», кроме гексаметра, применялся также и ямб.

169. Ф а л л и ч е с к и е п е с н и распевались во время праздничных фаллических шествий в честь Диониса. В этих шествиях несли прикрепленное к кусту дерева кожаное изображение мужского члена, символа производительной силы Диониса-Вакха.

170. Э с х и л (525—456) — великий греческий трагический поэт. Поднял на большую идейную и художественную высоту искусство трагедии. Ввел второго актера в состав действующих лиц трагической сцены, усилил элементы действия, сузил значение трагического хора и объемные рамки хороших частей трагедии, дотоле преобладавших в ее строении. Был одновременно не только драматург, но и режиссер, композитор, руководитель трагического хора. В своих трагедиях разрабатывал мифические сюжеты, выводил мощные характеры. Наделял персонажи и хор высшей торжест-

венной речью, избыливающей сильными и величественными образами (метафорами, сопоставлениями).

171. Сатирическое представление — веселая пьеса, в которой первоначально хор состоял из сатиров — спутников Диониса, одетых в козлиные шкуры.

172. Тетраметр — стихотворный размер; стих, состоящий из восьми трохаических стоп (в трохаической стопе два слога: долгий ударяемый и короткий).

173. Гексаметр — стихотворный размер; стих, состоящий из шести дактилических стоп (дактиль — трехсложная стопа с первым долгим ударяемым и двумя короткими слогами). В стихе, написанном гексаметром, дактиль может заменяться спондеем (двухсложной стопой, в которой оба слога — первый ударяемый и второй — долгий). Последняя стопа в гексаметре всегда двухсложная.

174. Формис (V век до н. э.) — сицилийский комический поэт, представитель дорической традиции комедии.

175. Кратес (вторая половина V века до н. э.) — автор комедий, из которых известнейшая — комедия «Звери».

176. Зевксис (вторая половина V века до н. э.) из Гераклеи — живописец. Действовал в Эфесе, в Афинах, в Сицилии. Избегал в своих картинах мифологических и возвышенных сюжетов, тяготел к комическим. Прославился живописной техникой и колористической выразительностью. Лукиан оставил описание «Семейства кентавров» Зевксиса. В древности также высоко ценилась его «Елена».

177. Геродот (V век до н. э.) — греческий историк. Изложил войну греков с персами, а также историю стран Востока.

178. Алкивиад (450—404) — греческий полководец и политический деятель в Афинах в эпоху пелопонесской войны, организатор похода в Сицилию. Отстраненный от руководства походом, перешел на сторону враждебной Афинам Спарты. Впоследствии вновь примкнул к Афинам, разбил спартанцев при Кизике, покорил Византию и Халкидон и с триумфом возвратился в Афины, добившись полной амнистии. Противодействие аристократической партии заставило Алкивиада покинуть Афины и удалиться в добровольное изгнание во Фракию. После завоевания Афин Лисандром и водворения тридцати тиранов был убит по приказу фригийского сатрапа Фарнабаза.

179. Митис — неизвестный скульптор.

180. «Эдип» («Эдип царь») — название знаменитой трагедии Софокла. Эдип, сын Лаия и Иокасты, совершил, по неведению, два преступления: воспитанный вне родительского дома, убил незнакомое им и неизвестное ему собственное отца и женился на собственной матери. В наказание за проступки Эдипа город Фивы, где Эдип был царем, поражает чума. Истина открывается, Эдип выкалывает глаза и уходит в изгнание.

181. «Линкея» — название несохранившейся трагедии Феоктета. Линкея — муж дочери Даная, Гипермнестры. Вопреки приказу Даная, Гипермнестра спасла Линкея и долго скрывала его. Данай узнает в маленьком Абанте сына Линкея. Он велит казнить малютку, но на месте казни сам присуждается к смерти аргивянами.

182. Ифигения — имя героини двух трагедий Еврипида: «Ифигения в Авлиде» и «Ифигения в Тавриде». Ифигения — дочь мифического царя Агамемнона, принесена им в жертву богине Артемиде в Авлиде, в надежде на попутный ветер, который богиня должна послать греческому флоту, задержанному в гавани. Артемиде спасает Ифигению и переносит ее в Тавриду, где Ифигения становится жрицей Артемиды. В качестве жрицы она должна приносить в жертву Артемиде всех чужестранцев, приезжающих в Тавриду.

В Тавриду является брат Ифигении Орест со своим другом Пиладом. Ифигения, узнавшая братом и сама его узнавшая, спасает обоих.

183. Орест — брат Ифигении (прим. 182).

184. Алкмеон — герой ряда трагедий, до нас не дошедших. Мстя за гибель отца своего Амфиараа, Алкмеон убил виновную в этой гибели свою мать Эрифилу. За это убийство его преследуют блюстительницы кары Эринии. Алкмеон спасается от них, лишь достигнув реки Ахелоя (ср. прим. 190).

185. Мелеагр — мифический герой из Каледонии, знаменитый копеец, участник похода аргонавтов и охоты на каледонского вепря, опустошавшего каледонские нивы.

186. Фiest или Тiest — мифический герой из Пелоп. Вместе с братом Атреем убил своего сводного брата Хрисиппа, так как Хрисипп был предпочитаем отцом. За это Пелоп изгнал преступных сыновей. Фiest с Атреем бежали в Аргolidу.

187. Телеф — мифический герой, сын Геракла. Раненый копьем Ахилла во время защиты Мизии от греков, Телеф хитростью вынуждает Агамемнона, предводителя греческого войска, содействовать своему исцелению. Ахилл излечивает рану Телефа, и Телеф наставляет греков относительно пути в Трою.

188. Эгисф — мифический герой, сын Фиста и его дочери Пелопии. Брошенный матерью, был воспитан пастухами. Во время отсутствия в Микенах царя Агамемнона, осаждавшего с греками Трою, Эгисф соблазнил его жену Клитемнестру. Эгисф убивает возвращающегося Агамемнона и овладевает царством. Сын Агамемнона Орест, мстя за отца по обычаю кровной мести, убивает Эгисфа. Эгисф — персонаж ряда античных трагедий.

189. Клитемнестра — мифическая героиня, жена микенского царя Агамемнона (прим. 188).

190. Эрифила — мифическая героиня, мать Алкмеона, погубившая своего мужа Амфиараа и за то убитая собственным сыном.

