АРИСТОТЕЛЬ

**СОЧИНЕНИЯ
В ЧЕТЫРЕХ ТОМАХ**

ТОМ 4

АКАДЕМИЯ НАУК СССР

ИНСТИТУТ ФИЛОСОФИИ

ИЗДАТЕЛЬСТВО

<< МЫСЛЬ >>

МОСКВА — 1983

ПОЭТИКА

1. О поэтическом искусстве как таковом и о видах его; о том, каковы возможности каждого [вида]; о том, как должны составляться сказания (mythoi), чтобы поэтическое произведение было хорошим; кроме того, из скольких и каких оно бывает частей; а равным образом и о других предметах, подлежащих такому же исследованию, — [обо всем этом] поведем нашу речь, начав естественным образом с самого первичного¹.

Сочинение эпоса, трагедий, а также комедий и дифирамбов, равно как и большая часть авлетики с кифаристикой², — все это в целом не что иное, как подражания (mimēseis); различаются же они между собою тройко: или разными средствами подражания, или разными его предметами, или разными, нетождественными способами.

Подобно тому как некоторые подражают многому, пользуясь при изображении красками и формами (иные благодаря искусству, а иные — навыку), а другие — [пользуясь] голосом³, точно так и вышесказанные искусства все совершают подражание, [пользуясь] ритмом, словом и гармонией или раздельно, или вместе. Так, только гармонией и ритмом пользуются авлетика, кифаристика и другие, какие есть искусства, на то способные, например свирельное; [так], только ритмом, без гармонии совершается подражание в искусстве плясунов, ибо они изобразительными ритмами достигают подражания характерам, и страстям, и действиям. А то [искусство], которое пользуется только голыми словами или метрами⁴, причем последними или в смешении друг с другом, или держась какого-нибудь одного, — оно до сих пор остается [без названия]. В самом деле, мы ведь не смогли бы дать общего имени ни мимам Софрона с Ксепархом⁵ и сократическим разговорам, ни если бы кто совершал подражание посредством тримет-

ров, элегических или иных стихов (это только люди, связывающие понятие «поэт» с метрической формой, называют одних элегиками, других эпиками, величая их поэтами не по [характеру их] подражания, а огульно по [применяемому] метру, даже если бы в метрах было издано что-нибудь по медицине или физике; они привычно называют [автора поэтом], между тем как [на самом деле] между Гомером и Эмпедоклом ничего нет общего, кроме метра, и поэтому одного по справедливости можно назвать поэтом, а другого скорее природоведом, чем поэтом), ни даже если кто в своем подражании устроит смесь всех метров, как сделал Херемон в своем «Кентавре», рапсодии из всех метров⁶. Об этих предметах сказанного достаточно. Но есть, [наконец], и такие [искусства], которые пользуются всеми названными [средствами], т. е. ритмом, напевом и метром, — таковы сочинение дифирамбов и номов, трагедия и комедия, а различаются они тем, что одни [используются] всем этим сразу, а другие — в отдельных частях⁷. Вот каковы различия искусства [в наличии средств], какими они производят подражание.

2. Но так как все подражающие подражают лицам действующим, а действующие необходимо бывают или хорошими, или дурными (так как нравы почти всегда определяются именно этим, различаясь между собой [именно] добродетелью и порочностью), или лучше нас, или хуже, или как мы (так и у живописцев: Полигнот изображал лучших, Павсон — худших, а Дионисий — таких, как мы⁸), то очевидно, что и каждое из названных подражаний будет иметь те же различия и, таким образом, подражая различным предметам, и само будет различно. Ибо, как в танце, в авлетике, в кифаристике могут быть такие несходства, точно так же и в прозе, и в стихах без музыки: так, Гомер представляет лучших, Клеофонт — таких, как мы, а Гегемон Фасосский, первый творец пародий, или Никохар, создатель «Дейлнады», — худших; равным образом и в дифирамбах и номах [...] ⁹, где можно подражать и так, как Тимофей или Филоксеп в «Киклопах». Такова же разница и между трагедией и комедией: одна стремится подражать худшим, другая — лучшим людям, нежели вышедшие.

