

АРИСТОТЕЛЬ

ПОЭТИКА

Аристотель

Поэтика

*http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=18979412
Мультимедийное издательство Стрельбицкого; Киев; 2017*

Аннотация

Произведение «Поэтика» создал древнегреческий ученый-энциклопедист, известный как основатель классической логики, Аристотель (384-322 г.г. до н. э.)*** Литературное исследование автора является одним из первых в истории произведением, в котором обобщены эстетические знания античного мира. Автор произвел целый ряд теоретико-литературных категорий, объяснив разделение литературы на три вида: эпос, драму и лирику. К научно-творческому наследию Аристотеля относят следующие произведения: собрание произведений по логике «Органон», «Метафизика», «Физика», «Политика», «Этика», «Поэтика», «О душе», «Афинская полития». Аристотель – величайший из философов античного мира, авторитет которого был непоколебим и в эпоху средневековья, когда церковь отвергала все наследие древней Греции, как языческое. В его философской концепции имелось уже много элементов материализма.

Содержание

I	5
II	10
III	11
IV	13
V	17
VI	19
VII	24
VIII	26
IX	28
X	31
XI	32
XII	34
XIII	35
XIV	38
XV	41
XVI	44
XVII	47
XVIII	50
XIX	53
XX	55
XXI	58
XXII	62
XXIII	66

XXIV
XXV
XXVI

68
72
78

Аристотель

Поэтика

I

Цель «Поэтики» и ее задачи. Поэтическое творчество-подражание. Различие видов поэзии в зависимости от средств подражания.

О сущности поэзии и ее видах – о том, какое значение имеет каждый из них, как следует слагать фабулы для того, чтобы поэтическое произведение было хорошим, из скольких и каких частей оно должно состоять, а также о других вопросах, относящихся к той же области, будем говорить, начав, естественно, сперва с самого начала.

Эпос и трагедия, а также комедия, дифирамбическая поэзия и большая часть авлетики и кифаристики – все они являются вообще подражанием. А отличаются они друг от друга тремя чертами: тем, что воспроизводят различными средствами или различные предметы, или различным, не одним и тем же, способом. Подобно тому, как (художники) воспроизводят многое, создавая образы красками и формами, одни благодаря теории, другие – навыку, а иные – природным дарованиям, так бывает и в указанных искусствах. Во всех их воспроизведение совершается ритмом, словом и гармонией,

и притом или отдельно, или всеми вместе.

Так, только гармонией и ритмом пользуются авлетика и кифаристика и, пожалуй, некоторые другие искусства этого рода, как, например, игра на свирели. Одним ритмом без гармонии пользуется искусство танцоров, так как они посредством ритмических движений изображают и характеры, и душевные состояния, и действия. А словесное творчество пользуется только прозой или метрами, и соединяя их одни с другими, или употребляя какой-нибудь один вид метров, до настоящего времени получает (названия только по отдельным видам). Ведь мы не могли бы дать никакого общего названия ни мимам Софрона и Ксенарха и Сократическим диалогам, ни произведениям в форме триметров, или элегий, или каких-нибудь других подобного рода метров. Только соединяя с названием метра слово «творить», называют одних творцами элегий, других творцами эпоса, давая авторам названия не по сущности их творчества, а по общности их метра. И если кто издаст какое-нибудь сочинение по медицине или по физике в метрах, то обыкновенно называют его поэтом. Но у Гомера нет ничего общего с Эмпедоклом кроме стиха, почему одного справедливо назвать поэтом, а другого скорее натуралистом, чем поэтом. Точно также, если бы кто стал в своих произведениях соединять все метры, как, например, Хэремон в «Центавре», рапсодии, смешанной из всех метров, то и его нужно назвать поэтом.

По этим вопросам я ограничусь тем, что сказал. Но есть

некоторые виды творчества, пользующиеся всеми указанными средствами, ритмом, мелодией и метром. Таковы дифирамбическая поэзия, номы, трагедия и комедия. А различаются они тем, что одни пользуются этими средствами всеми вместе, другие – отдельно. Вот о каких различиях между искусствами я говорю, в зависимости от того, чем они производят подражание.

Цель «Поэтики» и ее задачи. Поэтическое творчество-подражание. Различие видов поэзии в зависимости от средств подражания.

О сущности поэзии и ее видах – о том, какое значение имеет каждый из них, как следует слагать фабулы для того, чтобы поэтическое произведение было хорошим, из скольких и каких частей оно должно состоять, а также о других вопросах, относящихся к той же области, будем говорить, начав, естественно, сперва с самого начала.

Эпос и трагедия, а также комедия, дифирамбическая поэзия и большая часть авлетики и кифаристики – все они являются вообще подражанием. А отличаются они друг от друга тремя чертами: тем, что воспроизводят различными средствами или различные предметы, или различным, не одним и тем же, способом. Подобно тому, как (художники) воспроизводят многое, создавая образы красками и формами, одни благодаря теории, другие – навыку, а иные – природным дарованиям, так бывает и в указанных искусствах. Во всех их воспроизведение совершается ритмом, словом и гармонией,

и притом или отдельно, или всеми вместе.

Так, только гармонией и ритмом пользуются авлетика и кифаристика и, пожалуй, некоторые другие искусства этого рода, как, например, игра на свирели. Одним ритмом без гармонии пользуется искусство танцоров, так как они посредством ритмических движений изображают и характеры, и душевные состояния, и действия. А словесное творчество пользуется только прозой или метрами, и соединяя их одни с другими, или употребляя какой-нибудь один вид метров, до настоящего времени получает (названия только по отдельным видам). Ведь мы не могли бы дать никакого общего названия ни мимам Софрона и Ксенарха и Сократическим диалогам, ни произведениям в форме триметров, или элегий, или каких-нибудь других подобного рода метров. Только соединяя с названием метра слово «творить», называют одних творцами элегий, других творцами эпоса, давая авторам названия не по сущности их творчества, а по общности их метра. И если кто издаст какое-нибудь сочинение по медицине или по физике в метрах, то обыкновенно называют его поэтом. Но у Гомера нет ничего общего с Эмпедоклом кроме стиха, почему одного справедливо назвать поэтом, а другого скорее натуралистом, чем поэтом. Точно также, если бы кто стал в своих произведениях соединять все метры, как, например, Хэремон в «Центавре», рапсодии, смешанной из всех метров, то и его нужно назвать поэтом.

По этим вопросам я ограничусь тем, что сказал. Но есть

некоторые виды творчества, пользующиеся всеми указанными средствами, ритмом, мелодией и метром. Таковы дифирамбическая поэзия, номы, трагедия и комедия. А различаются они тем, что одни пользуются этими средствами всеми вместе, другие – отдельно. Вот о каких различиях между искусствами я говорю, в зависимости от того, чем они производят подражание.

II

Различие видов поэзии в зависимости от предметов подражания.

Так как поэты изображают лиц действующих, которые непременно бывают или хорошими, или дурными, – нужно заметить, что характеры почти всегда соединяются только с этими чертами, потому что все люди по своему характеру различаются порочностью или добродетелью, – то они представляют людей или лучшими, или худшими, или такими же, как мы. То же делают живописцы. Полигнот изображал людей лучшими, Павсон худшими, а Дионисий похожими на нас. Ясно, что все указанные виды подражания будут иметь эти отличительные черты, а различаться они, таким образом, будут воспроизведением различных явлений. Эти различия могут быть в танцах, в игре на флейте и на кифаре, и в прозе, и в чистых стихах. Например, Гомер изображал своих героев лучшими, Клеофонт похожими на нас, а Гегемон Тазосский, составивший первые пародии, и Никохар, творец «Делиады», – худшими. То же можно сказать и относительно дифирамбов и номов, как, например... [Название произведения в рукописях не сохранилось.] (Арганта), и «Циклопов» (Тимофея и Филоксена). В этом состоит различие трагедии и комедии: одна предпочитает изображать худших, другая лучших, чем наши современники.

III

Различие видов поэзии в зависимости от способов подражания: а) объективный рассказ (эпос); б) личное выступление рассказчика (лирика); с) изображение событий в действии (драма). Вопрос о месте возникновения трагедии и комедии. Этимологическое объяснение термина «комедия».

Есть еще третье различие в этой области – способ воспроизведения каждого явления. Ведь можно воспроизводить одними и теми же средствами одно и то же, иногда рассказывая о событиях, становясь при этом чем-то посторонним (рассказу), как делает Гомер; или от своего же лица, не заменяя себя другим; или изображая всех действующими и проявляющими свою энергию.

Вот этими тремя чертами – средствами подражания, предметом его и способом подражания – различаются виды творчества, как мы сказали вначале. Поэтому Софокла, как поэта, можно в одном отношении сближать с Гомером, так как они оба изображают хороших людей, а в другом отношении – с Аристофаном, потому что они оба изображают совершающих какие-нибудь поступки и действующих.

Отсюда, как некоторые говорят, происходит и название этих произведений «действиями» (δράματα), так как они изображают действующих лиц. Вот почему дорийцы заявляют свои притязания на трагедию и комедию. На комедию –

мегарцы: здешние (мегарцы) говорят, что она возникла у них во время демократии, а сицилийские ссылаются на то, что из Сицилии происходил Эпихарм, поэт, живший значительно раньше Хионида и Магнета. В доказательство дорийцы приводят и самые слова. Они говорят, что окружающие город селения называются у них «комами», а у афинян «демами» и поэты были названы комиками не от глагола «комазейн» (κωμάζειν), а оттого, что они скитались по «комам», когда их позорно выгоняли из города. И понятие «действовать» у дорийцев обозначается глаголом «дран» (δραν), а у афинян – «праттейн» (πράττειν).

А на трагедию (изъявляют притязание) некоторые из (дорийцев) пелопоннесских. [Название произведения в рукописях не сохранилось.] О различиях в творчестве, о том, сколько их и каковы они, сказанного достаточно.

IV

Естественные основы поэзии. Первоначальное деление поэзии на эпическую и сатирическую; дальнейшее – на трагедию и комедию. Возникновение трагедии.

Как кажется, поэзию создали вообще две причины, притом естественные.