191. Астидамант (IV век до н. э.) — трагический поэт, автор многочисленных трагедий, от которых сохранились лишь названия.

192. Телегон — мифический персонаж, сын Одиссея и Цирцеи. Убил, по неведению, собственного отца. Автор трагедии «Раненый Одиссей» и сама трагедия неизвестны.

193. «Антигона» — название знаменитой трагедии Софокла. Трагический конфликт, изображенный Софоклом в «Антигоне», есть противоречие между долгом человеческим и государственным. Фиванский царь Креонт оставил без погребения тело Полиника, брата Антигоны, павшего в преступной борьбе против отечественного города. Антигона нарушает запрет царя, погребает Полиника и, заточенная в подземелье, кончает жизнь самоубийством.

194. Гемон — сын Креонта, жених Антигоны (прим. 193). Узнав о гибели Антигоны, хочет убить Креонта — своего отца, но вместо Креонта убивает самого себя.

195. Креонт, прим. 193 и 194.

196. «Кресфонт» — название трагедии Еврипида. Кресфонт, царь Мессении, и его старшие сыновья были убиты тираном. Жена Кресфонта Мeroпа спасает младшего сына Телефонта и отправляет в Этолию. Возмужав, Телефонт начинает мстить тирану, убившему его отца, братьев и принудившему его мать к браку с ним. Мeroпа едва не убивает неузнанного ею сына. Узнав Телефонта, Мeroпа вместе с ним замышляет план убийства тирана.

197. Мeroпа, жена Кресфонта и мать Телефонта (прим. 196).

198. «Гелла» — название неизвестной нам трагедии

199. Менелай — мифический царь Спарты. Изменил Оресту из корыстных побуждений.

200. «Орест» — название трагедии Еврипида.

201. «Скилла» — название неизвестного нам музыкального произведения.

202. Меланиппа — мудрая дочь Эллина и Гиппы, внучка Эола и кентавра Хирона. Именем Меланиппы называлась несохранившаяся трагедия Еврипида.

203. «Ифигения в Авлиде» — название трагедии Еврипида (прим. 132).

204. «Медея» — название трагедии Еврипида. Медея — дочь царя Колхиды Ээта. Она помогает Ясону добыть золотое руно, и он женится на ней. Ясон прибывает в Коринф к царю Креонту и решает жениться на его дочери Креусе. Медея отравляет Креусу, убивает своих детей и улетает с их трупами на колеснице, запряженной драконами.

205. Каркини — имя двух греческих трагиков: первый (конец V века до н. э.) — предполагаемый автор трагедии «Амфиарай», второй (первая половина IV века до н. э.) — его внук, автор трагедии «Фиест».

206. «Тиро» — название несохранившейся трагедии Софокла.

207. «Омовение» — сцена из XIX песни «Одиссеи» Гомера; изображает омовение ног вернувшегося на родину Одиссея старой служанкой Эвриклеей, которая узнает Одиссея по рубцу на ноге.

208. «Терей» — название трагедии Софокла. Терей, фракийский царь, муж Прокны, задумал жениться на ее сестре Филомеле. Он причет Прокну в деревне, а Филомеле отрезает язык и объявляет, будто Прокна умерла. Филомела оповещает сестру о случившемся посредством слов, вотканных в платье.

209. Дикеоген (IV век до н. э.) — трагический поэт, автор трагедии «Киприйцы».

210. «Хорэфоры» («Несущие возлияния») — название трагедии Эсхила. В «Хорэфорах» хор состоит из девушек, несущих возлияния на могилу Агамемнона. По ложному, положенному братом Электры, Орестом, на могилу отца, Электра узнает Ореста.

211. Полиид (IV век до н. э.) — неизвестный поэт, автор пьесы на сюжет «Ифигении».

212. Феодект (начало IV века до н. э.) из Фазелиды в Ликии, ученик Исократы, Платона и Аристотеля. Изучил греческое красноречие, впоследствии стал трагическим поэтом. От его трагедий сохранились только названия и несколько отрывков.

213. «Финиды» — название трагедии неизвестного автора. Содержание трагедии также неизвестно. В мифологии Финиды — сыновья фракийского царя Финся — были ослеплены отцом, которого пытали голодом. Финей был освобожден сыновьями Борей, аргонавтами Зетом и Калаисом.

214. «Одиссей, ложный вестник» — название несохранившейся трагедии.

215. Амфиарай — герой неизвестной нам трагедии. Изгнан из Аргоса Адраста, затем примирился с ним и взял в жены его сестру Эрифилу. Предчувствуя неудачу, отказывался от похода против Фив, предложенного ему Полиником. Полиник подарил Эрифиле ожерелье Гармонии, и Эрифилу уговорила Амфиарай выступить в поход. Амфиарай был поглощен — вместе со своей колесницей — землей во время бегства из Фив.

216. Полиид (прим. 211).

217. Аякс — мифический сын Теламона, саламинского царя. Герой троянской войны. Вступил в спор с Одиссеем из-за оружия Ахилла. Побе-

жденный в споре, сошел с ума и погиб, бросившись на собственный меч. Аякс — герой трагедии Софокла «Беснующийся Аякс».

218. Иксион — персонаж античной мифологии. В наказание за любовь к жене Зевса был, по приговору Зевса, обречен вечно вращаться на огненном колесе.

219. «Фтиотиды» — жительницы Фтии, родины Ахилла. Название трагедии, приписываемой Софоклу.

220. «Пелей» — название трагедии. Пелей — отец Ахилла.

221. «Форкиды» — название несохранившейся трагедии Эсхила, написанной на сюжет о борьбе Персея с Горгоной Медузой. Форкиды — дочери Форкиса, породившего Горгон и других чудовищ.

222. «Прометей» — название трагедии. Похитив с неба огонь и принеся его в дар людям, титан Прометей пробудил в людях стремление к искусству и познанию. В наказание за это был прикован Зевсом к кавказской скале, где коршун вечно клевал его печень. Страдания прикованного Прометея изображены в трагедии Эсхила «Прикованный Прометей».

223. Ниоба — героиня одноименной трагедии Эсхила. Ниоба — дочь Тантала, жена фивского царя Амфиона. Гордясь многочисленностью своего потомства, навлекла гнев Лето. Дети Лето — Аполлон и Артемида — истребили всех детей Ниобы. Обращенная в камень и помещенная на вершине горы Сипил, Ниоба обречена вечно проливать слезы.