3. Есть еще и третье различие в этой области: ка-
ким способом совершается каждое из этих подражаний.
20 Ибо можно подражать одному и тому же одними и теми же средствами, но так, что [автор] или то ведет повествование [со стороны], то становится в пем кем-то иным подобно Гомеру; или [все время остается] самим собой и не меняется; или [выводит] всех подражаемых [в виде лиц] действующих и деятельных;

Таковы-то эти три различия в способе подражания,
25 как было сказано вначале: чем [подражать], чему и как. Таким образом, в одном отношении Софокл как подражатель подобен Гомеру, ибо оба они подражают хорошим людям, а в другом отношении — Аристофану, ибо оба они выводят в подражании лиц действующих и делающих. Отсюда, говорят иные, и сама драма называется «действом» (*drama*), ибо подражает лицам действующим (*drōntes*). По этой-то причине и заявля-
ют доряне свои притязания на трагедию и комедию; на комедию — мегаряне как здешние, [утверждающие],
30 будто она у них явилась вместе с народовластием, так и сицилийские, ибо оттуда был родом поэт Эпихарм многого раньше и Хионида и Магнета, а на трагедию —
35 некоторые из пелопоннесских дорян¹⁰. Они ссылаются в доказательство на названия: говорят, что это у них пригородные селения называются «комами», как в Афинах «демами»¹¹, и будто комедианты получили имя по от [глагола] «пировать» (*komazein*), а от этих самых
1448b «ком», по которым они скитались, выгнанные с бесчестьем из города; [и еще говорят], что это у них в языке «действовать» будет «*dran*», тогда как у афинян — «*prattein*».

Итак, о различиях в подражании, сколько их и какие они, сказано достаточно.

4. Породили поэтическое искусство явным образом
5 две причины, и обе естественные. Ведь подражать присуще людям с детства: люди тем ведь и отличаются от остальных существ, что склоннее всех к подражанию, и даже первые познания приобретают путем подражания, и результаты подражания всем доставляют удовольствие; доказательство этому — факты: на что нам
10 неприятно смотреть [в действительности], на то мы с удовольствием смотрим в самых точных изображениях, например на облики гнуснейших животных и на тру-

пы. Объясняется же это тем, что познание — приятнейшее дело не только для философов, но равным образом и для прочих людей, только последние причастны ему в меньшей степени. Глядя на изображения, они радуются, потому что могут при таком созерцании поучаться и рассуждать, что есть что, например: «Вот это такой-то!»; если же [изображенного] не случалось видеть прежде, то удовольствие бывает не от подражания, а от отделки, краски и тому подобных причин. И вот, так как подражание свойственно нам по природе [не менее, чем] гармония и ритм (а что метры — это частные случаи ритмов, видно всякому), то с самого начала одаренные люди, постепенно развивая [свои способности], породили из своих импровизаций (autoskhediasmata) поэзию.

Распалась же поэзия [на два рода] сообразно личному характеру [поэтов]. А именно, более важные из них подражали прекрасным делам подобных себе людей, а те, что попроще, — делам дурных людей; последние сочиняли сперва ругательные песни, как первые — гимны и хвалебные песни. До Гомера мы не можем назвать ничего такого сочинения, хотя, вероятно, их было немало, а начиная с Гомера — можем: таков его «Маргит»¹² и тому подобное. В этих стихах и явился по удобству своему ямбический метр, поэтому и по сей день он называется ямбическим (язвительным), что с помощью его люди язвили (iambidzein) друг друга. И вот явились меж древних поэты героические и ямбические. [Среди них] Гомер как в важных стихах был поэтом по преимуществу (ибо он один не только хорошо [писал], но и создавал драматичные подражания¹³), так и в комедии первый показал ее формы, драматично представив не ругательное, а смешное, ибо его «Маргит» относится к комедиям так же, как «Илиада» и «Одиссея» — к трагедиям. Когда же явились трагедия и комедия, то, которые к какому роду поэзии от природы чувствовали влечение, те вместо ямбических поэтов сделались комедийными, а вместо эпических — трагедийными, потому что эти формы были лучше и достойнее прежних.

Здесь не место рассматривать, достигла ли уже трагедия достаточного развития в [отдельных] своих частях или нет как сама по себе, так и по отношению к зрителю. Как и комедия, возникнув первоначально из

10 импровизаций: [трагедия] — от запевал дифирамба, [комедия — от запевал] фаллических песен, какие и теперь еще в обычае во многих городах, — [трагедия] разрослась понемногу, так как поэты развивали в ней [ее черты] по мере выявления. Наконец, испытав много перемен, трагедия остановилась, обретя наконец
15 присущую ей природу. Что касается числа актеров, то Эсхил первый довел его с одного до двух, ограничил хоровые части и предоставил главную роль диалогу, а Софокл [ввел] трех [актеров] и декорации. Что же касается величия, то от мелких сказаний и от потешного слога [трагедия], развиваясь из сатировской драмы, далеко не сразу достигла своей важности; [при этом] и метр из [трохаического] тетраметра стал ямбическим (ибо сперва пользовались тетраметром, так как поэзия была сатировской и более плясовой; но как скоро развилась речевая часть, то сама природа отыскала свойственный ей метр, так как ямб — самый речевой из всех метров, а доказательство тому — в том,
25 что в разговоре между собой мы очень часто говорим ямбами, гексаметрами же редко, да и то лишь выбиваясь из речевой гармонии); наконец, о многочисленности вставочных частей (episodia) и прочих отдельных
30 украшений, по преданию [приписываемых трагедии], ограничимся сказанным, потому что излагать все подробности было бы, пожалуй, слишком трудно.

