**Аристотель**

В. Асмус

Аристотель [384–322 до христ. эры] — греческий ученый и один из крупнейших философов всех времен. Сын придворного врача македонского царя. Р в Стагире близ Афона. С 18 лет учился в Афинах, в Академии Платона, где и оставался до смерти последнего [347].

По приглашению Филиппа Македонского руководил образованием его сына, Александра Великого. Впоследствии возвратился в Афины и основал там собственную школу. Научная деятельность А. относится к эпохе экономической и политической экспансии античной Греции, и А. был одним из идейных представителей этого движения. В своей необычайно разносторонней и плодотворной деятельности А. охватил все отрасли современного ему знания, во многие из них внес новое и богатое содержание, притом важнейшие — впервые создал.

Так А. считается основателем логики, первым систематизатором диалектики, основоположником психологии, этики, социологии и многих отраслей естествознания, особенно зоологии. К эстетике и литературоведению А. принадлежит как автор знаменитой «Поэтики». Впрочем эстетические идеи и учения можно почерпать не только из специальных искусствоведческих работ А., но также и из философских его произведений. Последние исследования, посвященные эстетике А., убедительно доказывают, что эстетические явления стояли в самом центре философских воззрений А., далеко выходя за пределы узко специальных задач и интересов искусствоведения. Уже в своих капитальных работах по онтологии А. исходил из мысли, что художественная деятельность есть прототип и аналог для изучения всех вообще процессов становления.

При исследовании высших начал действительности А. руководился убеждением, что процесс становления в природе тождествен с процессом художественного формирования предмета. Однако в то время как природа творит, не сознавая моментов творческого процесса, в искусстве, напротив, моменты эти могут быть выяснены и познаны. В своем анализе предметного художественного процесса А., в соответствии со значением, какое в его время имели пластические искусства, пользуется в качестве примера образом мастера, отливающего статую из бронзы. В итоге этого анализа А. устанавливает четыре момента художественного процесса, которые в то же время суть и основные моменты становления всех вещей.

По А., художественной деятельностью предполагается: 1. материя, из которой производится художественный предмет; 2. форма, в которую эта материя отливается; 3. сама деятельность мастера как причина движений, оформляющих предмет; 4. цель, сообщающая определенное направление деятельности мастера. В художественном процессе эти четыре начала проявляются и осуществляются нераздельно друг от друга, образуют подлинное единство. Так форма производимого предмета есть то же, что его вид или идея. Но форма или идея необходимо предполагают цель, т. к. цель мастера — осуществление заданной формы. Поскольку же предметная деятельность мастера направляется целью, постольку и причина деятельности образует единство с идеей, формой и целью. Так. обр. остаются только два начала: материя и форма.

Впрочем и здесь А. не ограничивается простым их противоположением. Хотя материя и форма противостоят друг другу как два самобытных и объективно существующих начала, однако они существуют не отдельно от производимых вещей, но в самих вещах. Художественный предмет представляет единство материи и формы. При всей противоположности этих двух начал между ними не существует абсолютной грани: материя есть возможность того, чего действительность есть форма, и наоборот, форма — действительность того, чего возможность есть материя. Эстетическими идеями изобилует также и «Поэтика» А., подробности которой принадлежат теории литературы и истории драмы (см. «Поэтика»). В этом трактате, лишь частично сохранившемся до нашего времени и лишенном обычных для А. достоинств литературного изложения, А. исследует сущность поэзии и ее различных видов. В «Поэтике» поражает метод трактовки эстетических проблем. Хотя конечную цель «Поэтики» составляет определение эстетических норм трагедии, комедии и эпоса, однако нормы эти основываются у А. не на произволе личного вкуса, но выводятся из тщательного объективного научного анализа конкретных фактов поэтического искусства.

Исследуя эстетические каноны трагедии и эпоса, А. ставит ряд капитальных эстетических проблем. В центре их стоит проблема об отношении искусства к действительности. Искусство есть, по А., подражательное воспроизведение реальности; отдельные его виды различаются между собой по средствам, по предметам и по способу подражания. Будучи деятельностью подражательной, искусство однако воспроизводит не действительное, в его единичной конкретности, но возможное — в его общей вероятности или необходимости. Поэтому в поэзии больше философских начал, чем в истории, предмет которой — изложение действительных событий в их единичности.

Даже изображая действительные события, художник оказывается творцом, ибо воспроизводимому он сообщает характер возможности и вероятности. Воспроизводя события и характеры в аспекте возможности, художник может стремиться к изображению их либо такими, каковы они были или есть, либо такими, как их представляют и какими они кажутся, либо наконец такими, каковы они должны быть. Так. обр. в общих пределах подражающего воспроизведения А. устанавливает различные типы отношения искусства к действительности, начиная от натурализма и кончая положительной или отрицательной идеализацией.