224. Сисиф — мифический персонаж. За корысть и лукавство был приговорен вечно вкатывать камень на гору в подземном царстве.

225. Дионис — бог винограда и виноделия. Отсюда — чаша, как атрибут Диониса.

226. Арей — бог войны. Щит — атрибут Арея как бога битв.

227. Клеофонт (вторая половина V века до н. э.) — неизвестный автор трагедий.

228. Сфенел (V век до н. э.) — автор трагедий, современник Аристофана.

229. Евклид Старший — неизвестное лицо. Не имеет ничего общего с Евклидом из Мегары, основателем так называемой мегарской философской школы.

230. «Филоктет» — название трагедий Эсхила и Еврипида, написанных на сюжет о Филоктете, участнике греческого похода против Трои. По повелению Геры Филоктет был укушен змеей. Так как рана его распространяла невыносимый запах, а крики, им испускаемые, не позволяли грекам совершать жертвоприношения, то, по совету Одиссея, Филоктет был оставлен на острове Лемносе. Впоследствии он был возвращен в греческое войско и исцелен, так как грекам стало известно, что без стрел Филоктета не может пасть Троя.

231. Саламинское сражение (480 г. до н. э.) — битва, состоявшаяся у острова Саламина между афинской эскадрой и персидским флотом во время греко-персидской войны. Битва закончилась полным разгромом и бегством персидского флота.

232. Битва карфагенян в Сицилии (480 г. до н. э.) — битва при Гимере, в которой сиракузский тиран Гелон одержал крупную победу над карфагенянами, стремившимися к гегемонии в водах западной части Средиземного моря.

233. «Киприя» — эпическая поэма, излагающая события, предшествующие тому, с чего начинается «Илиада». В древности автором «Киприи» называли Гомера.

234. «Малая Илиада» — эпическая поэма, излагающая события, последовавшие после смерти Ахилла.

235. Неоптолем — сын Ахилла.

236. Еврипил — герой троянской войны, царевич Фессалии.
237. Разрушение Илиона — разрушение Трои, взятой греками.
238. Отплытие — имеется в виду отплытие греческого войска с добычей после разрушения Трои.
239. Синон — имя греческого воина, участника осады Трои. Когда греки соорудили гигантского деревянного коня, спрятав в его полом чреве вооруженных воинов, Синон остался один при коне и убедил троянцев везти коня в Трою.
240. «Мисийцы» — название трагедии Эсхила. Немой из Тегей — Телеф, сын Геракла. Телеф убил своих дядей и бежал из Тегей в Мисию, не проронив во весь путь ни одного слова.
241. «Эгей» — название трагедии Еврипида. Эгей — отец Фесея, победителя Минотавра на Крите. Когда Фесей отплыл на корабле на Крит, Эгей условился, что знаком благополучного исхода битвы будет белый парус на корабле. Однако, забыв об условии, Фесей при возвращении в Афины оставил на корабле черный парус. Полагая, что сын погиб, Эгей в отчаянии бросился в море со скалы, откуда он наблюдал приближение корабля.
242. Минниск (V век до н. э.) — греческий актер. Выступал в пьесах Эсхила.
243. Каллиппид (V век до н. э.) — греческий актер, современник Сократа и Алкивиада.
244. Сосистрат — греческий рапсод, исполнитель греческих поэм.
245. Мнасифей — греческий певец, родом из Опунта в Локриде.
246. Энтимема (технический термин реторики) — риторическое заключение, служащее доказательством. В более широком смысле — изречение.
247. Топ (технический термин реторики) — общее место или общая точка зрения, с какой может рассматриваться данный вопрос или вестись данное рассуждение.
248. Главкон Теосский — писал по вопросам декламации.
249. Фрасимах из Халкидона — современник оратора Лисия. Переселившись в Афины, занялся теорией и преподаванием ораторского искусства; написал много сочинений, преимущественно риторического содержания. В «Риторике» Аристотеля неоднократно упоминается его имя.
250. Феодор — знаменитый трагический актер.
251. Жрецы Кибелы — жрецы матери богов. Странствуя с изображением богини, собирали ее именем деньги и дары и предлагали подателям отомстить — с помощью богини — врагам подавшего или добиться отпущения грехов самого подавшего или его умерших родственников. Повидимому, жрецы эти были самой низшей ступенью в иерархии священнослужителей. Должность факелоносца, напротив, по своей важности занимала при элевсинских таинствах первое место после иерофанта.
252. Дионисиевы льстецы — выражение, перешедшее в поговорку. Дионисий Старший, сиракузский тиран, питавший пристрастие к трагической поэзии и даже сам сочинявший трагедии, любил окружать себя поэтами и актерами.
253. Дионисий — аттический поэт и оратор, живший в первые годы пелопонесской войны. Прозвание Медный дано было ему за данный им афинянам совет не чеканить другой монеты, кроме медной.
254. Ликимний — греческий ритор, ученик Горгия, написавший сочинение об ораторском искусстве.
255. Врисон из Гераклеи — сын Иродора; Врисон был софист и математик, старавшийся решить задачу квадратуры круга.
256. «Вавилоняне» — название несохранившейся комедии Аристофана.
257. Ликофрон — имя софиста.



258. Алкидамант из Элеи — ученик Горгия, современник и соперник Исократы.

259. Скирон — мифический разбойник, убивавший путников на границе между Атикой и Мегарой.

260. Здесь имеется в виду греческий миф о превращении дочерей афинского царя Пандиона — Филомелы и Проклы — в соловья и ласточку.

261. Андротион — сын Андрона из Афины, ученик Исократы, государственный деятель.

262. Идрией (IV век до н. э.) — брат карийского царя Мавсола.

263. Все три лица, упоминаемые здесь Аристотелем, неизвестны.

264. Демосфен (385—322) — греческий политический деятель, вождь афинской национальной партии, борющейся против македонской экспансии. Демосфен — великий политический оратор древности.

265. Демокрит — атический оратор, современник Демосфена.

266. Антисфен (IV век до н. э.) — ученик Горгия, родоначальник киинической философии.

267. Антимак из Колофона — эпический поэт, современник пелопонесской войны.

268. Тевмесса — гора в Бэотии; на ней был расположен город того же имени.

269. Клеофон — атический оратор. Ни одна из его речей не сохранилась, но у древних писателей встречаются указания на его болтливость и на привычку важным тоном говорить о пустяках.