5. Комедия же, как сказано, есть подражание [людям] худшим, хотя и не во всей их подлости: ведь смешное есть [лишь] часть безобразного. В самом деле, смешное есть некоторая ошибка и уродство, но безболезненное и безвредное; так, чтобы недалеко [ходить за примером], смешная маска есть нечто безобразное и искаженное, но без боли.

Итак, изменения в трагедии и виновники их нам известны, в комедии же неизвестны, ибо на все с самого начала не обращали внимания, даже хор для комиков архонт стал давать [лишь] очень поздно, а
1449b [раньше он составлялся] из любителей. Только когда она уже имела известные формы, начинают упоминаться имена ее сочинителей; но кто ввел маски, кто — пролог, кто увеличил число актеров и т. п., остается
5 неизвестным. Сочинять [комедийные] сказания стали Эпихарм и Формий¹⁴ — это [открытие] пришло сперва

из Сицилии, а среди афинян первый Кратет оставил ямбический дух и стал сочинять речи и сказания об-
щего значения.

Итак, эпопея как подражание важному следовала за трагедией [во всем], кроме величавого метра, а от-
личалась от нее единообразием метра и повествователь- 10
ностью, да еще объемом, поскольку трагедия обычно старается уложиться в круг одного дня или выходить из него лишь немного; эпопея же временем не ограни-
чена, в том и разница; впрочем, первоначально и это 15
в трагедиях и эпосах делалось одинаково. Части же трагедии — иные общие с эпопеею, а иные свойственны только ей; поэтому кто понимает разницу между хорошей и плохой трагедией, поймет ее и между эпо- 20
сами, ибо, что есть в эпопее, то [все] есть и в трагедии, но, что есть в трагедии, то не все есть в эпопее.

6. Об [эпическом] искусстве подражать в гексаметрах и о комедии мы скажем далее ¹⁵, а теперь поведем речь о трагедии, извлеки из вышесказанного вытекающее определение ее сущности: «Трагедия есть подражание действию важному и законченному, имеющему [определенный] объем, [производимое] речью, услащенной по-разному в различных ее частях, [про- 25
изводимое] в действии, а не в повествовании и совершающее посредством сострадания и страха очищение (katharsis) подобных страстей». «Услащенной речью» я называю речь, имеющую ритм, гармонии и напев, а «по-разному в разных частях» — то, что в одних частях это совершается только метрами, а в других еще и напевом.

А так как подражание производится в действии, то 30
по необходимости первую часть трагедии будет убранство зрелища, затем музыкальная часть и [затем] речь: именно этими средствами и производится подражание. Под речью я имею в виду метрический склад, 35
а что значит музыкальная часть, вполне ясно [и без объяснений].

Далее, так как [трагедия] есть подражание действию, а действие совершается действующими лицами, которые необходимо должны быть каковы-нибудь по характеру и образу мыслей (ибо только поэтому мы и 1450a
действия называем каковыми-нибудь), то естественно являются две причины действий — мысль и характер,

в соответствии с которыми все приходят или к удаче, или к неудаче. [Накопец], само подражание действительно есть сказание. В самом деле, сказанием я называю сочетание событий; характером — то, что заставляет нас называть действующие лица каковыми-нибудь, а мыслью — то, в чем говорящие указывают на что-то [конкретное] или выражают [общее] суждение.

Итак, во всякой трагедии необходимо должно быть шесть частей, соответственно которым она бывает какова-нибудь: это сказание (*mythos*), характеры (*ēthe*), речь (*lexis*), мысль (*dianoia*), зрелище (*opsis*) и музыкальная часть (*melos*). К средствам подражания отпосытаются две части, к способу — одна и к предмету — три; помимо же этих, [других частей] нет. Можно сказать, что этими частями пользуются не немногие из поэтов, [но все], потому что всякая трагедия включает зрелище, характер, сказание, речь, напев и мысль.