В той же «Поэтике», на материалах поэзии и драмы, А. исследует условия эстетического впечатления. Условия эти частью определяются организацией воспринимающего, отчасти уже коренятся в структуре самого художественного объекта. Субъективный источник эстетического впечатления — в удовольствии, которое мы необходимо получаем при восприятии продуктов подражательной активности. Ближайшей причиной этого удовольствия А. считает узнавание воспроизводимых предметов. При этом, если предмет нам известен, удовольствие определяется мерой сходства, если же изображенный предмет встречается нам впервые, только в эстетическом восприятии, то удовольствие определяется формальными качествами воспроизведения. Так. обр. субъективный источник эстетического впечатления связан, по А., с нашими познавательными интересами. На этом — интеллектуальном — характере эстетического впечатления основывается, по А., возможность введения в эстетический объект предметов, которые в реальной действительности кажутся нам отвратительными. Но и конструктивные условия прекрасного, лежащего в художественном объекте, А. ставит в конечном счете в зависимость от интересов воспринимающего. Центральный из этих интересов — принцип экономии сил восприятия. Т. к. прекрасное проявляется в величине и порядке, то эстетический объект не может быть ни слишком малым, ни чрезмерно большим. В первом случае его образ, занимая незначительное пространство, был бы недоступен восприятию, казался бы недифференцированным, как звук, раздающийся в недоступный ощущению промежуток времени. Во втором случае, будучи доступным восприятию, объект не мог бы быть обозреваем сразу; его единство и цельность уходили бы из кругозора наблюдающего. Поэтому в художественном воспроизведении как неодушевленные предметы, так и живые существа должны иметь определенную и легко обозримую величину.

Принцип экономии сил восприятия А. распространяет не только на изображаемый в искусстве объект, но также и на все формальное строение произведения. Так, по А., фабула трагедии должна иметь определенную и притом легко запоминаемую длину: необходимо иметь возможность вместе обозревать ее начало и конец. Однако при определении композиционных пропорций произведения центр тяжести лежит, по А., не в механическом расчете временной продолжительности воспроизведения, но скорее в органическом членении самой композиции. Так для драмы достаточен такой предел величины, в границах которого, при последовательном развитии событий, могут происходить по вероятности или по необходимости переходы от несчастья к счастью и наоборот. При этом части событий должны быть соединяемы так. обр., чтобы при перестановке или пропуске какой-нибудь части изменялось и потрясалось целое. Характерная для различных родов поэзии степень экономной концентрации воспроизводимых действий или событий и есть критерий для сравнительной оценки эстетического значения эпоса, комедии и драмы. Исходя из этих положений, А. определяет категории трагического, смешного, безобразного, а также исследует эстетические нормы трагедии, комедии и эпоса. В учении о родах поэзии А. выступает как родоначальник тех эстетических теорий, которые стремятся к разграничению искусств, к установлению между ними твердых формальных границ, соответствующих специфической природе удовольствия, доставляемого каждым родом искусства. Так, по А., «от трагедии должно требовать не всякого удовольствия, а только ей свойственного». По той же причине в трагедии следует, по А., избегать композиции, характерной для эпоса. При установлении границ между родами искусства, а также при определении свойственных каждому роду формальных признаков, А. опирается на опыт предшествующего развития искусств, выводя из этого опыта нормы каждого рода. Так, по А., героический метр «приурочен к эпосу на основании опыта».

Однако стремясь к установлению границ между искусствами, А. исследует также и то общее, что может быть открыто в различных искусствах. Наличием общих черт обусловливается, по А., возможность применения в различных искусствах одних и тех же методов формального построения вещи. Так эпос при всех своих специфических особенностях имеет те же виды, что и трагедия, а трагический поэт в стремлении к идеализации изображаемых характеров может подражать мастерам портретной живописи в их уменьи сохранять сходство и типические черты даже при максимальной идеализации объекта. Критерий, определяющий соответствие каждого частного произведения его эстетическому роду, лежит, по А., в эстетическом впечатлении от произведения. Поэтому А. подчеркивает необходимость наблюдений «над впечатлениями, неизбежно вызываемыми поэтическим произведением», а также отмечает возможность частых ошибок в этом вопросе. Исследованию эстетического восприятия А. придавал такое значение, что даже посвятил ему специальное место в одном до нас не дошедшем сочинении. Все эти исследования А. ведет, привлекая к делу огромный исторический материал, внимательно изучая при помощи сравнительного метода формальную структуру эпических и драматических произведений, их состав, композицию, членение частей, строение фабулы, особенности языкового материала.