270. Фрасимах — считается изобретателем пэана.

271. Геродот Фурийский — историк, был родом из Галикарнасса, как он сам сообщает в начале своей истории. Лишь впоследствии он переселился в Фурий, греческую колонию в Южной Италии.

272. Демокрит из Хиоса — музыкант, а не известный основатель атомистики — Демокрит из Абдеры во Фракии.

273. Имя двух представителей дифирамбической поэзии, из которых первый — Меланиппид Старший — жил в VI веке до н. э., а другой — Меланиппид Младший — в V веке до н. э. Здесь Аристотель имеет в виду, повидимому, Меланиппида Младшего, так как при нем музыка взяла верх над поэзией, и антистрофическое построение дифирамба было уничтожено.

274. Пифолай и Ликофрон (IV век до н. э.) — братья жены Александра Ферейского, убившие его и завладевшие после его смерти властью. С Пифолаем и Ликофроном вел борьбу Филипп Македонский.

275. Феодект — ученик Исократы, Платона и Аристотеля (прим. 212). Написал «Реторику», в которой, повидимому, развивал положение Аристотеля.

276. Лептин (IV век до н. э.) — афинский гражданин, современник Демосфена, предложивший ограничить право освобождения от государственных податей. Цитируемые здесь слова Лептина произнесены в народном собрании, когда лакедемоняне, потерпев поражение в борьбе с фиванцами, обратились за помощью к афинянам.

277. Харит (Χαρις) — афинский полководец. Во время борьбы Олинфа с Филиппом Македонским афиняне два раза посылали Олинфу на помощь войска под предводительством Харита.

278. Кефисодот — начальник афинского флота, воевавший в 359 г. против фракийцев.

279. Но объяснению схолиаста, место это следует понимать так: как Мильтиад, без дальнейших размышлений, двинулся против Ксеркса, так и мы, не размышляя долго, должны помочь Евбею против фиванцев.

280. Парала — афинский почтовый государственный корабль.

281. Мирокл — аттический оратор. Будучи противником македонской партии, попал в число тех лиц, выдачи которых требовал Александр Македонский.

282. Анаксандрид (первая половина IV века до н. э.) — поэт так называемой средней комедии.

283. Полиевкт (IV век до н. э.) — политический деятель и оратор, друг Демосфена, сторонник антимакедонской партии.

284. Употребленное здесь Аристотелем выражение обозначает орудие для наказания преступников, состоявшее из дерева с пятью отверстиями: для ног, рук и шеи.

285. В греческом тексте вместо имени Диогена стоит слово «собака» — прозвище Диогена киника.

286. Эсион (IV век до н. э.) — аттический оратор.

287. Неверная цитата из эпитафии, где речь идет об афинянах, павших в сражении на Геллеспонте, а не при Саламине.

288. Ликолонт — афинский оратор, ученик Исократ. Из его речей известна только одна — в защиту Хабрия.

289. Хабрий — афинский полководец. В 366 г. до н. э. подвергся обвинению по поводу передачи Фивам Оропа, но был оправдан.

290. Статуя, воздвигнутая в честь Хабрия, изображала его коленопреклоненным в память того, что он первый приказал своему войску в коленопреклоненном положении встретить патиск врага.

291. Архит из Тарента (IV век до н. э.) — политический деятель, полководец, пифагорейский философ, физик и математик (прим. 18).

292. Кремафра — висячий короб в комедии и трагедии.

293. Феодор из Византии (V век до н. э.) — современник Сократа. Софист и учитель красноречия.

294. Никон — комический поэт так называемой средней или новой комедии, автор комедии «Кифаред».

295. Здесь — непереводаемая игра слов, основанная на их созвучии.

296. Игра слов, основанная на созвучии: *περσσι* (от *περσσω*) — уничтожать, погубить и *περσης* — перс.

297. Игра слов, основанная на двояком значении слова *αρχη* — «начало» и «главенство».

298. В греческом тексте одно и то же слово *ανυπομονος* употреблено как имя собственное (Анахет) и как прилагательное («невыносимый»).

299. Никерат — сын полководца Никия. Знал наизусть всю «Одиссею» и «Илиаду». Состязался с современными ему рапсодами и был побежден рапсодом Пратием.

300. Фрасимах. См. прим. 249.

301. Филаммон — победитель на олимпийских играх.

302. Карпф (*Καρπιδος*) — остров между Критом и Родосом. На нем не водилось зайцев; одному из жителей острова вздумалось привести туда несколько их, и в короткое время они до такой степени размножились, что стали опустошать поля.

303. Намек на гимнастическое упражнение атлетов, состоявшее в перекидывании большого кожаного меха, прикрепленного на веревке к потолку.

304. Ликимний с Хиоса — дифирамбический поэт. Время жизни неизвестно.

305. Филемон — знаменитый актер, современник Платона.

306. Здесь Аристотель дает сокращенное изложение 671—675 стихов второй песни «Илиады»:

«Вслед их Нирей устремился с тремя кораблями из Сима, Юный Нирей, от Харона царя и Аглаи рожденный,

Юный Нирей, что с сынами Данаев пришел к Илиону,  
Смертный, прекраснейший всех, после дивного мужа Пелида,  
Но не мужествен был он и малую вывел дружину».