Но самая важная из этих частей — склад событий. В самом деле, трагедия есть подражание не [пассивным] людям, но действию, жизни, счастью, [а счастье и] несчастью состоят в действии. И цель [трагедии — изобразить] какое-то действие, а не качество, между тем как характеры придают людям именно качества, а счастливыми и несчастливыми они бывают [только] в результате действия. Итак, [в трагедии] не для того ведется действие, чтобы подражать характерам, а, [наоборот], характеры затрагиваются [лишь] через посредство действий; таким образом, цель трагедии составляют события, сказание, а цель важнее всего. Кроме того, без действия трагедия невозможна, а без характеров возможна: трагедии очень многих новейших поэтов — без характеров¹⁶. И вообще многие поэты таковы, что относятся друг к другу так, как среди живописцев Зевксид к Полигноту: именно, Полигнот был отличным живописцем характеров, а в живописи Зевксида характеров совсем нет. Далее: если кто расползжит подряд характерные речи (*rhēseis ethikai*), отлично сделанные и по словам и по мыслям, то [все же] не выполнит задачу трагедии; а трагедия, хоть и меньше пользующаяся всем этим, но содержащая сказание и склад событий, [достигнет этого] куда лучше. К тому же то главное, чем трагедия увлекает душу, — переломы и узнавания — суть части именно сказания. И еще доказательство: кто берется сочинять [трагедии], те

прежде добиваются успеха в слогe и характерах, а потом уже в сочетании событий; таковы и почти все древнейшие поэты. Стало быть, начало и как бы душа трагедии — именно сказанье, и только во вторую очередь — характеры. Подобное [видим] и в живописи: 1450b
иной густо намажет самыми лучшими красками, а [все-таки] не так будет правиться, как иной простым рисунком. [Итак, трагедия] есть [прежде всего] подражание действию и главным образом через это — действующим лицам.

Третье в трагедии — мысль, то есть умение говорить существенное и уместное в речах; это составляет 5
задачу политики и риторики — у древних поэтов [лица] говорят, как политики, у новых — как риторы¹⁷. В самом деле, характер — это то, что обнаруживает склонность: какова она в тех положениях, где неясно, что предпочитать и чего избегать; поэтому не имеют характера те речи, в которых совсем нет того, что говорящий предпочитает или избегает. А мысль — это то, 10
чем доказывается, будто нечто есть или нет, или вообще что-то высказывается.

Четвертое в словесном выражении — это речь, а речь, как уже сказано, — это изъяснение посредством слов. Это имеет одинаковое значение и в метрической 15
форме, и в прозаической. Из остальных частей трагедии пятая, музыка, составляет главнейшее из улащенных; а [шестая], зрелище, хоть и сильно волнует душу, но чужда [нашему] искусству и наименее свойственна поэзии: ведь сила трагедии сохраняется и без [сценического] состязания, и без актеров, а устройство зрелища скорее нуждается в искусстве декоратора, чем 20
поэтов.

7. Установив эти определения, скажем теперь, каков должен быть склад событий, ибо он в трагедии составляет первую и главную часть.

Нами принято, что трагедия есть подражание действию законченному и целому, имеющему известный 25
объем, ведь бывает целое и не имеющее объема¹⁸. А целое есть то, что имеет начало, середину и конец. Начало есть то, что само не следует необходимо за чем-то другим, а, [напротив], за ним естественно существует или возникает что-то другое. Конец, наоборот, есть то, 30
что само естественно следует за чем-то по необходимо-

сти или по большей части, а за ним не следует ничего другого. Середина же — то, что и само за чем-то следует, и за ним что-то следует. Итак, нужно, чтобы хорошо сложенные сказания не начинались откуда попало и не кончались где попало, а соответствовали бы сказанным понятиям.

65 Далее, так как прекрасное — и живое существо, и всякая вещь, которая состоит из частей, — не только должно эти части иметь в порядке, но и объем должно иметь не случайный (так как прекрасное состоит в величине и порядке: потому-то не может быть прекрасно ни слишком малое животное, ибо при рассмотрении его в неощутимо [малое] время [все его черты] сливаются, ни слишком большое, например в 10 тысяч стадий, ибо рассмотрение его совершается не сразу, а единство его и цельность ускользают из поля зрения рассматривающих), то, как прекрасное животное или тело должно 5 иметь величину удобообозримую, так и сказание должно иметь длину удобозапоминаемую. Определение этой длины применительно к [условиям] состязаний и к восприятию [зрителей] к [поэтическому] искусству не отнесится: так, если бы пришлось ставить на состязание сто трагедий, то время состязаний отмерялось бы по водяным часам, как и бывает в иных случаях¹⁹. 10 Определение же [этой длины] применительно к природе предмета [таково]: что лучше в отношении ясности, то прекраснее и по величине. Так что можно дать простое определение: тот объем достаточен, внутри которого при непрерывном следовании [событий] по вероятности или необходимости происходит перелом от несчастья к 15 счастью или от счастья к несчастью.