Во-первых, подражать присуще людям с детства; они отличаются от других живых существ тем, что в высшей степени склонны к подражанию, и первые познания человек приобретает посредством подражания. Во-вторых, подражание всем доставляет удовольствие. Доказательством этому служит то, что мы испытываем пред созданиями искусства. Мы с удовольствием смотрим на самые точные изображения того, на что в действительности смотреть неприятно, например, на изображения отвратительнейших зверей и трупов. Причиной этого служит то, что приобретать знания чрезвычайно приятно не только философам, но также и всем другим, только другие уделяют этому мало времени.

Люди получают удовольствие, рассматривая картины, потому что, глядя на них, можно учиться и соображать, что представляет каждый рисунок, например, – «это такой то» (человек). А если раньше не случалось его видеть, то изображение доставит удовольствие не сходством, а отделкой, красками или чем-нибудь другим в таком роде.

Так как нам свойственно по природе подражание, и гармония, и ритм, – а ясно, что метры части ритма, – то люди, одаренные с детства особенной склонностью к этому, создали поэзию, понемногу развивая ее из импровизаций.

А поэзия, соответственно личным характерам людей, разделилась на виды. Поэты более возвышенного направления стали воспроизводить [хорошие поступки и] поступки хороших людей, а те, кто поглубже – поступки дурных людей; они составляли сперва сатиры, между тем как первые создавали гимны и хвалебные песни. До Гомера мы не можем указать ни одного такого произведения, хотя, вероятно, их было много, но начав с Гомера, можем, например, его «Маргит» и подобные ему поэмы. В то же время явился подходящий ямбический метр. Он называется и теперь ямбическим (язвительным) потому, что этим метром язвили друг друга. Соответственно этому древние поэты одни сделались эпическими, другие – ямбическими.

А Гомер и в серьезной области был величайшим поэтом, потому что он единственный не только создал прекрасные поэмы, но и дал драматические образы, и в комедии он первый указал ее формы, представив в действии не позорное, а смешное. Его «Маргит» имеет такое же отношение к комедии, какое «Илиада» и «Одиссея» к трагедиям. А когда (у нас) явилась еще трагедия и комедия, то поэты, следуя влечению к тому или другому виду поэзии соответственно своим природным склонностям, одни вместо ямбографов ста-

ли комиками, другие вместо эпиков трагиками, так как эти виды поэзии имеют больше значения и более ценятся, чем первые.

Рассматривать, достаточно ли уже существующих видов трагедии, если судить по ее существу и по отношению к театру, – другой вопрос. А возникла, как известно, она сама и комедия из импровизаций. Одна ведет свое начало от запевал дифирамба, другая – от запевал фаллических песен, которые еще и теперь остаются в обычае во многих городах. Трагедия понемногу разрослась, так как (поэты) развивали то, что в ней рождалось, и, подвергшись многим изменениям, она остановилась, достигнув того, что лежало в ее природе.

Эсхил первый увеличил число актеров от одного до двух, уменьшил хоровые партии и подготовил первенствующую роль диалогу. Софокл ввел трех актеров и роспись сцены. Затем из малых фабул явились большие произведения, и диалог из шутливого, так как он развился из сатирической драмы, сделался величественным поздно. Место тетраметра занял триметр. Трагики пользовались сперва тетраметром потому, что этот вид поэзии имел характер сатирический и более подходящий к танцам. А когда был введен диалог, то сама его природа нашла соответствующий метр, так как ямб более всех метров подходит к разговорной речи. Доказательством этому служит то, что в беседе друг с другом мы очень часто говорим ямбами, а гекзаметрами редко и притом нару-

шая тон разговорной речи. Затем, говорят, было дополнено еще число эпизодиев и приведены в стройный порядок все остальные части трагедии. Но об этом мы говорить не будем, так как, пожалуй, было бы трудной задачей рассматривать все в подробностях.

V

Определение комедии и ее развитие. Различие между эпосом и трагедией по их объему.

Комедия, как мы сказали, это воспроизведение худших людей, но не по всей их порочности, а в смешном виде. Смешное – частица безобразного. Смешное – это какая-нибудь ошибка или уродство, не причиняющее страданий и вреда, как, например, комическая маска. Это нечто безобразное и уродливое, но без страдания.

Изменения трагедии и те, кто их производил, хорошо известны, а относительно комедии это неясно, потому что на нее первоначально не обращали внимания.

Ведь и хор для комедий архонт начал давать очень поздно, а в начале хоревтами были любители. О поэтах-комиках встречаются упоминания в то время, когда комедия уже имела определенные формы, а кто ввел маски, пролог, полное число актеров и т. п., об этом не знают.

(Комические) фабулы (начали) составлять Эпихарм и Формид. В зачаточном состоянии комедия перешла из Сицилии (в Афины), а из афинских поэтов Кратес первый, оставив нападки личного характера, начал составлять диалоги и фабулы общего характера.

Эпическая поэзия сходна с трагедией [кроме величественного метра], как изображение серьезных характеров, а

отличается от нее тем, что имеет простой метр и представляет собою рассказ. Кроме того, они различаются длительностью. Трагедия старается, насколько возможно, оставаться в пределах одного круговорота солнца или немного выходить из него, а эпическая поэзия не ограничена временем. [И в этом их различие]. Однако первоначально последнее допускалось в трагедиях так же, как в эпических произведениях.

Что касается частей, то одни являются общими (для трагедии и эпоса), другие принадлежат только трагедии. Поэтому тот, кто знает разницу между хорошей и плохой трагедией, знает ее и по отношению к эпосу, так как то, что есть в эпической поэзии, находится в трагедии, но не все, что имеет она, находится и в эпосе.

VI

Определение трагедии. Трагическое очищение. Элементы трагедии. Определение терминов λέξις, μῦθος, ἦθος и διάνοια. Сравнительное значение действия и фабулы в трагедии.

Об эпической поэзии и комедии мы расскажем после, а теперь будем говорить о трагедии, позаимствовав определение ее сущности из того, что сказано. Итак, трагедия есть воспроизведение действия серьезного и законченного, имеющего определенный объем, речью украшенной, различными ее видами отдельно в различных частях, – воспроизведение действием, а не рассказом, совершающее посредством сострадания и страха очищение подобных чувств.

«Украшенной» речью я называю речь, имеющую ритм, гармонию и метр, а «различными ее видами» исполнение некоторых частей трагедии только метрами, других еще и пением.

Так как воспроизведение совершается действием, то прежде всего некоторой частью трагедии непременно является украшение сцены, затем – музыкальная композиция и текст. Этими средствами совершается воспроизведение (действительности). Текстом я называю самое сочетание слов, а что значит «музыкальная композиция» – ясно всем.

Так как трагедия есть воспроизведение действия, а дей-

ствие совершается какими-нибудь действующими лицами, которые непременно имеют те или другие качества характера и ума, и по ним мы определяем и качества действий, то естественными причинами действий являются две: мысль и характер. И соответственно им все достигают или не достигают своей цели.

Воспроизведение действия – это фабула. Фабулой я называю сочетание событий. Характером – то, на основании чего мы определяем качества действующих лиц.

Мыслью – то, посредством чего говорящие доказывают что-нибудь или просто выражают свое мнение.

Итак, в каждой трагедии непременно должно быть шесть (составных) частей, соответственно чему трагедия обладает теми или другими качествами. Эти части: фабула, характеры, мысли, сценическая обстановка, текст и музыкальная композиция. К средствам воспроизведения относятся две части, к способу воспроизведения одна, к предмету воспроизведения три, и кроме этого – ничего. Этими частями пользуются не изредка, а, можно сказать, все поэты, так как всякая трагедия имеет сценическую обстановку, и характеры, и фабулу, и текст, и музыкальную композицию, и мысли.

Важнейшая из этих частей – состав событий, так как трагедия есть изображение не людей, а действий и злосчастия жизни. А счастье и злосчастье проявляется в действии, и цель трагедии (изобразить) какое-нибудь действие, а не качество. Люди по их характеру обладают различными каче-

ствами, а по их действиям они бывают счастливыми или, наоборот, несчастными. Ввиду этого поэты заботятся не о том, чтобы изображать характеры: они захватывают характеры, изображая действия. Таким, образом действия и фабула есть цель трагедии, а цель важнее всего.

Кроме того, без действия трагедия невозможна, а без характеров возможна.

Ведь трагедии большинства новых поэтов не изображают (индивидуальных) характеров, и вообще таких поэтов много. То же замечается и среди художников, например, если сравнить Зевксида с Полигнотом: Полигнот хороший характерный живописец, а письмо Зевксида не имеет ничего характерного. Далее, если кто стройно соединит характерные изречения и прекрасные слова и мысли, тот не выполнит задачи трагедии, а гораздо более достигнет ее трагедия, хотя использовавшая все это в меньшей степени, но имеющая фабулу и надлежащий состав событий.

Подобное бывает и в живописи. Если кто размажет самые лучшие краски в беспорядке, тот не может доставить даже такого удовольствия, как набросавший рисунок мелом. Кроме того, самое важное, чем трагедия увлекает душу, это части фабулы – перипетии и узнавания. Доказательством выше сказанного служит еще то, что начинающие создавать поэтические произведения могут раньше достигать успеха в диалогах и изображении нравов, чем в развитии действия, как, например, почти все древние поэты.

Итак, начало и как бы душа трагедии – это фабула, а второе – характеры.

Ведь трагедия – это изображение действия и главным образом через него изображение действующих лиц. Третье – мысли. Это способность говорить относящееся к делу и соответствующее обстоятельствам, что в речах составляет задачу политики и ораторского искусства. Нужно заметить, что древние поэты представляли своих героев говорящими как политики, а современные – как ораторы.

Характер – то, в чем проявляется решение людей, поэтому не выражают характера те речи, в которых неясно, что известное лицо предпочитает, или чего избегает; или такие, в которых совершенно не указывается, что предпочитает, или чего избегает говорящий.

Мысль – то, посредством чего доказывают существование или несуществование чего-нибудь, или вообще что-нибудь высказывают.

Четвертое – текст. Под текстом я понимаю, как сказано выше, объяснение действий посредством слов. Это имеет одинаковое значение как для метрической, так и для прозаической формы.