307. Л и к и м н и й — ученик Горгия, автор «Реторики».
308. В предисловии к этой речи, посвященной восхвалению Елены, Исохрат осуждает софистов.
309. Так называется речь, произнесенная Г о р г и е м, вероятно, в Олимпии, во время пелопонесской войны. В этой речи Горгий призывал греков к совместной борьбе с варварами.
310. Х е р и л из Самоса (конец V века до н. э.) — первый представитель исторического эпоса. Воспел борьбу греков с персами в поэме, из которой до нас дошли лишь отрывки.
311. Ответ одного из возмущившихся египтян.
312. В XXIII песне «О д и с с е и» (ст. 310—341) Одиссей в сорока стихах рассказывает Пенелопе о событиях, которые он изложил Алкиною в четырех песнях (песни IX—XII).
313. Автор и поэма неизвестны.
314. «Э н е й» — название несохранившейся трагедии Еврипида. Уцелело — в передаче схолиаста — несколько стихов из пролога.
315. Э с х и н (V—IV века до н. э.) — ученик сократовской школы, автор семи диалогов, до нас не дошедших. Должен быть отличаем от другого Эسخина — оратора.
316. К а р к и н (V век до н. э.) — трагический поэт, осмеянный Аристофаном.
317. Э п и м е н и д К р и т с к и й — легендарный современник семи мудрецов.
318. Речь о союзе или о мире («συμμαχικός η περί ειρήνης») Написана была Исократом с целью склонить афинян к заключению мира с бывшими союзниками Афин: Хиосом, Родосом и Византией.
319. К а л л и с т р а т (IV век до н. э.) — афинский оратор.
320. Было высказано предположение, что здесь имеется в виду Ликамб, отец Необулы. Ликамб обещал выдать свою дочь за поэта Архилоха, но не сдержал обещания. Архилох отомстил отцу и дочери в язвительных ямбах.
321. Г и г (716—678) — лидийский царь, известный богатством. Имя Гига применялось как синоним богатства.
322. Л а м п о н — вещун и толкователь предсказаний оракула.
323. «Т о п и к а» — название одного из логических сочинений Аристотеля.
324. П и с а н д р — лицо неизвестное.
325. Неизвестно, кого имеет здесь в виду Аристотель.
326. Дошедший до нас текст «Поэтики» Аристотеля не содержит в себе анализа шутки.
327. Такого стиха в дошедшем до нас тексте гомеровых поэм не имеется.
328. Цитата не точная. Русский перевод В. А. Жуковского: «Или певцов, утешающих душу божественным словом».
329. «О д и с с е я», XI, 7.
330. Намеченная здесь программа А р и с т о т е л е м не выполнена.
331. Е в р и п и д, «Вакханки», ст. 381.
332. М у с э й — мифический певец.
333. П е к т и д ы — род лиры со струнами различной длины.
334. В а р б и т ы — большой инструмент типа лиры.
335. С е м и у г о л ь н и к и и т р е у г о л ь н и к и — род арфы со струнами одинаковой толщины, но различной длины. С а м б и я — инструмент типа треугольников и семиугольников, ввезенный в Грецию из Египта.

336. Мелопэрия — сочетание всех элементов произведения песенного искусства, кроме ритма.

337. Обещанный подробный анализ понятия «очищение» в дошедшей части «Поэтики» не выполнен.

338. Филоксен (435—380) из Кифоры — поэт, автор дифирамбов.

339. Лукреций, Тит Лукреций Кар (начало I века до н. э. — середина I века до н. э.) — гениальный римский поэт-философ, последователь и пропагандист в римской литературе эпикуровской материалистической философии и этики. От Лукреция сохранилась не окончательно отделанная им поэма «De rerum natura» («О природе вещей»). В блестящем, полном фантазии, чувства и глубокой мысли изложении Лукреций излагает учение Эпикура об атомах, движением которых в пустоте порождаются миры, о материальности и смертности души, о невмешательстве богов в человеческую жизнь. Картина развития человеческого рода на земле подводит Лукреция к вопросам о происхождении искусств из практических потребностей, о развитии и усложнении искусств, об их действии, о роли искусства в религиозных представлениях и т. д.

339а. Плотин (205—270) — греческий философ, основатель так называемого неоплатонизма. Родился в Египте, учился в Александрии, принимал участие в персидском походе римского императора Гордиана. Последнюю четверть века своей жизни провел в Риме. Социально-исторический базис учения Плотина — процесс разложения рабовладельческого общества, сознание невозможности поддержать неудержимо разваливающийся общественный строй, распространившиеся в широких кругах греческой и римской интеллигенции разочарование в политической деятельности, созерцательность, квиетизм и мистицизм, питавшиеся религиозными культами восточного происхождения. Учение Плотина — мистическая переработка платоновского идеализма, осложненного влиянием других течений древнегреческой мысли.

340. В этом отрывке повествуется, как Гефест, божественный кузнец, по просьбе матери героя Ахилла, Фетиды, выковывает для Ахилла щит. Сцену эту Лессинг рассматривал, как доказательство поэтического гения Гомера, который, повинувшись верному такту, изображает не готовые вещи, — что, по Лессингу, недоступно поэзии, — но лишь действия, посредством которых эти вещи создаются: «Гомер описывает щит, не как вещь, уже совсем готовую, законченную, но как вещь создающуюся. Следовательно, он и здесь пользуется своим прославленным художественным приемом, а именно: превращает сосуществующее в пространстве в раскрывающееся во времени и из скучного живописания предмета создает оживленную картину действия. Мы видим у него не щит, а божественного мастера, делающего щит» (Лессинг. «Лаокоон», Изогиз, 1933, стр. 124—125).

341. Плеяды — звездное скопление в созвездии Тельца.

342. Гиады — звездная группа в созвездии Тельца.

343. Орион — одно из крупнейших созвездий осеннего и зимнего неба. Орион — мифический охотник со станом, перехваченным поясом, с мечом, палицей и львиной шкурой.

344. Арктос — медведица, созвездие Большой медведицы.

345. В видимом суточном движении созвездие Большой медведицы в эпоху, когда возникла «Илиада», и в тех широтах, под какими жил ее автор, — никогда не находило, но описывало в течение суток полный круг около северного полюса.

346. Кносс — древний город на острове Крите.

347. Дедал — легендарный изобретатель различных орудий, движущихся статуи и т. п. Строитель лабиринта близ Кносса на острове Крите. Выстроил для Ариадны, дочери критского царя Миноса, площадку для хоровадов (прим. 80).

343. Ариадна — мифическая дочь критского царя Миноса.

349. Пелейон — сын Пелея, т. е. Ахилл, для которого Гесфет куест чит.

350. Олимп — горная местность на границе Македонии и Фессалии. Олимп считался у греков местопребыванием богов.

351. Сцена изображает обед, устроенный царем феаков Алкиноем в честь прибывшего к феакам Одиссея. На обеде выступает знаменитый певец Демодок, исполнитель былин и сказов о героях.

352. Дий — Зевс.

353. Феб-Аполлон — бог искусства и предводитель муз.

354. У Гомера Кера — обычное олицетворение смерти, насильственной и ужасной гибели. Сцена изображает расправу Одиссея с женихами, сватавшими во время его многолетнего отсутствия к его жене Пенелопе и разорвавшими его дом. Беспощадный мститель, Одиссей щадит, однако, певца Фемия, веселившего на пирах женихов, — щадит из уважения к высокому званию певца.