8. Сказание бывает едино не тогда, как иные думают, когда оно сосредоточено вокруг одного лица, потому что с одним лицом может происходить бесконечное множество событий, из которых иные никакого единства не имеют; точно так же и действия одного лица многочисленны и никак не складываются в единое действие. Поэтому думается, что заблуждаются все поэты, которые 20 сочиляли «Гераклиду», «Тесеиду» и тому подобные поэмы, — они думают, что раз Геракл был один, то и сказание [о нем] должно быть едино. А Гомер, как и в прочем [пред другими] отличается, так и тут, как видно, посмотрел на дело правильно, по дарованию ли

своему или по искусству: сочиняя «Одиссею», он не взял всего, что с [героем] случилось,— и как он был рапен на Парнасе, и как он притворялся безумным во время сборов на войну,— потому что во всем этом нет никакой необходимости или вероятности, чтобы за одним следовало другое; [нет,] он сложил «Одиссею», равно как и «Илиаду», вокруг одного действия в том смысле, как мы говорим. Следовательно, подобно тому как в других подражательных искусствах единое подражание есть подражание одному предмету, так и сказание, будучи подражанием действию, должно быть [подражанием действию] единому и целому, а части событий должны быть так сложены, чтобы с перестановкой или изъятием одной из частей менялось бы и расстраивалось целое, ибо то, присутствие или отсутствие чего незаметно, не есть часть целого.

9. Из сказанного ясно и то, что задача поэта — говорить не о том, что было, а о том, что могло бы быть, будучи возможно в силу вероятности или необходимости. Ибо историк и поэт различаются не тем, что один пишет стихами, а другой прозою (ведь и Геродота можно переложить в стихи, но сочинение его все равно останется историей, в стихах ли, в прозе ли), — нет, различаются они тем, что один говорит о том, что было, а другой — о том, что могло бы быть. Поэтому поэзия философичнее и серьезнее истории, ибо поэзия больше говорит об общем, история — о единичном. Общее есть то, что по необходимости или вероятности такому-то [характеру] подобает говорить или делать то-то; это и стремится [показать] поэзия, давая [героям вымышленные] имена. А единичное — это, например, что сделал или претерпел Алкивиад.

Что в комедии это так, уже не вызывает сомнений: [здесь поэты], составив сказание по [законам] вероятности, дают [действующим лицам] произвольные имена, а не пишут, как ямбографы, [карикатуры] на отдельных лиц²⁰. В трагедиях же придерживаются имен, действительно бывших, ибо убедительно бывает [только] возможное, а мы сомневаемся в возможности того, чего не было, и воочию видим возможность того, что было: ведь будь оно невозможно, его бы и не было. Да и в некоторых трагедиях бывает одно-два имени известных, а прочие вымышлены; а в иных [даже] ни одного [из-

вестного], как, например, в «Цветке» Агафона²¹, где одинаково вымышлены и события и имена, а все же он имеет успех. Следовательно, не нужно во что бы то ни стало гнаться за традиционными сказаниями, вокруг 25 которых строятся трагедии. Да и смешно за этим гнаться, потому что [даже] известное известно лишь немногим, а успех имеет одинаковый у всех.

Итак, отсюда ясно, что сочинитель должен быть сочинителем не столько стихов, сколько сказаний: ведь сочинитель он постольку, поскольку подражает, а подражает он действиям. Впрочем, даже если ему придется сочинять [действительно] случившееся, он все 30 же останется сочинителем, ведь ничто не мешает тому, чтобы иные из случившихся событий были таковы, каковы они могли бы случиться по вероятности и возможности; в этом отношении он и будет их сочинителем.

Из простых сказаний и действий самые слабые — эпизодические. Эпизодическим сказанием я называю такое, в котором эпизоды следуют друг за другом без 35 вероятия и без необходимости. Такие сказания складываются у дурных поэтов по собственной их вине, а у хороших — ради актеров: давая им случай к соренюванию и растягивая сказание сверх его возможностей, они часто бывают вынуждены исказить последовательность [событий].

1452a А так как [трагедия] есть подражание действию по только закопченному, но и [внушающему] сострадание и страх, а это чаще всего бывает, когда что-то одно не-ожиданно оказывается следствием другого (в самом деле, здесь будет больше удивительного, чем [если что 5 случится] печально и само собой, ведь и среди печальных событий удивительнейшими кажутся те, которые случились как бы нарочно: как, например, в Аргосе статуя Мития упала и убила виновника смерти этого самого Мития, когда тот смотрел на нее; такие собы- 10 тия кажутся не случайными), то и наилучшими сказаниями необходимо будут именно такие.