Из остальных [пяти] частей музыкальная композиция составляет важнейшее украшение трагедии. А сценическая обстановка, правда, увлекает душу, но она совершенно не относится к области нашего искусства и очень далека от поэзии. Ведь сила трагедии сохраняется и без состязаний и без

актеров.

Притом в деле постановки на сцене больше значения имеет искусство декоратора, чем поэта.

VII

Понятие о цельности и законченности действия в трагедии. Продолжительность действия в трагедии (единство времени).

Определив эти понятия, будем после этого говорить о том, каким именно должен быть состав событий, так как это и первое и самое важное в трагедии.

У нас уже принято положение, что трагедия есть воспроизведение действия законченного и целого, имеющего определенный объем. Ведь бывает целое и не имеющее никакого объема. Целое – то, что имеет начало, середину и конец.

Начало есть то, что само, безусловно, не находится за другим, но за ним естественно находится или возникает что-нибудь другое. Конец, напротив, то, что по своей природе находится за другим или постоянно, или в большинстве случаев, а за ним нет ничего другого. Середина – то, что и само следует за другим и за ним другое. Поэтому хорошо составленные фабулы должны начинаться не откуда попало и не где попало кончаться, а согласоваться с выше указанными определениями понятий. Кроме того, так как прекрасное – и живое существо, и всякий предмет – состоит из некоторых частей, то оно должно не только иметь эти части в стройном порядке, но и представлять не случайную величину. Ведь прекрасное проявляется в величине и порядке, поэтому прекрасное суще-

ство не может быть слишком малым, так как его образ, занимая незаметное пространство, сливался бы, как звук, раздающийся в недоступный ощущению промежуток времени. Не должно быть оно и слишком большим, так как его нельзя было бы обзреть сразу; его единство и цельность уходили бы из кругозора наблюдающих, например, если бы какое-нибудь животное было в десять тысяч стадий. Поэтому как неодушевленные предметы и живые существа должны иметь определенную и притом легко обозримую величину, так и фабулы должны иметь определенную и притом легко запоминаемую длину. Определение этой длины по отношению к сценическим состязаниям и восприятию зрителей не составляет задачи поэтики. Ведь если бы нужно было ставить на состязание сто трагедий, то время состязаний учитывалось бы по водяным часам, как иногда, говорят, и бывало. Что же касается определения длины трагедии по самому существу дела, то лучшей по величине всегда бывает та фабула, которая развита до надлежащей ясности, а чтобы определить просто, скажу, что тот предел величины драмы достаточен, в границах которого при последовательном развитии событий могут происходить по вероятности или по необходимости переходы от несчастья к счастью или от счастья к несчастью.

VIII

Понятие о единстве действия в трагедии.

Фабула бывает единой не в том случае, когда она сосредоточивается около одного лица, как думают некоторые. Ведь с одним лицом может происходить бесчисленное множество событий, из которых иные совершенно не представляют единства. Таким же образом может быть и много действий одного лица, из которых ни одно не является единым действием. Поэтому, кажется, ошибаются все те поэты, которые создали «Герacleиду», «Тезеиду» и подобные им поэмы. Они думают, что так как Геракл был один, то отсюда следует, что и фабула о нем едина. А Гомер, который и в прочих отношениях отличается от других поэтов, и тут, как кажется, правильно посмотрел на дело [благодаря какой-нибудь теории, или своим природным дарованиям]. Создавая «Одиссею», он не изложил всего, что случилось с его героем, напр., как он был ранен на Парнасе, как притворился помешанным во время сборов в поход. Ведь ни одно из этих событий не возникало по необходимости или по вероятности из другого. Он сгруппировал все события «Одиссеи», так же как и «Илиады», вокруг одного действия в том смысле, как мы говорим. Поэтому, как и в других подражательных искусствах, единое подражание есть подражание одному предмету, так и фабула должна быть воспроизведением единого

и притом цельного действия, ибо она есть подражание действию. А части событий должны быть соединены таким образом, чтобы при перестановке или пропуске какой-нибудь части изменялось и потрясалось целое. Ведь то, что своим присутствием или отсутствием ничего не объясняет, не составляет никакой части целого.

IX

Задача поэта. Различие между поэзией и историей. Исторический и мифический элементы в драме. «Удивительное» и его значение в трагедии.

Из сказанного ясно, что задача поэта – говорить не о происшедшем, а о том, что могло бы случиться, о возможном по вероятности или необходимости.

Историк и поэт различаются не тем, что один говорит стихами, а другой прозой. Ведь сочинения Геродота можно было бы переложить в стихи, и все-таки это была бы такая же история в метрах, как и без метров. Разница в том, что один рассказывает о происшедшем, другой о том, что могло бы произойти. Вследствие этого поэзия содержит в себе более философского и серьезного элемента, чем история: она представляет более общее, а история – частное. Общее состоит в изображении того, что приходится говорить или делать по вероятности или по необходимости человеку, обладающему теми или другими качествами. К этому стремится поэзия, давая действующим лицам имена. А частное, – например, «что сделал Алкивиад, или что с ним случилось». Относительно комедии это уже очевидно. Составив фабулу на основании правдоподобия, комики подставляют случайные имена, не касаясь определенных лиц, как делают ямбографы. А в трагедии придерживаются имен, взятых из про-

шлого. Причиной этого является то, что возможное (происшедшее?) вызывает доверие. В возможность того, что еще не произошло, мы не верим; а то, что произошло, очевидно, возможно, так как оно не произошло бы, если бы не было возможно. Однако и в некоторых трагедиях встречается только одно или два известных имени, а другие – вымышленны, как, например, в «Цветке» Агафона. В этом произведении одинаково вымышлены и события и имена, а все-таки оно доставляет удовольствие.

Поэтому не следует непременно ставить своей задачей придерживаться сохранным преданиями мифов, в области которых вращается трагедия. Да и смешно добиваться этого, так как даже известное известно немногим, а между тем доставляет удовольствие всем. Из этого ясно, что поэт должен быть более творцом фабул, чем метров, так как он творец постольку, поскольку воспроизводит, а воспроизводит он действия. Даже если ему придется изображать действительные события, он все-таки творец, так как ничто не препятствует тому, чтобы некоторые действительные события имели характер вероятности и возможности. Вот почему он их творец.

Из простых фабул и действий эпизодические самые худшие. Эпизодической я называю ту фабулу, в которой вводные действия следуют одно за другим без соблюдения вероятности и необходимости. Такие фабулы составляются плохими поэтами по их собственной вине, а хорошими – из-за

актеров. Составляя свои трагедии для состязаний и чрезмерно растягивая фабулу, поэты часто бывают вынуждены нарушать последовательность событий.

Трагедия есть воспроизведение не только законченного действия, но также вызывающего страх и сострадание, а это бывает чаще всего в том случае, когда что-нибудь происходит неожиданно, и еще более, когда происходит [неожиданно] вследствие взаимодействия событий. При этом удивление будет сильнее, чем в том случае, когда что-нибудь является само собою и случайно. Ведь даже из случайных событий более всего удивления вызывают те, которые кажутся происшедшими как бы намеренно. Так, например, статуя Мития в Аргосе убила виновника смерти Мития, упав на него в то время, когда он на нее смотрел. Подобные происшествия имеют вид не слепой случайности, поэтому такие фабулы бесспорно лучше.

Х

Действие простое и запутанное.

Из фабул одни бывают простые, другие – запутанные, так как именно такими бывают и действия, воспроизведением которых являются фабулы. Я называю простым такое действие, в котором при сохранении непрерывности и единства, как сказано выше, перемена совершается без перипетии и узнавания, а запутанным – то, в котором перемена совершается с узнаванием или перипетией, или с обоими вместе. Это должно вытекать из самого состава фабулы так, чтобы перемена возникала из предшествующих событий по необходимости или по вероятности. Ведь большая разница, происходит ли данное событие вследствие чего-нибудь или после чего-нибудь.

XI

Элементы запутанного действия: перипетия и узнавания.

Перипетия – это перемена происходящего к противоположному, и притом, как мы говорим, по вероятности или необходимости. Так, например, в «Эдипе» вестник, пришедший с целью обрадовать Эдипа и избавить его от страха перед матерью, объяснив ему, кто он был, произвел противоположное действие. И в «Линкее»: одного ведут на смерть, другой, Данай, идет за ним, чтобы убить его. Но вследствие перемены обстоятельств пришлось погибнуть последнему, а первый спасся. Узнавание, как обозначает и самое слово, – это переход от незнания к знанию, или к дружбе, или вражде тех, кого судьба обрекла на счастье или несчастье. А самые лучшие узнавания те, которые соединены с перипетиями, как, например, в «Эдипе».

Бывают, конечно, и другие узнавания. Они могут происходить, как сказано, по неодушевленным предметам и по различным случайностям. Можно узнать также по тому, совершил ли кто или не совершил какой-нибудь поступок. Но самое важное для фабулы и самое важное для действия – это выше указанное узнавание, потому что такое узнавание и перипетия будут вызывать или сострадание, или страх; а изображением таких действий, как у нас установлено, является трагедия. Кроме того, при таком узнавании будет возникать

и несчастье, и счастье.

Так как узнавание есть узнавание среди нескольких лиц, то иногда оно происходит только со стороны одного лица по отношению к другому, когда одно лицо известно, кто он; а иногда бывает необходимо обоим узнать друг друга.

Например, Орест узнал Ифигению из посылки письма, а для Ифигении потребовалось другое доказательство.

Итак, в этом отношении фабула имеет две части: перипетию и узнавание.

Третья часть – страдание. О перипетии и узнавании сказано, а страдание – это действие, производящее гибель или боль, например, разные виды смерти на сцене, припадки мучительной боли, нанесение ран и т. п.

XII

Внешнее деление трагедии на части: пролог, эпизодий, эксод, парод, стасим, песни со сцены и коммы. Определение этих терминов.

О тех частях трагедии, на которые должно смотреть как на ее основы, мы уже сказали, а по объему и месту их распределения части ее таковы: пролог, эпизодий, эксод, песнь хора, а в ней парод и стасим. Эти части общи всем трагедиям, а особенностями некоторых трагедий являются песни со сцены и коммы. Пролог – это целая часть трагедии перед выступлением хора. Эпизодий – целая часть трагедии между целыми песнями хора. Эксод – целая часть трагедии, за которой не бывает песни хора. Парод хора – это первая целая речь хора. Стасим – песнь хора без анапеста и трохея. комм – общий плач хора и актеров, а песни со сцены исполняются только актерами.