355. Фемий — певец, услаждавший своими песнями женихов Пенелопы во время пирушек, которые они устраивали в доме Одиссея.

356. Лаертов сын — Одиссей.

357. Телемак — сын Одиссея.

358. В комедии Аристофана «Лягушки» высмеивается еврипидовский стиль трагедии. Действие происходит в подземном царстве Плутона. Дионис со слугой Ксанфием отправляется в преисподню, где присутствует на состязании Эсхила, мастера величавой архаической трагедии, с новатором Еврипидом. В разговорах об искусстве принимает участие и слуга Плутона Эак. Спор между трагиками обнимает ряд вопросов искусства, начиная с вопроса о морально-воспитательном значении искусства и кончая вопросами о деталях формального построения трагедии. Консервативный Аристофан держит сторону Эсхила против Еврипида.

359. Насмешка над приподнятым стилем Эсхила и над его метафорами, материал которых часто заимствуется из реквизита войны и военных снаряжений. Скамандр — река в гомеровской Трое. В пьесах Эсхила название Скамандра встречается нередко. Крылатые грифоны — эмблемы из числа, часто применяемых Эсхилом.

360. Филоксен — известный в эпоху Аристофана щеголь.

361. Намек на близость поэтики Эсхила приемам искусства восточной страны — Мидии.

362. Кефисофонт — композитор, сочинявший музыку к трагедиям Еврипида.

363. Кикн — мифический царь, действующее лицо в трагедии Эсхила.

364. Мемнон — мифический царь, действующее лицо в трагедии Эсхила.

365. Клитофонт — политический деятель, сторонник демократической партии.

366. Ферамен — политический деятель, сторонник демократической партии.

367. Пантаклей — автор дифирамбов, современник Аристофана.

368. Ламах — полководец, погибший во время неудачной для Афин сицилийской экспедиции.

369. Патрокл — герой «Илиады» и трагедии Эсхила.

370. Тевкр — герой «Илиады» и трагедии Эсхила.

371. Сфецбен — героиня трагедии Еврипида. Изображена влюбленной в своего гостя Беллерофонта.

372. Федра — героиня трагедии Еврипида, изображена влюбленной в своего пасынка Инолита.

373. Ликабет — холм в окрестностях Афин.

374. Парнеф — холм в окрестностях Афин.

375. Триерархи — состоятельные афинские граждане, на которых возлагалась повинность снаряжения государственных кораблей.

376. «Орестея» — название трилогии Эсхила.

377. Горадий, Квинт Горадий Флакк (65—8) — римский поэт эпохи Августа. Принадлежал к кругу друзей римского вельможи Мecenата. Не отличаясь ни глубиной, ни полетом мысли, певец умеренности и середины, Горадий занял видное место в истории римской и мировой литературы как тонкий мастер сатиры и оды. Горадию римская литература обязана введенным многими форм греческой лирики. Превосходно зная трудное ремесло поэта, Горадий высмеивал поэтические потуги и претензии выскочек, графоманов, каких не мало развелось в Риме в эпоху спекуляции и роста новой денежной — ростовщической — знати. Желанием дать отпор выскочкам-дилетантам из этого слоя, тянувшимся к высотам культуры, продиктовано «Послание к Пизонам» (известное также под названием «Поэтики»). В «Послании к Пизонам» Горадий излагает свой взгляд на поэтический труд, на творчество и вдохновение, на эстетические условия и правила поэтического искусства. «Послание к Пизонам» — не эстетический трактат, но практическая поэтика и вместе сатира на тех, кто, не зная подлинных основ поэтического искусства, надеется на быстрый и легкий успех в деле искусства.

378. Пизоны — сыновья знатного и богатого римского вельможи, Люция Кальпурния Пизона, младшего современника Горадия, занимавшего крупные должности при Августе и Тиберии. Стихотворение Горадия написано в форме письма, наставляющего молодых Пизонов в искусстве поэзии.

379. «Школа Эмилия» — место у дика, получившее свое название от школы бойцов, которую держал там некогда Эмилий Лепит или Эмилий Лентул.

380. Цетег — имя римского консула Марка Корнелия Цетега, слывшего человеком многознающим.

381. Плавт (половина III века — начало II века до н. э.) — римский поэт, автор комедий. Подражая формам греческой бытовой комедии, Плавт вводил в греческие формы римские элементы: понятия римской мифологии, римские военные и юридические термины и т. п.

382. Цецилий, Стаций Цецилий, родом галл (первая половина II века до н. э.) — автор комедий; подражал Плавту, Теренцию и особенно Менандру.

383. Виргилий, Публий Виргилий Марон (70—19) — римский поэт эпохи Августа, автор «Сельских поэм» и эпической поэмы «Энеиды».

384. Варий, Люций Варий Руф — римский поэт эпохи Августа, автор эпических и трагических произведений. Как эпический поэт, Варий был ценним в кружке молодых поэтов.

385. Энний, Квинт Энний (239—169) — римский поэт, автор исторической поэмы «Анналы», трагедий и смешанных стихотворений (Saturnae).

386. Катон, Марк Порций Катон Старший или Цензор (234—149) — знаменитый римский государственный деятель, блюститель древнеримского республиканского уклада; возглавлял консервативную оппозицию против новых форм экономики, быта и культуры, вторгавшихся в римскую жизнь. Литературная деятельность Катона обнимала историю, вопросы сельского хозяйства и вопросы юридические.

387. Элегический стих древних представлял соединение пентаметра с гексаметром.

388. Соки — род низких башмаков, составлявших обувь актеров в комедии.

389. Котурн — высокий башмак, обувь актеров, игравших в трагедии роли богов и героев.

390. Ужин Тиеста. Тиест (или Фиест, см. прим. 186) — мифический герой из рода Пелопа, брат Атрея, персонаж трагических произведений. «Ужин Тиеста» — эпизод кровавой распри между братьями. Атрей, пылая мстостью к Тиесту, желавшему овладеть женой своего брата и подославшего к нему — в качестве убийцы — родного сына Атрея, был приглашен затем — в знак якобы состоявшегося примирения — на обед, за которым Тиесту были поданы приготовленные как яства тела его убитых сыновей — Тантала и Плисфена.

391. Х рем е с — персонаж пьесы Теренция.

392. Т. е. осмеют все классы общества. «В с а д н и к и» — название класса крупных землевладельцев. В эпоху Августа всадники составили служебный разряд императорской вотчины.