Стремление А. к конкретности и объективности смягчает нормативизм конечных выводов. Хотя последнюю цель «Поэтики» А. составляет предписание формальных канонов и норм, вытекающих из сущности каждого рода искусства, однако нормы эти, равно как и способы изображения, не имеют, в глазах А., абсолютно непреложного значения. При обсуждении и оценке правдоподобности художественных изображений необходимо, по А., принимать во внимание индивидуальные особенности воспроизведения. Так в «Одиссее» несообразности в рассказе о высадке Одиссея на берег Итаки неоспоримы и стоят в явном противоречии с действительностью, однако здесь нарушение нормы эпического правдоподобия искупается другими индивидуальными достоинствами изображения. В конечном итоге искусство всегда право, если только достигает цели. Цель же эта — во внушаемом впечатлении действительности, а не в точности изобразительных приемов, которыми это впечатление порождается. Поэтому критерий художественной оценки состоит, по А., не в абстрактном принципе соответствия действительности, но скорее в соответствии тому конкретному впечатлению, которое художник имел в виду выразить своим произведением. По той же причине достоинство или недостаток примененных художником методов изображения измеряется только степенью достижения поставленной им перед собою цели. Художника нельзя порицать за неверное изображение, ибо мера достоверного определяется целевой задачей самого художника. «Если поэта порицают за то, что он изобразил (предмет) неверно, то можно сказать, что так, быть может, следует изображать». Историческое значение эстетики А. столь велико, что не поддается точному учету. А. — основатель научной эстетики и научного искусствоведения. В своей эстетической теории А. охватил крупнейшие вопросы искусствоведения, положил начало едва ли не всем отделам позднейшей эстетики.

Анализ предметного художественного процесса, анализ художественного произведения, исследование его формального строя, анализ эстетического восприятия, вопросы отношения искусства к действительности, вопросы об эстетических категориях, характерные для каждого искусства законы воспроизведения и выражения, принципы художественной организации материала, вопросы классификации искусств, вопросы происхождения искусства и его различных видов, даже социологическая проблема зависимости художника от вкусов и суждений потребителей его продукции — все эти вопросы, в той или иной мере, поставлены, разрешены или намечены Аристотелем. Непреходящая заслуга А. — в установленном им взгляде на искусство как на особый вид человеческой деятельности, имеющий специфические задачи и требующий специфических условий для их осуществления. Не менее ценно и указание А., что эстетическое удовольствие отвечает в сущности познавательным интересам — потребности «узнавания». Здесь — зародыши последующей идеи об искусстве как об особом, образном роде мышления.

До настоящего времени удивляют данные А. образчики анализа художественного произведения. Особенно примечательно, что, несмотря на общую рационалистическую установку, эстетика А. чрезвычайно конкретна как раз в вопросе о соотношении между идейными и формальными моментами произведения. Так в градации элементов трагедии А. на первое место выдвигает фабулу, на второе — характеры и лишь на третье — мысли действующих лиц, подчиняя так. обр. тенденцию фактуре, доказательство — художественному показу вещи. Наконец гениальным следует признать диалектическое по сути учение А. о подвижности эстетических норм, об их подчинении меняющимся индивидуальным задачам выражения, а не натуралистической указке мнимо адэкватного копирования. Даже восходящее к Платону и метафизическое по идее учение А. об объективном существовании формы как самобытного организующего начала смягчается у А. указаниями, согласно которым форма есть не застывший и неизменный образец, но вечно деятельный и подвижный принцип творческой деятельности. Наконец ошибочное по сути стремление А. к установлению твердых формальных границ между искусствами оправдывалось в его эпоху необходимостью впервые внести различия в объекты эстетического исследования. Указанные черты эстетики А. создали ей мировую славу, а «Поэтику» сделали едва ли не наиболее распространенным и изучаемым из всех трактатов по искусству. О деталях «Поэтики», относящихся к истории и теории драмы, см. в статьях: «Драма», «Катарсис», «Поэтика».

**Список литературы**

I. Переводы «Поэтики»: Захаров В. И., Варшава, 1885

Аппельрот В. Г., М., 1893

Новосадский Н. И., Л., 1927.

II. Об эстетике А.: Шустер П., Поэтика А., журн. МНП., I, 1875

Амфитеатров Е., Исторический обзор учений о красоте и искусстве, «Вера и разум», XV, 1889

Чернышевский Н., Эстетика и поэзия, СПБ., 1893

Аверкиев Д. В., О драме, Критическое рассуждение, СПБ., 1893

Лосев А. Ф., Античный космос и современная наука, М., 1927

Zeller E., Die Philosophie der Griechen, 3 Bde, Lpz., 1892–1909

Ueberweg, Grundriss der Geschichte der Philosophie (в обработке Prächter’а), I B., Berlin, 1926–1928.