[О тех частях трагедии, на которые должно смотреть как на ее основы, мы сказали, а по объему и месту их распределения они таковы].

XIII

Действия, которые могут вызывать сострадание и страх. Примеры из греческой трагедии.

К чему должно стремиться и чего должно избегать, составляя фабулы, и как будет достигнута цель трагедии, следует сказать сейчас за тем, что теперь изложено.

Так как лучшая трагедия по своему составу должна быть не простой, а запутанной и воспроизводящей страшные и вызывающие сострадания события, – ведь это отличительная черта произведений такого вида, – то прежде всего ясно, что не следует изображать на сцене переход от счастья к несчастью людей хороших, так как это не страшно и не жалко, а возмутительно. И не следует изображать переход от несчастья к счастью дурных людей, так как это совершенно нетрагично: тут нет ничего необходимого, ни вызывающего чувство общечеловеческого участия, ни сострадания, ни страха. Не следует изображать и переход от счастья к несчастью совершенных негодяев. Такой состав событий, пожалуй, вызвал бы чувство общечеловеческого участия, но не сострадание и не страх. Ведь сострадание возникает при виде того, кто страдает невинно, а страх из-за того, кто находится в одинаковом с нами положении [сострадание из-за невинного, а страх из-за находящегося в одинаковом положении]. Поэтому такой случай не вызовет ни сострадания, ни страха.

Итак, остается тот, кто стоит между ними. А таков тот, кто, не отличаясь ни доблестью, ни справедливостью, подвергается несчастью не вследствие своей порочности и низости, а вследствие какой-нибудь ошибки, между тем как раньше он пользовался большой славой и счастьем, как, например, Эдип, Фиест и знаменитые люди из подобных родов. Поэтому требуется, чтобы хорошая фабула была скорее простой, а не «двойной», как некоторые говорят, и представляла переход не от несчастья к счастью, а наоборот, от счастья к несчастью, – переход не вследствие преступности, а вследствие большой ошибки или такого человека, как мы сказали, или скорее лучшего, чем худшего. Доказательством этому служит то, что происходит в жизни. Сначала поэты переходили от одной случайной фабулы к другой, а теперь самые лучшие трагедии изображают судьбу немногих родов, например, Алкмэона, Эдипа, Ореста, Мелеагра, Фиеста, Теллефа и других, кому пришлось или потерпеть, или совершить страшные преступления.

Таков состав лучшей трагедии согласно требованиям нашей теории. Поэтому допускают ту же ошибку и те, кто упрекает Еврипида за то, что он делает это в своих трагедиях и что многие его трагедии оканчиваются несчастьем. Но это, как сказано, правильно. И вот важнейшее доказательство: на сцене, во время состязаний, такие произведения оказываются самыми трагичными, если они правильно разыграны. И Еврипид, если даже в других отношениях он не хорошо рас-

пределяет свой материал, все-таки является наиболее трагичным поэтом.

Второй вид трагедии, называемый некоторыми первым, имеет двойной состав событий, так же как «Одиссея», и в конце ее судьба хороших и дурных людей противоположна. Этот вид считается первым по слабости публики, так как поэты подчиняются в своих произведениях вкусам зрителей. Однако так вызывать удовольствие чуждо трагедии, это более свойственно комедии. Там герои, хотя бы они были злейшими врагами по мифу, как, например, Орест и Эгист, в конце уходят со сцены друзьями, и никто никого не убивает.

XIV

Как следует вызывать сострадание и страх. Какие мифы должен брать поэт сюжетом для своего произведения.

Чувство страха и сострадания может быть вызываемо театральной обстановкой, может быть вызываемо и самим сочетанием событий, что гораздо выше и достигается лучшими поэтами. Фабула должна быть составлена так, чтобы читающий о происходящих событиях, и не видя их, трепетал и чувствовал сострадание от того, что совершается. Это может пережить каждый, читая рассказ об Эдипе. А достигать этого при помощи сценических эффектов – дело не столько искусства, сколько хорега. Тот, кто посредством внешней обстановки изображает не страшное, а только чудесное, не имеет ничего общего с трагедией, потому что от трагедии должно требовать не всякого удовольствия, а свойственного ей. А так как поэт должен своим произведением вызывать удовольствие, вытекающее из сострадания и страха, то ясно, что действие трагедии должно быть проникнуто этими чувствами.

Возьмем же, какое совпадение действий оказывается страшным и какое печальным. Такие действия происходят непременно или между друзьями, или между врагами, или между людьми, относящимися друг к другу безразлично.

Если враг вредит врагу, то ни действия, ни намерения его

не вызывают никакого сожаления, а только то чувство, какое возбуждает страдание само по себе. Но когда страдания возникают среди близких людей, например, если брат убивает брата, или сын отца, или мать сына, или сын свою мать, или хочет убить, или делает что-нибудь подобное, – вот чего следует искать в мифах.

Но сохраненных преданием мифов нельзя изменять. Я имею в виду, например, смерть Клитемнестры от руки Ореста и смерть Эрифилы от руки Алкмэона. Поэт должен находить подходящее и искусно пользоваться преданием. А что мы понимаем под словом «искусно», скажем яснее. Действие может происходить так, как его представляли древние, изображая лиц, которые знают и понимают, что они делают, напр., Еврипид изобразил Медею убивающей своих детей. Но можно совершить по неведению, совершить ужасное преступление, и только впоследствии узнать свою близость к жертве, как, например, Софоклов Эдип.

Впрочем, это произошло вне драмы, а в самой трагедии так действует, например, Алкмэон Астидаманта или Телегон в «Раненом Одиссее».

Есть еще третий случай, когда намеревающийся совершить по незнанию какое-нибудь неисправимое зло узнает свою жертву раньше, чем совершит преступление. А кроме этих случаев представить дело иначе нельзя, так как неизбежно или сделать что-нибудь, или не сделать, зная или не зная.

Из этих случаев самое худшее сознательно собираться сделать какое-нибудь зло, но не сделать его. Это отвратительно, но не трагично, так как здесь нет страдания. Вот почему таким образом никто не представляет событий, кроме немногих случаев, например, в «Антигоне» сцена Креонта с Гемоном. Второй случай – сделать какое-нибудь зло. Но лучше сделать не зная и узнать после, так как здесь нет ничего отвратительного, а признание производит потрясающее впечатление.

Но лучше всего последний случай. Я говорю о таком случае, как, например, в «Кресфонте». Мерепа собирается убить своего сына, но не убивает. Она узнала его. И в «Ифигении» сестра узнает брата, а в «Гелле» – сын свою мать, которую хотел выдать. Вот почему, как сказано раньше, трагедии изображают судьбу немногих родов. Изыскивая подходящие сюжеты, трагики случайно, а не благодаря теории, открыли, что в мифах следует собирать такой материал. Поэтому они вынуждены встречаться в тех домах, с которыми происходили такие несчастья.

Итак, о составе событий и о том, каковы именно должны быть фабулы, сказано достаточно.

XV

Характеры героев трагедии. Необходимость их идеализации.

Относительно характеров следует иметь в виду четыре цели. Первое и важнейшее – чтобы они были благородны. Действующее лицо будет иметь характер в том случае, когда, как сказано, его речи или поступки обнаруживают какое-нибудь решение, а благородный характер, – когда оно благородно. Последнее возможно во всяком положении. Ведь и женщина бывает благородной, и раб, хотя, быть может, первая из них ниже (мужчины), а раб – совершенно низкое существо.

Второе условие – соответствие (характеров действующим лицам). Так, характер Аталанты мужественный, но женщине не подобает быть мужественной или страшной.

Третье условие – правдоподобие. Это особая задача, – не то, чтобы создать благородный или соответствующий данному лицу характер, как сказано.

Четвертое условие – последовательность. Даже если изображаемое лицо совершенно непоследовательно и в основе его поступков лежит такой характер, то все-таки оно должно быть непоследовательным последовательно.

Примером низости характера, не вызванной необходимостью, является Менелай в «Оресте». Пример поступка, несоответственного и несогласного с характером, – плач Одиссея

в «Скилле» и речь Меланиппы... Пример непоследовательности – Ифигения в Авлиде, так как умоляющая она совершенно не похожа на ту, которая выступает (в той же трагедии) позже. Ведь и в характерах, так же как и в составе событий, следует всегда искать или необходимости, или вероятности, чтобы такой-то говорил или делал то-то по необходимости или по вероятности, и чтобы одно событие происходило после другого по необходимости или по вероятности.

Итак, ясно, что и развязки фабул должны вытекать из самих фабул, а не разрешаться машиной, как в «Медее» или в сцене отплытия в «Илиаде». Машиной должно пользоваться для изображения событий, происходящих вне драмы, или того, что произошло раньше и чего человеку нельзя знать, или того, что произойдет позже и требует предсказания; или божественного возвещения, так как мы предполагаем, что боги все видят.

В событиях не должно быть ничего нелогичного, в противном случае оно должно быть вне трагедии, как, например, в «Эдипе» Софокла.

Так как трагедия есть изображение людей лучших, чем мы, то следует подражать хорошим портретистам. Они, передавая типичные черты, сохраняют сходство, хотя изображают людей красивее. Так и поэт, изображая раздражительных, легкомысленных и имеющих другие подобного рода недостатки характера, должен представлять таких людей облагороженными, как, например, представил жестокосердного

Ахилла Агафон и Гомер.

Вот что следует иметь в виду, а также наблюдения над впечатлениями, неизбежно вызываемыми поэтическим произведением. Ведь и тут можно часто ошибаться. Относительно этого достаточно сказано в изданных мною сочинениях.

XVI

Виды узнавания. Примеры узнавания из греческой трагедии.

О том, что такое узнавание, сказано раньше. А что касается видов узнавания, то первый и самый безыскусственный, которым чаще всего пользуются за недостатком другого выхода, – узнавание по приметам. Из примет одни бывают врожденные, например, «копье, какое носят (на своем теле) Земнородные», или звезды в «Фиесте» Каркина; другие – приобретенные впоследствии, притом или на теле, например, рубцы, или посторонние предметы, например, ожерелье или лодочка, посредством которой происходит узнавание в «Тиро». Этими приметам можно пользоваться и лучше и хуже. Так, Одиссея по его рубцу иначе узнала кормилица, иначе свинопасы. Узнавания, требующие доказательств, менее художественны, как и все такого рода, а возникающие из перипетии, как, например, в сцене омовения («Одиссея») лучше.