393. Передача этого стиха зависит от разночтения, которому следует переводчик. Дмитриев следует за традицией, которая выдвигает антитезу *Davusne an heros*: «Дав или герой». Дав — слуга, персонаж комедии. По другой традиции следует читать *divusne an heros* — «бог или герой».

394. «Ц и к л и ч е с к и й с т и х о т в о р е ц» — автор «циклических» поэм.

395. А н т и ф а т — мифический людоед, царь Лестригонов («Одиссея», X).

396. С ц и л л а — высокий, выдающийся в море утес у Бруттийского берега против Сицилии. Гомеровский миф соединил с ним представление о морском чудовище, грозившем гибелью кораблям.

397. Ц и к л о п — у Гомера — одноглазый великан, ослепленный Одиссеем.

398. Х а р и б д а — мыс, лежавший на расстоянии полета стрелы от Сциллы.

399. Намек на поэта Антимаха, написавшего поэму о Диомеде, которая начиналась рассказом о смерти Мслеагра, дяди героя.

400. Намек на автора «Малой Илиады», которая начинается рассказом о яйцах Леды. В одном из этих яиц были Елена и Клитемпестра, а в другом — Кастор и Поллукс.

401. Традиционная формула, которой актеры заканчивали представления комедии.

402. Имеется в виду поле, на котором происходили гимнастические игры.

403. Число струн лиры увеличивалось по мере развития этого инструмента. Терпандру приписывают доведение их до семи, Тимофеею, современнику Платона (IV век до н. э.), — до десяти.

404. Намек на развитие так называемой сатирической драмы или водевиля, в котором хор состоял из сатиров.

405. Д а в — традиционное имя слуги в комедиях греческого поэта Менандра и римского Теренция. Пития — служанка из комедии Люцилия. Пития крадет крупную сумму («талант») у старика Симона.

406. А к ц и й — римский трагический поэт.

407. Горацій имеет здесь в виду закон, изданный так называемыми тридцатью тиранами, захватившими при поддержке спартанского полководца Лисандра власть в Афинах в 404 г. до н. э.

408. «Претекста» и «тога» (род одежды) здесь — синонимы национальной римской трагедии и комедии. *Praetexta* — тога, спереди вышитая пурпуром. «Претексту» носили высшие должностные лица.

409. П и з о н ы, к которым обращено послание Горация, производили свой род от мифического дара Нумы Помпилия.

410. Л и ц и н — брадобрей, ревностный противник Помпея. Был введен Юлием Цезарем в сенат.

411. А н т и ц и р а — остров в Эгейском море, на котором росла в изобилии ч е м е р и ц а — лекарственное растение, применявшееся против сумат-

спешствия. Смысл стиха: даже чемерицей, собранной с трех таких островов, как Антипира, не излечить такого безумия.

412. Римский асс состоял из 12 унций. Пять унций без одной составляют четыре, т. е. треть асса. Пять плюс одна составляют шесть унций — половину асса.

413. В древности книги хранились в кипарисовых ларчиках.

414. Ламиа — мифическая царица Ливии, пожиравшая детей.

415. Созии — братья книготорговцы в Риме, современные Горацию.

416. Херил — имя трех поэтов. Здесь «Херил» — нарицательное обозначение плохого поэта.

417. Мессала — известный римский оратор.

418. Касцелий Авл — известный знаток права эпохи Августа.

419. «Столбы» — здесь синоним книжной лавки. Объявления о продаже книг в древнем Риме прикреплялись к столбам или колоннам.

420. Во время правления Августа имущественный ценз, необходимый для зачисления в класс «всадников», был сильно повышен.

421. Метий, Спурий Метий Тарпа — один из пяти цензоров, разрешавших пьесы к исполнению в театре.

422. Квинтилий Вар — поэт, друг Горация.

423. Аристарх (II век до н. э.) — знаменитый критик. Жил в Александрии при Птолемее Филометоре. Комментировал Гомера, Пиндара, Аристофана, трагиков. Особенно высоко почитался как критик Гомера.

424. В древности пользовался популярностью рассказ о смерти Эмпедокла, который будто бросился в пылающий кратер Этны. В подлиннике здесь антигеза, не легко поддающаяся переводу.

425. Лукиан (125—200) — из Самосаты в северной Сирии. Знаменитый греческий оратор и писатель, автор диалогов, в которых с поразительным мастерством и остроумием был осмеян мир религиозных предрассудков, верований и суеверий. Для эстетики имеют значение сочинения Лукиана, посвященные диалогической разработке скульптурных и живописных сюжетов. Во II веке н. э., при императоре Адриане, в искусстве наблюдалось возрождение интереса к древним стилям классической Греции. Одаренный эстетической восприимчивостью, Лукиан внимательно изучал памятники искусства, которыми изобилуют в его время Азия и Иония. Так возникли диалог «Изображения» и «В защиту изображений», в которых человеческая красота изображается признаками, заимствованными из живописных и скульптурных методов знаменитых мастеров искусства. Сочинение «Как следует писать историю» мы помещаем в нашем сборнике в параллель «Науке поэзии» Горация — как трактат по теории исторической прозы.

426. Абдериты — жители города Абдеры.

427. Здесь Лукиан имеет в виду войны Марка Аврелия против парфян (165—170). Поражение, о котором говорит Лукиан, произошло в сражении при Элегии.

428. Синопский философ — Диоген из Синопа (IV век до н. э.), греческий философ кинической школы.

429. Фукидид (464—395) — греческий историк, деятельный участник правления Перикла в Афинах, автор сочинения о пелопонесской войне, один из величайших ученых историков и писателей древнего мира.

430. Александр (356—423) — царь македонский, полководец, организатор и вождь македонского похода в Азию.

431. Аристул — спутник Александра Македонского в его походах. В старости написал сочинение о подвигах Александра, служившее впоследствии источником Плутарху и Арриану.

432. Пор — имя властителя области между Гидаспом и Акезином в Индии. Поединок с Пором, о котором говорит здесь Лукиан, — сражение между



македонской и индийской армиями, в котором Пор, несмотря на тяжелое вооружение (326 боевых слонов), был побежден Александром.

433. Повидимому, речь идет о правителе Лудии Вере.

434. Ферсит или Терсит — персонаж «Илиады», представитель демоса. Аристократически мыслящий Гомер надлил Ферсита нарочито отгалицированными чертами.

435. Цитага из «Илиады», XXII, 158.