15 10. Сказания бывают или простые, или сплетенные, ибо и действия, подражания которым они представляют, бывают именно таковы. Простым действием я называю такое действие, непрерывное и единое (как сказано выше), при котором перемена [судьбы] проис-

ходит без перелома и узнавания; а в сплетенном перемене происходит с узнаванием, с переломом или и с тем и с другим. Все это должно возникать из самого склада сказания так, чтобы оно следовало из прежних событий или по необходимости, или по вероятности, ибо ведь большая разница, случится ли нечто *вследствие* 20 *чего-либо* или *после* чего-либо.

11. Перелом (peripeteia), как сказано, есть перемена делаемого в свою противоположность, и при этом, как мы только что сказали, [перемена] вероятная или 25 необходимая. Так, в «Эдипе» [вестник], пришедший объявить, кто был Эдип и тем обрадовать его и избавить от страха перед матерью, на самом деле достигает [лишь] обратного; так и в «Линкее»²² одного ведут на смерть, а другой, Данай, идет за ним, чтобы убить его, но по ходу событий выходит так, что последний погиб, а первый спасся.

Узнавание же (anagnōsis), как ясно из названия, 30 есть перемена от незнания к знанию, [а тем самым] или к дружбе, или к вражде [лиц], назначенных к счастью или к несчастью. Самое лучшее узнавание — такое, когда с ним вместе происходит и перелом, как в «Эдипе». Бывают, конечно, и другие узнавания: оно может, как сказано²³, происходить и над вещами пе- 35 одушевленными, даже случайными, а можно узнать и то, сделал ли кто что-либо или не сделал. Но лучше всего [связано] со сказанием и лучше всего [связано] с действием [именно] первоузнавание [узнавание], ибо такое узнавание с переломом будет производить или сострадание, или страх, а именно таким действиям, как предполагается, подражает трагедия; и счастье с несчастьем тоже будут сопутствовать таким [узнаваниям]. 1452b

Так как узнавание есть узнавание кого-либо, то иногда [оно состоит в том, что] один узнает другого, а сам ему известен, иногда же узнавать друг друга приходится обоим — так, например, Ифигения была узнала Орестом по переданному письму, Оресту же перед Ифигенией потребовалось другое узнавание²⁴.

Вот к чему сводятся [первые] две части сказания — перелом и узнавание. Третья [часть сказания] — это 10 страсть (pathos). Из этих [трех частей] о переломе и узнавании уже сказано. Страсть же есть действие;

причиняющее гибель или боль, например смерть на сцене, мучения, раны и тому подобное.

12. Части трагедии, которыми следует пользоваться как образующими (eide), названы нами выше; части же составляющие (kata to poson), на которые [трагедия] разделяется по объему, таковы: пролог, эпизодий, эксод и хоровая часть, а в ней парод и стасим²⁵. Это части, общие всем трагедиям, [а в некоторых есть еще] особенные — песни со сцены и коммосы. Пролог есть 15 целая часть трагедии до хорового парода; эпизодий — 20 целая часть трагедии между целыми хоровыми песнями; эксод — целая часть трагедии, за которою уже нет хоровой песни; а из хоровых песен парод есть первая целая речь хора, стасим — хоровая песня без анапестов и трохеев²⁶, а коммос — общий плач хора и со сцены.

25 Итак, о частях трагедии, которыми следует пользоваться [как образующими], мы упомянули выше, а части, на которые она разделяется по объему, указаны сейчас.

13. А к чему следует стремиться и чего остерегаться при складывании сказаний и откуда произойдет действие трагедии, об этом нужно сказать теперь, тотчас после уже сказанного.

30 Так как составу наилучшей трагедии надлежит быть не простым, а сплетенным, и так как при этом он должен подражать [действию, вызывающему] страх и со- 35 страдание (ибо в этом особенность данного подражания), то очевидно, что не следует: ни чтобы достойные люди являлись переходящими от счастья к несчастью, так как это не страшно и не жалко, а только возмутительно; ни чтобы дурные люди переходили от несчастья к счастью, ибо это уж всего более чуждо трагедии, так как не включает ничего, что нужно, — ни человеколюбия, ни сострадания, ни страха; ни чтобы слишком 1453a дурной человек переходил от счастья к несчастью, ибо такой склад хоть и включал бы человеколюбие, но по [включал бы] ни сострадания, ни страха, ибо сострадание бывает лишь к незаслуженно страдающему, а 5 страх — за подобного себе, стало быть, такое событие не вызовет ни сострадания, ни страха. Остается среднее между этими [крайностями]: такой человек, кото-

рый не отличается ни добродетелью, ни праведностью, и в несчастье попадает не из-за порочности и подлости, а в силу какой-то ошибки (hamartia)²⁷, быв до этого в великой славе и счастье, как Эдип, Фиест и другие 10
видные мужи из подобных родов.