Второе место занимают узнавания, придуманные поэтом [вследствие этого нехудожественные]. Так, Орест в «Ифигении» дал возможность узнать, что он Орест. Ифигения открыла себя письмом, а Орест говорит то, чего хочет сам поэт, но не дает миф. Поэтому такое узнавание очень приближается к указанной мною ошибке ведь Орест мог и принести

с собой некоторые доказательства. Таков же голос ткацкого челнока в Софокловом «Терее».

Третье узнавание – путем воспоминания, когда возникает какое-нибудь чувство при виде какого-нибудь предмета. Так, в «Киприях» Дикэогена герой, увидев картину, заплакал, а в «Рассказе у Алкиноя» (Одиссей), слушая кифариста и вспомнив (пережитое), залился слезами. По этому их обоих узнали.

Четвертое узнавание – при помощи умозаключения, например, в «Хоэфорах»: «пришел кто-то похожий (на меня), а никто не похож (на меня), кроме Ореста, следовательно, это пришел он». Или сцена с Ифигенией у софиста Полиида: Оресту естественно сделать вывод, что и ему приходится стать жертвой, так как была принесена в жертву его сестра. А в «Тидее» Феодекта герой заключает, что он и сам погибнет, потому что он пришел с целью отыскать своего сына. То же и в «Финеидах»: женщины, увидев местность, решили, что тут им назначено судьбой умереть, так как их там и высадили.

Бывает и сложное узнавание, соединенное с обманом публики, например, в «Одиссее-Лжевестнике» герой говорит, что он узнает лук, которого не видал; а публика в ожидании, что он действительно узнает, делает ложное умозаключение.

Но лучше всех узнавание, вытекающее из самих событий, когда зрители бывают поражены правдоподобием, например, в Софокловом «Эдипе» и в «Ифигении».

Действительно правдоподобно, что Ифигения хочет вру-

чить письмо.

Только такие узнавания обходятся без придуманных примет и ожерельев. Второе место занимают узнавания, вытекающие из умозаключения.

XVII

Советы поэтам – как следует писать трагедии: необходимость ясно представлять и переживать самому то, что поэт изображает. Развитие сюжета.

При составлении фабул и обработке их языка необходимо представлять события как можно ближе перед своими глазами. При этом условии поэт, видя их совершенно ясно и как бы присутствуя при их развитии, может найти подходящее и лучше всего заметить противоречия. Доказательством этому служит то, в чем упрекали Каркина. (У него) Амфиарай выходил из храма, что укрывалось от взора зрителей. Публика была раздосадована этим, и на сцене Каркин потерпел неудачу.

По возможности следует сопровождать работу и телодвижениями. Увлекательнее всего те поэты, которые переживают чувства того же характера. Волнует тот, кто сам волнуется, и вызывает гнев тот, кто действительно сердится. Вследствие этого поэзия составляет удел или богато одаренного природой, или склонного к помешательству человека. Первые способны перевоплощаться, вторые – приходить в экстаз.

Как эти рассказы (т. е. сохраненные преданиями), так и вымышленные поэт, создавая трагедию, должен представлять в общих чертах, а потом вводить эпизоды и расширять.

По моему мнению, общее можно представлять так, как, например, в «Ифигении». Когда стали приносить в жертву какую-то девушку, она исчезла незаметно для совершавших жертвоприношение и поселилась в другой стране, в которой был обычай приносить в жертву богине чужестранцев.

Эта обязанность была возложена на нее. Спустя некоторое время случилось, что брат этой жрицы приехал туда. А то обстоятельство, что ему повелел бог [и по какой причине – это не относится к общему] отправиться туда и за чем, – это вне фабулы. После приезда, когда его схватили и хотели принести в жертву, он открылся, – так ли, как представил Еврипид, или как Полиид, – правдоподобно сказав, что, как оказывается, суждено быть принесенными в жертву не только его сестре, но и ему самому. И отсюда его спасение.

После этого следует, уже дав имена (действующим лицам), вводить эпизодические части, но так, чтобы эпизоды были в тесной связи, например, в эпизоде с Орестом – его сумасшествие, вследствие которого он был пойман, и очищение, вследствие чего он спасся.

В драмах эпизоды кратки, в эпосе они растянуты. Так, содержание «Одиссеи» можно рассказать в немногих словах. Один человек странствует много лет. Его преследует Посейдон. Он одинок. Кроме того, его домашние дела находятся в таком положении, что женихи (жены) расточают его имущество и составляют заговор против его сына. После бурных скитаний он возвращается, открывается некоторым лицам,

нападает (на женихов), сам спасается, а врагов перебивает.

Вот собственно содержание поэмы, а остальное – эпизоды.

XVIII

Завязка и развязка. Определение этих понятий. Значение завязки и развязки для характеристики трагедии. Сложных мифов следует избегать. Отношение хора к другим частям трагедии.

Во всякой трагедии есть завязка и развязка. События, находящиеся вне драмы, и некоторые из входящих в ее состав часто бывают завязкой, а остальное – развязка. Завязкой я называю то, что находится от начала трагедии до той части, которая является пределом, с которого начинается переход от несчастья к счастью или от счастья к несчастью, а развязкой – то, что находится от начала этого перехода до конца. Например, в «Линкее» Феодекта завязкой служат происшедшие раньше события, похищение ребенка и (раскрытие виновных, а развязка) от обвинения в убийстве до конца.

Видов трагедии четыре. Столько же указано нами и частей. Трагедия запутанная, которая целиком состоит из перипетии и узнавания. Трагедия патетическая, например, «Эанты» и «Иксионы». Трагедия нравов, например, «Фтиотиды» и «Пелей». Четвертый вид – трагедия фантастическая, например, «Форкиды», «Прометей» и все те, где действие происходит в преисподней.

Лучше всего стараться соединять все эти виды, а если это невозможно, то самые главные и как можно больше, в осо-

бенности потому, что теперь несправедливо нападают на поэтов. Хотя (у нас) есть много хороших поэтов в каждом виде (трагедии), но критики требуют, чтобы один поэт превосходил каждого в его индивидуальных достоинствах.

Различие и сходство между трагедиями следует определять, быть может, не по отношению к фабуле, а принимать во внимание сходство завязки и развязки. Многие поэты, составив хорошую завязку, дают плохую развязку, между тем как необходимо, чтобы обе части всегда вызывали одобрение.

Следует также помнить о том, о чем часто говорилось, и не придавать трагедии эпической композиции. Эпической я называю состоящую из многих фабул, например, если какой-нибудь (трагик) будет воспроизводить все содержание «Илиады». Там, вследствие значительной длины, части получают надлежащее развитие, а в драмах многое происходит неожиданно. И вот доказательство. Все те трагики, которые представляли разрушение Трои целиком, а не по частям, как Еврипид, или Ниобу не так, как Эсхил, терпят полную неудачу или уступают в состязании другим. Ведь и Агафон потерпел неудачу только из-за одного этого.

Но в перипетиях и в простых действиях трагики удивительно достигают своей цели. Это бывает, когда умный, но преступный человек оказывается обманутым, как Сизиф, или храбрый, но несправедливый бывает побежден. Это и трагично, и согласно с чувством человеческой справедливости. Это и правдоподобно, как говорит Агафон: «Ведь прав-

доподобно, что происходит много и неправдоподобного».

Хор должно представлять как одного из актеров. Он должен быть частью целого и состязаться не так, как, например, у Еврипида, а так, как у Софокла. А у прочих поэтов песни хора имеют не больше связи со своей фабулой, чем со всякой другой трагедией. Поэтому у них поют «вставочные песни» с того времени, как Агафон первый начал делать подобное. А между тем какая разница, петь вставочные песни или перемещать из одной части в другую диалог или целый эпизод?

XIX

Правила диалектического развития мысли в трагедии – предмет риторики.

Правила интонации при исполнении трагедии на сцене (приказание, просьба, угроза, ответ и т. п.) – дело актера и режиссера.

Остается сказать несколько слов относительно словесной формы (трагедии) и изложения мыслей, а относительно других вопросов уже сказано. Впрочем, вопросы, касающиеся изложения мыслей, следует рассматривать в сочинениях по риторике, так как они более близки к этой области знаний. К области мысли относится все то, что должно быть выражено в слове. А частные задачи в этой области – доказывать и опровергать, и изображать чувства, как, например, сострадание или страх, или гнев и другие подобные им, а также величие и ничтожество. Ясно, что и при изображении событий должно исходить от тех же основ, когда нужно представить вызывающее сожаление, или ужас, или великое, или правдоподобное. Разница состоит только в том, что события должны быть понятными без объяснения, а мысли должны быть выражены говорящим в рассказе и согласоваться с его рассказом. В самом деле, в чем состояла бы задача говорящего, если бы все было ясно уже само собой, а не благодаря его слову?

В той области, которая относится к слову, есть один частный вопрос – внешние способы выражения. Знание их есть дело актерского искусства и того, кто руководит театральной постановкой, например, как выразить приказание, как мольбу, рассказ, угрозу, вопрос и ответ и т. п. Знание или незнание этого не вызывает к поэтическому произведению никакого упрека, который заслуживал бы серьезного внимания. В самом деле, какой ошибкой можно было бы признать то, в чем Протагор упрекает (Гомера), будто он, думая, что умоляет, приказывает, сказав: «Гнев, богиня, воспой». (Протагор) говорит, что поставить в форме повелительного наклонения слова, обозначающие делать что-нибудь или не делать, – это приказание. Поэтому следует оставить этот вопрос, как относящийся не к поэтике, а к другой науке.

XX

Элементы речи: звук, слог, союз, имя, глагол, член. Определение понятия о звуке, слоге, союзе, члене, имени, глаголе и флексии имен и глаголов.

Предложение.

Во всяком словесном изложении есть следующие части: основной звук, слог, союз, имя, глагол, член, флексия и предложение.