436. Вологез III — парфянский царь (II век до н. э.).

437. Асклепий — греческий бог врачебной науки.

438. Продолжительность судебных речей измерялась в древней Греции водяными часами.

439. Кенхрей — гавань Коринфа.

440. Шуточные названия: город муз и страна дальнозорких.

441. Мом — олицетворение злоязычия.

442. Леотрафид — афинский поэт, судьба которого вошла в поговорку.

443. Филипп (382—336) — царь македонский, распространил македонскую экспансию на Грецию.

444. Город Олинф, стоявший во главе фрако-халкидских греческих городов, держал в борьбе между Филиппом и Афинами сторону Афин. В 348 г. Олинф был взят Филиппом и разорен.

445. План сицилийской экспедиции, окончившейся для Афин полной неудачей, был разработан Алквивадам.

446. Персидское имя трех царей: Артаксеркса Долгорукого (V век до н. э.), Артаксеркса Мнемона (IV век до н. э.) и Артаксеркса Оха (IV век до н. э.).

447. Брасид (V век до н. э.) — замечательный спартанский полководец. Прославился необычайно быстрым переходом через Грецию и Фессалию в 424 г. до н. э.

448. Алкамен (V век до н. э.) — скульптор в Афинах, ученик Фидия, автор ряда статуй богов из мрамора и бронзы, а также статуй на западном фронтоне храма Зевса в Олимпии.

449. Тантал — мифический сын Зевса. За проступок против богов был осужден вечно томиться голодом и жаждой, стоя в воде, доходившей ему до подбородка. Как только Тантал нагибался, чтобы попить воды, вода опускалась.

450. Евфранор — живописец; славился изображением богов.

451. Лисипп (IV век до н. э.) из Сикиона — греческий скульптор. Автор знаменитого в древности изображения Александра Македонского. Лисиппу приписывалась колоссальная статуя Посейдона в Коринфе.

452. Колосс — родосская статуя, причислявшаяся в древности к числу «семи чудес света».

453. Короб — сказочный герой, тип «простака».

454. Марит — герой несохранившейся шутливой эпической поэмы или тип «простака».

## СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Сократ (470—399 гг. до н. э.) . . . . .	16—17
Аристотель (384—322 гг. до н. э.) . . . . .	131—132
Гомер (VIII—VII века до н. э.) . . . . .	256—257
Еврипид (480—405 гг. до н. э.) . . . . .	266—267
Эсхил (525—456 гг. до н. э.) . . . . .	272—273



## ОГЛАВЛЕНИЕ

Классики античной эстетики (вводная статья). В. Ф. Асмус . . . . .	III
<i>Часть I. Эстетические учения философов античного мира . . . . .</i>	<i>1</i>
Эстетические воззрения пифагорейцев . . . . .	3
Эстетические фрагменты Гераклита . . . . .	13
Эстетический фрагмент Эмпедокла . . . . .	15
Эстетические фрагменты Демокрита . . . . .	16
Эстетические воззрения Сократа в передаче Ксенофонта Афинского . . . . .	17
<i>Эстетическое учение Платона</i>	
I. Учение о прекрасном . . . . .	23
Большой Иппий . . . . .	—
Пир . . . . .	46
Федр . . . . .	52
Филеб . . . . .	62
II. Учение о вдохновении . . . . .	65
Ион . . . . .	—
III. Учение об искусстве и о художественном воспитании . . . . .	77
Государство, книга третья . . . . .	—
Государство, книга десятая . . . . .	90
Законы . . . . .	106
<i>Эстетическое учение Аристотеля</i>	
I. Метафизика . . . . .	131
II. Физика . . . . .	139
III. Этика . . . . .	143
IV. О душе . . . . .	147
V. Учение об искусстве (Поэтика) . . . . .	151
VI. Учение о стиле (Риторика) . . . . .	181
VII. Учение об искусстве как о предмете обучения и воспитания (Политика) . . . . .	221

<i>Лукреций. О природе вещей</i> . . . . .	237
<i>Эстетическое учение Плотина</i>	
О прекрасном . . . . .	244
<i>Часть II. Искусство в суждениях писателей античного мира</i> . . . . .	255
Гомер об искусстве . . . . .	257
Литературная критика в комедии Аристофана . . . . .	264
Гораций. Об искусстве поэзии . . . . .	277
Лукиан. Об искусстве исторической прозы. Об оценке произведений искусства. О лживости искусства. О трагиках и комиках . . . . .	288
Как следует писать историю . . . . .	—
Зевс трагический . . . . .	308
Любитель лжи или невер . . . . .	311
Анахарсис . . . . .	313
Примечания . . . . .	314
Список иллюстраций . . . . .	340

Ответственный редактор А. К. СИТНИК  
 Художественный редактор К. С. КУЗЬМИНСКИЙ  
 Технический редактор П. М. КАЗАРИН  
 Художественное оформление переплета художника Г. И. ФИШЕР  
 Наблюдение на производ. А. С. МАГНИЦКИЙ  
 Сдано в производство 28 I 1938 г.  
 Подписано к печати 16 VI 1938 г.  
 Бумага 60/92—1/16 в 24 печатных л. + 5 вкл.

## О П Е Ч А Т К И

Страница	С т р о к а	Н а п е ч а т а н о	С л е д у е т ч и т а т ь
XVII	14	сверху	ухода происходящим,
XXXIV	7—8	снизу	совершенствовани-ем
4	16	снизу	ногня
10	13	снизу	вместо
52	30	снизу	μαλια
137	3	сверху	εργου
197	9	сверху	начиная со слов „Вот примеры“ —
<p>следует читать „Вот примеры сходства в начале: „αργον γαρ ελαβεν αργον παρ αυτου“ (он получил от него бесплодное поле), δωρητοι τ'επελοντο παραρρητοι τ'επειεστιν“ (их можно было умилиостивить подарками, уговорить словами). А вот примеры сходства в конце: „ωηθησιν αυτου παιδιον τετοκεναι, αλλ αυτου αυτου γεγονεσαι“ (они [не] думали, что он родил ребенка, а что он был причиной этого), „πλεισταις δε φρονισι και εν ελπιισταις ελπισιν“ (в бесчисленных заботах и в ничтожнейших надеждах).</p>			
227	6	снизу	частном
241	8	снизу	цельми
270	22	снизу	и сердце
279	1	сверху	Славит