Итак, необходимо, чтобы хорошо составленное сказание было скорее простым, чем (как утверждают некоторые) двойным, и чтобы перемена в нем происходила не от несчастья к счастью, а, наоборот, от счастья к несчастью и не из-за порочности, а из-за большой 15
ошибки [человека] такого, как сказано, а [если не такого], то скорее лучшего, чем худшего. Доказательства тому очевидны: ведь раньше поэты перебирали первые попавшиеся сказания, теперь же лучшие трагедии держатся в кругу немногочисленных родов — например, об Алкмеоне, Эдипе, Оресте, Мелеагре, Фиесте, Телефе и 20
других, кому довелось претерпеть или совершить ужасное.

Итак, с точки зрения искусства лучшая трагедия — это [трагедия] именно такого склада. Поэтому ошибаются те, кто винит Еврипида за то, что он так делает 25
в своих трагедиях и многие трагедии имеют у него худой конец. Это, как сказано, правильно; а лучшее тому доказательство — в том, что на сценах и в состязаниях именно такие трагедии кажутся трагичнейшими, если правильно выполнены, и Еврипид кажется трагичнейшим из поэтов, даже если в остальном у него не все 30
ладно. А на втором месте находится тот склад [трагедии], который иные считают первым: двойной склад, как в «Одиссее», и с противоположным исходом для хороших и для дурных. Первая такая трагедия кажется лишь по слабодушию зрителей, ведь поэты [часто] следуют за зрителями и поступают им в угоду. [В действительности же] 35
удовольствие такого рода свойственно не трагедии, а скорее комедии: ведь это там даже злейшие враги по сказанию, как Орест и Эгисф, уходят под конец [со сцены] друзьями и никто ни от кого не умирает²⁸.

14. Ужасное и жалостное может происходить от 1453б
зрелища, а может и от самого склада событий: это последнее важнее и [свойственно] лучшему поэту. В самом деле, сказание и без поглядения должно быть так сложено, чтобы от одного слушания этих событий можно 5

было испытывать трепет и жалость о происходящем, как испытывает их тот, кто слушает сказание об Эдипе. Достигать этого через зрелище — дело не [поэтического] искусства, а скорее постановщика. А достигать через зрелище даже не ужасного, а только чудесного²⁹ это совсем не имеет отношения к трагедии: ведь от трагедии нужно ожидать не всякого удовольствия, а лишь свойственного ей. Так, в трагедии поэт должен доставлять удовольствие от сострадания и страха через подражание им, а это ясно значит, что эти [чувства] он должен воплощать в событиях.

Рассмотрим же, какое стечение действий кажется страшным и какое жалостным. Такие действия происходят непременно или между друзьями, или между врагами, или между ни друзьями, ни врагами. Если [так поступает] враг с врагом, то ни действие, ни намерение не [содержат] ничего жалостного, кроме страдания самого по себе. То же самое, [если так поступают] ни друзья, ни враги. Но когда страдание возникает среди близких — например, если брат брата, или сын отца, или мать сына, или сын свою мать убивает, намеревается убить или делает что-то подобное, — то этого как раз и следует искать.

[При этом] нельзя разрушать сказания, сохраненные преданием, такие, как смерть Клитемнестры от руки Ореста или Эрифилы от руки Алкмеона: нужно уметь и самому делать находки, и преданием пользоваться искусно. А что такое «искусно», я [сейчас] поясню. Действия могут совершать, [во-первых], лица, которые знают и понимают, [что они делают] (так писали старые [поэты], так и Еврипид представил Медею, убивающую своих детей). А [во-вторых], может быть и так, что свое страшное дело они сделают в неведении и только потом узнают близость свою [к жертве] (таков Эдип у Софокла, впрочем, здесь деяние [вынесено] за пределы драмы, а в пределах трагедии таковы Алкмеон у Астидаманта или Телегон в «Рапеном Одиссее»³⁰). Третий случай — это когда кто-нибудь по неведению намеревается совершить непоправимое, но приходит к узнаванию раньше, чем это совершит. И других случаев, кроме этих, быть не может, ибо необходимо или сделать что-то, или нет, или зная, или не зная.