Основной звук – это звук неделимый, но не всякий, а такой, из которого естественно появляется разумное слово. Ведь и у животных есть неделимые звуки, но ни одного из них я не называю основным. А виды этих звуков – гласный, полугласный и безгласный.

Гласный – тот, который слышится без удара (языка); полугласный – тот, который слышится при ударе (языка), например, Σ и Ρ; а безгласный – тот, который при ударе (языка) не дает самостоятельно никакого звука, а делается слышным в соединении со звуками, имеющими какую-нибудь звуковую силу, например, Γ и Δ.

Эти звуки различаются в зависимости от формы рта, от места (их образования) густым и тонким придыханием, долготой и краткостью и, кроме того, острым, тяжелым и средним ударением. Подробности по этим вопросам следует рассматривать в метрике.

Слог есть не имеющий самостоятельного значения звук, состоящий из безгласного и гласного или нескольких безгласных и гласного. Так, ГА и без Р слог и с Р слог: ГРА. Но рассмотрение различия слогов также дело метрики.

Союз – это не имеющее самостоятельного значения слово, которое [не препятствует, но и не] содействует составлению из нескольких слов одного имеющего значение предложения. Он ставится и в начале, и в середине, если его нельзя поставить в начале предложения самостоятельно, например, μέν, ἦτοι, δέ. Или – это не имеющее самостоятельного значения слово, которое может составить одно имеющее самостоятельное значение предложение из нескольких слов, имеющих самостоятельное значение.

Член – не имеющее самостоятельного значения слово, которое показывает начало, или конец, или разделение речи, например, το ἄμφί, το περὶ и др..

Или – это не имеющее самостоятельного значения слово, которое [не препятствует, но и не] содействует составлению из нескольких слов одного имеющего значение предложения, ставящееся обыкновенно и в начале, и в середине.

Имя – это сложное, имеющее самостоятельное значение, без оттенка времени, слово, часть которого не имеет никакого самостоятельного значения сама по себе. Ведь в сложных словах мы не придаем самостоятельного значения каждой части, например, в слове Феодор (Богдар) – дор (дар) не имеет самостоятельного значения.

Глагол – сложное, самостоятельное, с оттенком времени слово, в котором отдельные части не имеют самостоятельного значения так же, как в именах. Например, «человек» или «белое» не обозначает времени, а (формы) «идет» или «пришел» обозначают еще одна – настоящее время, другая – прошедшее.

Флексия имени или глагола – это обозначение отношений по вопросам «кого», «кому» и т. п. Или – обозначение единства или множества, например, «люди» или «человек». Или – отношений между разговаривающими, например, вопрос, приказание: «пришел ли»? или «иди». Это глагольные флексии, соответствующие этим отношениям.

Предложение – сложная фраза, имеющая самостоятельное значение, отдельные части которой также имеют самостоятельное значение. Не всякое предложение состоит из глаголов и имен. Может быть предложение без глаголов, например, определение человека, однако какая-нибудь часть предложения всегда будет иметь самостоятельное значение [например, в предложении «Идет Клеон» – слово «Клеон»].

Слово бывает единым в двойном смысле: когда оно обозначает единство или соединение множества. Например, «Илиада» – единое, как соединение множества, а «человек» – как обозначение одного предмета. [Повторение того, что сказано несколько выше.]

XXI

Слова простые и сложные. Слова общеупотребительные, глоссы, метафоры, украшения речи. Слова вновь составленные. Слова растяженные, сокращенные и измененные.

Объяснение этих терминов и примеры из греческой поэзии. Разделение слов по окончаниям на слова мужского, женского и среднего рода.

Имя бывает двух видов: простое и сложное. Простым я называю то, которое слагается из не имеющих самостоятельного значения частей, например, «земля». Что касается имен сложных, то одни состоят из части, имеющей самостоятельное значение и не имеющей его, но имеющей или не имеющей значение не в самом имени; другие состоят из частей (только), имеющих значение.

Имя может быть трехсложным, четырехсложным и многосложным, как большинство слов высокопарных, например, Гермокаикоксанф.

Всякое имя бывает или общеупотребительное, или глосса, или метафора, или украшение, или вновь составленное, или растяженное, или сокращенное, или измененное.

Общеупотребительным я называю то, которым пользуются все, а глоссой – то, которым пользуются немногие. Ясно, что глоссой и общеупотребительным может быть одно и то же слово, но не у одних и тех же. Например, οἴκων (дро-

тик) – у жителей Кипра общеупотребительное, а у нас оно глосса.

Метафора – перенесение слова с измененным значением из рода в вид, или из вида в род, или из вида в вид, или по аналогии. Я говорю о перенесении из рода в вид, например: «А корабль мой вот стоит», так как стоять на якоре – это особый вид понятия «стоять». (Пример перенесения) из вида в род: «Да, Одиссей совершил десятки тысяч дел добрых». Десятки тысяч – вообще большое число, и этими словами тут воспользовался поэт вместо «множество». Пример перенесения из вида в вид: «отчерпнув душу мечом» и «отрубив (воды от источников) несокрушимой медью».

В первом случае «отчерпнуть» – значит «отрубить», во втором – «отрубить» поэт поставил вместо «отчерпнуть». Нужно заметить, что оба слова обозначают что-нибудь отнять.

Аналогией я называю такой случай, когда второе слово относится к первому так же, как четвертое к третьему. Поэтому вместо второго можно поставить четвертое, а вместо четвертого второе. Иногда присоединяют то слово, к которому заменяемое слово имеет отношение. Я имею в виду такой пример: чаша так же относится к Дионису, как щит к Арею; поэтому можно назвать чашу щитом Диониса, а щит чашей Арея. Или – что старость для жизни, то вечер для дня; поэтому можно назвать вечер старостью дня, а старость вечером жизни, или, как у Эмпедокла, закатом жизни.

Для некоторых понятий нет в языке соответствующих слов, но все-таки можно найти сходное выражение. Например, вместо «сеять» семена говорят «бросать» семена, а для разбрасывания солнцем света нет соответствующего слова.

Однако так как «бросать» имеет такое же отношение к лучам солнца, как «сеять» к семенам, то у поэта сказано: «сея богозданный свет».

Метафорой этого рода можно пользоваться еще иначе: присоединив к слову чуждое ему понятие, сказать, что оно к нему не подходит, например, если бы кто-нибудь назвал щит чашей не Арея, а чашей без вина.

Составленное слово – то, которое совершенно не употребляется другими, а придумано самим поэтом. Кажется, есть некоторые слова в таком роде, например, *ερνύγες* (рожонки) вместо *κέρατα* (рога) и *αρητήρ* (молитель) вместо *ιερεύς* (жрец).

Бывают слова растяженные и сокращенные. Растяженное – если какому-нибудь гласному придать больше долготы, чем ему свойственно, или вставить (в слово) слог. Сокращенное – если в слове что-нибудь отнято. Примеры растяженного: *πόλῆος* вместо *πόλεως*, *Πηληος* вместо *Πηλέος*, *Πηληιάδεω* вместо *Πηλείδου*. Примеры сокращенного: *κριδω* и *μία γίνεται αμφοτέρων οψ*.

Измененное – когда в слове одно оставляют, а другое вносят, например, *δεξιτερόν κατά μαζον* вместо *δεξιόν*.

Имена бывают мужского, женского и среднего рода. Муж-

ского рода оканчиваются на Ν, Ρ и Σ и сложные с последним, а таковых два: Ψ и Ξ. Женского рода слова оканчиваются на долгие звуки по своей природе, как Η и Ω, а также на Α протяженное. Таким образом, количество окончаний мужского и женского рода по числу одинаково, потому что Ψ и Ξ то же что Σ. Α на безгласный звук не оканчивается ни одно слово, так же как и на краткий гласный звук. На Ι – только три слова: μέλι, κόμμι, πέπερι. На Υ – пять. На эти звуки, а также на Ν и Σ оканчиваются слова среднего рода.

XXII

Достоинства поэтической речи: слог поэта должен быть ясным и не низким. Условия достижения этих качеств: умеренное пользование разговорной речью, метафорами, глоссами и измененными словами. Примеры из греческой поэзии.

Достоинство слога – быть ясным и не низким. Самый ясный слог тот, который состоит из общеупотребительных слов, но это слог низкий.

Пример – поэзия Клеопонта и Сфенела. А возвышенный и свободный от грубоватости слог пользуется чуждыми обыденной речи словами. Чуждыми я называю глоссу, метафору, растяжение и все, что выходит за пределы обыденного говора. Но если соединить все подобного рода слова вместе, то получится загадка или варваризм. Если (предложение состоит) из метафор, это загадка, а если из глосс – варваризм. Сущность загадки состоит в том, чтобы, говоря о действительном, соединить с ним невозможное. Посредством сочетания общеупотребительных слов этого сделать нельзя, а при помощи метафор возможно, например, «Мужа я видел, огнем припаявшего медь к человеку» и т. п.

Из глосс образуется варваризм. Следовательно, необходимо, чтобы эти слова были как-нибудь перемешаны. Глоссы, метафоры, украшения и другие виды слов, упомянутые

мною, сделают слог благородным и возвышенным, а общеупотребительные выражения придадут ему ясность. В особенности влияют на ясность слога и отсутствие грубости растяжения, усечения и изменения значения слов. То, что речь имеет не разговорный, иной характер, и отступает от обычной формы, придаст ей благородство; а тем, что в ней находятся обычные выражения, будет достигнута ясность. Поэтому несправедливы порицания тех, кто осуждает подобного рода слог и осмеивает в своих комедиях поэтов, как, например, Евклид Старший, будто легко творить, если предоставить возможность растягивать гласные, сколько угодно. Он осмеял этот слог в самой форме своих стихов:

Видел я шедшего в Ма-арофо-он Э-эпихара.

И еще:

Нет, не любя мне эта его-о че-емерица.

Действительно, явно некстати пользоваться такими формами, смешно. Мера – общее условие для всех видов слова. В самом деле, если бы кто стал употреблять метафоры, глоссы и другие виды слов некстати и нарочно для смеха, тот произвел бы такое же (комическое) впечатление.

Насколько важно, чтобы все было подходящим, можно судить по эпическим произведениям, вставляя в метр слова разговорной речи, – да и по глоссам и метафорам и другим

подобного рода словам. Если кто поставит на их место разговорные слова, тот увидит, что мы говорим правду. Напр., Эсхил и Еврипид составили одинаковый ямбический стих, но вследствие замены одного только слова, разговорного, обычного слова глоссой, один стих оказывается прекрасным, другой – безвкусным.

Эсхил в «Филоктете» сказал:

«И рак, который мясо ест моей ноги»...

А Еврипид вместо «ест» поставил «пирует».

И еще пример. Вместо:

«Тут меня небольшой, ничтожный и безобразный»

можно сказать:

«Тут меня малорослый какой-то, бессильный уродец»

Или вместо:

«К ней простую подставив скамейку и маленький столик»

можно сказать.

«К ней дрянную подставив скамейку и крошечный столик».

И вместо берега «воют» можно сказать; берега «кричат».

Кроме того, Арифрад осмеивал в своих комедиях трагиков за то, что они употребляют такие выражения, каких никто не допустил бы в разговоре, например, δομάτων αλο вместо сто δομάτων, Ἀχιλλέως περί, а не περί Ἀχιλλέως, σέθεν, εγώ ρέ νιν и много других в таком роде. Все такие выражения вследствие неупотребительности их в разговоре придают речи возвышенный характер. А он этого не знал.

Большое значение имеет способность надлежащим образом пользоваться каждым из указанных видов слова, и сложными словами и глоссами. Но особенно важно быть искусным в метафорах, так как только одного этого нельзя позаимствовать у других, и эта способность служит признаком таланта. Ведь создавать хорошие метафоры – значит, подмечать сходство.

Сложные слова более всего подходят к дифирамбам, глоссы – к героическим стихам, метафоры – к ямбам. В героических стихах пригодны все вышеуказанные виды слова, а в ямбах, так как они ближе всего воспроизводят разговорную речь, пригодны те слова, которыми можно пользоваться в разговоре. Таковы общеупотребительные слова, метафоры и украшения.

XXIII

Переход к эпической поэзии. Отличие эпоса от истории. Превосходство Гомера над другими эпическими поэтами.

О трагедии и воспроизведении (жизни) в действии у нас сказано достаточно; а относительно поэзии повествовательной и воспроизводящей в (гекза) метре ясно, что фабулы в ней, так же как и в трагедиях, должны быть драматичны по своему составу и группироваться вокруг одного цельного и законченного действия, имеющего начало, середину и конец, чтобы, подобно единому и целому живому существу, вызывать присущее ей удовольствие. По своей композиции она не должна быть похожа на историю, в которой необходимо изображать не одно действие, а одно время, — те события, которые в течение этого времени произошли с одним лицом или со многими и каждое из которых имеет случайное отношение к другим. Например, морское сражение при Саламине и битва с карфагенянами в Сицилии совершенно не имеющие общей цели, произошли в одно и то же время. Так в непрерывной смене времен иногда происходят одно за другим события, не имеющие общей цели. Но, можно сказать, большинство поэтов делают эту ошибку. Почему, как мы уже сказали, Гомер и в этом отношении при сравнении с другими может показаться «божественным»; ведь он и не попытался изобразить всю войну, хотя она имела

начало и конец. Его поэма могла бы выйти в таком случае слишком большой и неудобнообозримой или, получив меньший объем, запутанной вследствие разнообразия событий. И вот он, взяв одну часть (войны), ввел много эпизодов, например, перечень кораблей и другие эпизоды, которыми разнообразит свое произведение. А другие поэты группируют события вокруг одного лица, одного времени и одного многосложного действия, например, автор «Киприй» и «Малой Илиады». Вот почему из «Илиады» и «Одиссеи» можно составить одну трагедию из каждой или только две, из «Киприй» много, а из «Малой Илиады» больше восьми, например: «Спор об оружии», «Филоктет», «Неоптолем», «Еврипил», «Нищий», «Лакедемонянки», «Взятие Трои», «Отъезд» [«Синон и Троянки»].

XXIV

Сходство между эпосом и трагедией. Различие между эпосом и трагедией. Метр, свойственный эпосу. Заслуги Гомера в области эпоса. Гомер – учитель целесообразного обмана (поэтическая иллюзия).

Кроме того, эпос должен иметь те же виды, какие имеет трагедия. Он должен быть или простым, или запутанным, или нравоописательным, или патетическим и содержать те же части, кроме музыкальной композиции и сценической постановки. Ведь в нем необходимы перипетии и узнавания (и характеры), и страсти. Наконец, в нем должен быть хороший язык и хорошие мысли. Все это первый и в достаточной степени использовал Гомер. Из обеих его поэм «Илиада» составляет простое и патетическое произведение, а «Одиссея» запутанное – в ней повсюду узнавания – и нравоописательное. Кроме того, языком и богатством мыслей Гомер превзошел всех.

Эпопея различается также длиной своего состава и метром. Что касается длины, то предел ее достаточно выяснен; нужно иметь возможность вместе обозреть начало и конец. А это может происходить в том случае, если состав поэм будет меньше, чем древних поэм, и если они подходят к объему трагедий, назначаемых на одно представление. В отношении растяжимости объема эпопея имеет одну важ-

ную особенность. Дело в том, что в трагедии нельзя изображать много частей происходящими одновременно, а только ту часть, которая находится на сцене и исполняется актерами; но в эпосе, так как она представляет рассказ, можно изображать много частей происходящими одновременно. Находясь в связи с сюжетом, они увеличивают рост поэмы. Таким образом это преимущество эпоса содействует ее величии и дает возможность изменять настроение слушателя и вводить разнообразные эпизоды. Ведь однообразие, скоро пресыщая, ведет трагедии к неудаче.

Героический метр приурочен к эпосу на основании опыта. Если бы кто-нибудь стал составлять повествовательные произведения иным метром или многими, то это оказалось бы неподходящим, так как героический размер самый спокойный и самый величественный из метров. Вот почему он допускает больше всего метафоры и глоссы – нужно заметить, что повествовательное творчество изобилует и другими видами слова. А ямб и тетраметр подвижны; один удобен для танцев, другой – для действия. Еще более неуместно смешивать метры, как Хэрмон. Поэтому никто не составляет длинных стихотворений иным метром, кроме героического. Сама природа, как мы сказали, учит избирать подходящий для них размер.

Гомер и во многих других отношениях заслуживает похвалы, но в особенности потому, что он единственный из поэтов прекрасно знает, что ему следует делать. Сам поэт дол-

жен говорить от своего лица как можно меньше, потому что не в этом его задача как поэта. Между тем как другие поэты выступают сами во всем своем произведении, а образов дают немного и в немногих местах (Гомер), после краткого вступления, сейчас вводит мужчину или женщину или какое-нибудь другое существо, и нет у него ничего нехарактерного, а все имеет свой характер.

В эпосе, так же как и в трагедии, должно изображать удивительное. А так как в эпосе не смотрят на действующих лиц, как в трагедии, то в нем больше допускается нелогичное, вследствие чего главным образом возникает удивительное. В самом деле, эпизод с преследованием Гектора оказался бы на сцене смешным: одни стоят, не преследуют, а тот кивает им головой. Но в эпосе нелогичное незаметно, а удивительное приятно. Доказательством этого служит то, что в рассказе все добавляют что-нибудь свое, думая этим доставить удовольствие. [Слова «но в эпосе – доставить удовольствие» находятся в рукописях и в печатных изданиях не на своем первоначальном месте. Они должны стоять несколько ниже, после слов: «из сцены омовения в «Одиссее»».]

Гомер прекрасно научил и других, как следует говорить ложь: это неправильное умозаключение. Люди думают, что, если при существовании того-то существует то-то, или при его появлении появляется, то, если существует второе, должно существовать или появляться и первое. Но это неправильно. Нужно добавить: но если первое условие не суще-

ствует, то, даже если существует второе, отсюда не вытекает с необходимостью, что существует или возникает первое. Зная правду, наша душа не извратит действительности, неправильно заключая, будто существует и первое. Пример этого можно взять из сцены омовения в «Одиссее».

Невозможное, но вероятное следует предпочитать тому, что возможно, но невероятно. Рассказы не должны состоять из нелогичных частей. Всего лучше, когда в рассказе нет ничего нелогичного, а если это невозможно, то помещать его вне фабулы, – например, то, что Эдип не знает, как умер Лай, – а не в драме, как в «Электре» рассказ о пифийских состязаниях, или в «Мизийцах», приход немого из Тегеи в Мизию. Ссылаться на то, что пропуском была бы разрушена фабула, смешно. Следует с самого начала не вводить таких рассказов, но раз он введен и кажется более правдоподобным, то допускать и нелепое. Так, несообразности в «Одиссее», в рассказе о высадке (на Итаке), очевидно, были бы недопустимы, если бы это сочинил плохой поэт; но тут наш поэт другими достоинствами сглаживает нелепое, делая его приятным.

Язык нужно обрабатывать (главным образом) в «недействительных» частях, где нет ни развития характеров, ни доказательств, так как слишком блестящий язык опять заслоняет собою характеры и мысли.

XXV

Нападки критики на поэтов и способы их опровержения. Примеры ошибок, допускаемых поэтами, их анализ и оправдание некоторых из них.

Вопрос о нападках (на поэтов) и опровержениях их – из скольких и каких видов они состоят – можно выяснить, рассматривая его следующим образом. Так как поэт есть подражатель, так же как живописец или какой-нибудь иной создающий образы художник, то ему всегда приходится воспроизводить предметы каким-нибудь одним из трех способов: такими, каковыми они были или есть; или такими, как их представляют и какими они кажутся; или такими, каковы они должны быть. А выражается это или разговорной речью, или глоссами и метафорами. Есть еще много «страданий» слова, так как мы предоставляем поэтам пользоваться ими. [Притом правила поэтики и политики не одинаковы, так же как поэтики и всякого иного искусства].

В самой поэтике бывают двоякого рода ошибки: одни по существу, другие – случайные. Например, если какой-нибудь поэт правильно наметил изобразить какой-нибудь предмет, но не мог этого сделать по слабости поэзии, то в этом вина самой поэзии. Но если он сделал ошибку оттого, что наметил что-нибудь неправильно, например, коня, вынесшего вперед обе правые ноги, или допустил ошибку в каком-нибудь ис-

искусстве, например, в медицине, или представил в любом искусстве что-нибудь невозможное, то это не может вызывать упреков по существу самого искусства. Поэтому упреки критиков и их «проблемах» следует опровергать со следующих точек зрения.

Во-первых – по отношению к самому искусству. Говорят: представлено невозможное. Да, допущена ошибка, но (искусство) право, если оно достигает своей цели. Ведь цель достигается, если таким образом оно делает ту или иную часть рассказа более потрясающей. Пример – преследование Гектора. Однако, если была возможность достигнуть цели лучше, или не хуже и согласно с требованиями по этим вопросам искусства, то ошибка допущена неправильно, так как, если это возможно, следует совершенно не делать никаких ошибок.

Еще вопрос – в чем ошибка: в области самого искусства или в чем-нибудь ином, случайном. Не так важно, если поэт не знал, что лань не имеет рогов, как то, если бы он представил ее несоответственно действительности. Кроме того, если поэта порицают за то, что он изобразил неверно, то (можно сказать, что) так, быть может, следует изображать. Так и Софокл говорил, что он представляет людей такими, какими они должны быть, а Еврипид такими, каковы они в действительности. Вот как следует опровергать нападки. А если (нельзя сослаться) ни на то, ни на другое, то сказать, что «так говорят». Например, относительно мифов о богах: быть мо-

жет, неправильно излагать их так (как делают поэты), и это не соответствует действительности, а было именно так, как учит Ксенофан. Но все-таки – «так говорят».

Иное изображено, быть может, не лучше, но так было в действительности, например, то, что сказано об оружии (у Гомера): «Копья их прямо стояли, воткнутые древками в землю». Так было в обычае в то время, так и теперь у илирийцев.

А относительно того, хорошо или нехорошо у кого-нибудь сказано или сделано, следует судить, обращая внимание не только на то, что сделано или сказано – хорошо оно или худо, – но также и на действующее и говорящее лицо: кому, когда, каким образом, для чего; напр., для большего добра, чтобы оно появилось, или для большего зла, чтобы оно прекратилось.

Нападки, касающиеся языка, следует разрешать, обращая внимание на глоссы. Например, οὐρήας μὲν πρῶτον («прежде всего на мулов»); но, может быть, поэт говорит не о мулах, а о стражах. Или, говоря о Долоне ὅς ρ ἦ τοι εἶδος μὲν εἴην κακός («который видом был гадок»), (Гомер имел в виду) не уродливое тело, а безобразное лицо, так как критяне говорят εὐεἰδής; в смысле εὐπρόσωπον). Или слова ζῶρότερον οὐ κέρσιε не значат «наливай покрепче», как для пьяниц, а «наливай поживей».

Некоторые выражения – метафоры, например:

Все, и бессмертные боги и люди в шлемах с хвостами Конскими, сладко в течение ночи всей спали...

А вслед за этим (Гомер) говорит:

Сколько раз ни глядел он на поле троянцев, дивился
Множеству флейт и свирелей ...

Здесь слово «все» поставлено метафорически вместо «многие», так как «все» – это некоторое множество. Или: οἱη δ αἰσροσ («единственная непричастна») – метафора, потому что наиболее известное единственно.

Иногда можно разрешать недоумения посредством перемены надстрочных знаков, как разрешал Гиппий Тазосский (смысл слов): διδομεν (вместо δίδομεν) δέ οι («дать ему» вместо «мы даем ему»). Или то μεν ου (вместо ου) καταλύθεται ομβρη («часть его гниет от дождя» вместо «оно не гниет от дождя»). Некоторые недоразумения разрешаются переменной знаков препинания, например, слова Эмпедокла:

Смертным стало вдруг то, что прежде считали
бессмертным,
Чистое прежде – сметалось.

Иногда объясняется двояким значением слов, например: «прошла большая часть ночи». Здесь «большая часть» – дву-

СМЫСЛИЦА.

Некоторые (нападки опровергаются) указанием на обычное употребление слова, например, многие смеси для питья называют вином; поэтому (у Гомера) сказано, что Ганимед наливает Зевсу вино, хотя боги не пьют вина; и медниками называют тех, кто кует железо [почему у поэта говорится: «наколенники из вновь выкованного олова»]. Впрочем, это, может быть, и метафора.

А если кажется, что какое-нибудь слово имеет какое-нибудь противоположное значение, то необходимо обращать внимание на то, сколько значений может оно иметь в данной фразе. Например, в словах $\tau\eta\rho\acute{\epsilon}\sigma\chi\epsilon\tau\omicron\chi\acute{\alpha}\lambda\kappa\epsilon\omicron\nu\acute{\epsilon}\gamma\chi\omicron\varsigma$ («им вот задержалось медное копье»), – сколько значений может иметь выражение «им задержаться». Так ли вот (объяснять, как мы), или лучше так, как предложит кто-нибудь другой.

(Бывают нападки и) «напрямик», или, как говорит Главкон, критики неосновательно берут некоторые выражения поэта и [осудив их, сами делают вывод], как будто он сказал то, что им кажется, упрекают его, если это противоречит их мнению. Так страдает рассказ об Икарии. Думают, что он был лаконец, поэтому (говорят) странно, что Телемах не встретился с ним, придя в Лакедемон. Но, быть может, было так, как говорят кефаленцы: по их словам, Одиссей женился у них и (его тесть) был Икадий, а не Икарии. Этот упрек, естественно, является по вине (самого критика).

Вообще невозможное необходимо ставить в связь с це-

лью произведения, со стремлением к идеалу или с подчинением общепринятому мнению. Для поэзии предпочтительнее невозможное, но вероятное, чем возможное, но невероятное. Невозможно, чтобы в действительности были такие люди, каких изображал Зевксид; но (так изображать) лучше, потому что образец должен стоять выше (действительности). А о том, что называют неправдоподобным (следует сказать) и так (как мы сказали выше), и то, что иногда оно не бывает неправдоподобным. Ведь «правдоподобно, что происходит и неправдоподобное».

Противоречия в рассказе должно рассматривать так же, как опровержения в диалектике, – говорится ли то же и относительно того же и так же. Поэтому и разрешать их следует, принимая во внимание то, что говорит сам поэт, или то, что мог бы предложить (всякий) разумный человек. Но правилен упрек в неправдоподобии и изображении нравственной низости, когда поэт без всякой надобности допускает неправдоподобие, как, например, Еврипид в «Эгее», или низость, как в «Оресте» (вероломство) Менелая.

Итак, упреки (поэтическим произведениям) бывают пяти видов: в том, что изображено невозможное, или невероятное, или нравственно вредное, или противоречивое, или несогласное с правилами поэтики. А опровержения – их двенадцать – должны рассматриваться с перечисленных точек зрения.

XXVI

Сравнительная оценка трагедии и эпоса. Доказательства превосходства трагедии над эпосом. Заключение.

Можно поставить вопрос, что выше – эпическая поэзия или трагедия. Если менее грубая поэзия лучше – а таковая та, которая постоянно имеет в виду лучших зрителей, – то вполне ясно, что поэзия, воспроизводящая (решительно) все, грубовата. Тут исполнители делают множество движений, как будто зрители не замечают (того, что нужно), если исполнитель не добавит от себя жестов. Так, плохие флейтисты вертятся, когда нужно изображать диск, и тащат корифея, когда играют «Скиллу». И вот о трагедии (критики думают) так же, как старшие актеры думали о своих младших современниках. Минник называл Каллипида обезьяной за то, что он слишком переигрывал. Такая же молва была и про Пиндара. Как старшие актеры относятся к младшим, так целое искусство относится к эпосе: она, говорят, имеет в виду зрителей с тонким вкусом, которые не нуждаются в мимике, а трагедия – простых. А если она грубовата, то ясно, что она ниже эпоса.

Но, во-первых, этот упрек относится не к поэтическому произведению, а к искусству актеров. Ведь и рапсод может переигрывать жестами, как, например, Сосистрат, и певец, как делал Мнасифей Опунтский. Во-вторых, нельзя отвер-

гать всякие телодвижения, если не отвергать и танцев, а только плохие.

В этом упрекали Каллипида, а теперь упрекают других за то, что они подражают телодвижениям женщин легкого поведения. В-третьих, трагедия и без телодвижений достигает своей цели так же, как эпопея, потому что при чтении видно, какова она. Итак, если (трагедия) выше (эпопеи) в других отношениях, то в телодвижениях для нее нет необходимости.

Далее, трагедия выше потому, что она имеет все, что есть в эпопее: ведь тут можно пользоваться и (гекза) метром; в ней есть еще не в малой доле и музыка, и сценическая обстановка, благодаря которой приятные впечатления становятся особенно живыми. Затем трагедия обладает наглядностью и при чтении, и в действии. Она выше еще тем, что цель творчества достигается в ней при меньшей ее величине. Ведь то, что более сосредоточено, производит более приятное впечатление, чем то, что расплылось на протяжении долгого времени. Я имею в виду такой случай, как, например, если бы кто-нибудь изложил Софоклова «Эдипа» в стольких же стихах, сколько их в «Илиаде». Еще нужно заметить, что в эпических произведениях меньше единства. Доказательство этому то, что из любого эпического произведения можно составить несколько трагедий. Поэтому если эпические поэты создают одну фабулу, то при кратком изложении она кажется «бесхвостой», а если растягивать ее, следуя требованиям метра, – водянистой. Я говорю, например... А если по-

эма состоит из многих действий, как «Илиада» или «Одиссея», то она содержит много таких частей, которые и сами по себе имеют достаточный объем (для целого произведения). Впрочем эти поэмы составлены, насколько возможно, прекрасно и являются наиболее совершенным воспроизведением единого действия.

Итак, если трагедия отличается от эпоса всеми этими преимуществами и еще действием своего искусства, – ведь она должна вызывать не случайное удовольствие, а указанное нами, – то ясно, что трагедия выше эпопеи, так как более достигает своей цели.

О трагедии и эпосе по их существу, об их видах и частях, – сколько их и в чем их различие, – о причинах, почему поэтические произведения бывают хорошими или нехорошими, о нападках критики и опровержениях их сказанного достаточно.