Из всего этого самое худшее — зная, намереваться [что-то сделать], однако же так и не сделать: это от-

вратительно, но не трагично, так как здесь нет страсти. Поэтому так никто [из поэтов] не делает, разве что изредка, например в «Апигоне», [где] Гемон [намеревается убить] Креонта³¹. Сделать что-то — это уже лучше. Еще того лучше — сделать, не зная, а сделав, узнать: ибо здесь и отвратительного нет, и узнавание бывает разительно. Самый же сильный случай — последний: я говорю о том, как, например, в «Кресфонте»³² Мериона намеревается убить своего сына, но не убивает его, а узнает, как в «Ифигении» сестра узнает брата, а в «Гелле» — сын свою мать, которую он хотел было выдать. Вот почему, как уже сказано, трагедии лишутся лишь о немногих родах: [поэты] в своих по-10
исках, руководимые не столько искусством, сколько случаем, попали на мысль черпать из сказаний именно такие [положения], и вот оказались принуждены обращаться лишь к тем семьям, в которых происходили подобные страсти.

Итак, о складе событий и о том, каковы должны быть сказания, сказано достаточно.

15. Что касается характеров, то здесь следует иметь в виду четыре цели³³. Первое и главное — характеры должны быть хорошими: [лицо] будет иметь характер, если, как сказано, обнаружит в своих речах или поступках какой-то выбор, [и оно будет иметь] хороший [характер], если хорошим [будет его выбор]. Это может быть во всяком человеке: и женщина бывает хорошая, и даже раб, хотя, быть может, первая и хуже [мужчины], а второй и вовсе худ. Во-вторых, [характеры должны быть] сообразны: характер может быть мужественным, но, например, женскому [лицу] мужество и сила несообразны. В-третьих, характеры [должны быть] похожи: это не то же самое, что делать их хорошими и сообразными, как сказано выше, а совсем другое. В-четвертых, [характеры должны быть] последовательными: если даже лицо, представленное подражанием, само не последовательно, и такой характер лежит под [его поступками], то все же и не последовательным оно должно быть последовательно. Пример низости характера, не вызванной необходимостью, — Менелай в «Оресте»; характера непристойного и несообразного — плач Одиссея в «Скилле» и речь Меланиппы; характер 20
непоследовательного — «Ифигения в Авлиде», таж 25
30

как умоляющая Ифигения совсем не похожа на ту, какой она является вслед за тем ³⁴.

В характерах, как и в складе событий, всегда следует искать или необходимого, или вероятного, так чтобы такой-то говорил или делал такое-то по необходимости или вероятности и чтобы то-то происходило вслед за тем-то по необходимости или вероятности. Стало быть, очевидно, что и развязки сказаний должны вытекать из самих сказаний, а не с помощью машины, как в «Медее» или в [сцене] отплытия в «Иллиаде» ³⁵; машиною же следует пользоваться [лишь] для [событий] за пределами драмы — для всего, что случилось прежде и чего человеку нельзя знать, или для всего, что случится позже и нуждается в предсказании и возвещении [от богов] ³⁶, ибо богам мы приписываем всеведение. Ибо в событиях, [как и в характерах], не должно быть ничего нелогичного, в противном же случае [оно как раз и выносится] за пределы трагедии, как, например, в «Эдипе» Софокла ³⁷.

А так как трагедия есть подражание [людям] лучшим, [чем мы], то мы должны брать пример с хороших портретистов, которые, изображая индивидуальные черты, делают [людей] похожими и в то же время красивее. Так и поэт, подражая [людям, страдающим] гневливостью, беснечностью и тому подобными недостатками характера, должен представить их такими, каковы они есть, и в то же время [людьми] достойными; так, пример [изображения] жестокосердия [представили в] Ахилле Агафон и Гомер. Все сказанное [должны мы] иметь в виду, а кроме того, еще и [погрешности] против ощущений, необходимо вызываемых поэзией, ибо и здесь бывает много ошибок, но о них достаточно сказано в изданных [наших] сочинениях ³⁸.

16. Об узнавании уже было сказано, что это такое. Виды же узнавания [таковы].

Первое, самое неискusstное, к которому чаще всего прибегают за недостатком средств, — это узнавание по приметам. Приметы бывают иногда природные (как «копье, какое посят Земнородные», или «звезды», которые [пазывает] в «Фieste» Каркии), а иногда приобретенные, причем из них иные на себе (например, рубцы), а иные при себе (например, ожерелья или, как в «Тиро», [узнавание] по корытцу) ³⁹. Но и этими

[средствами] можно пользоваться и лучше и хуже — так Одиссеей по его рубцу одним способом был узнан кормилицей, а другим способом — свинопасами⁴⁰; и когда [приметы являются только] для удостоверения, [как в последнем случае] и во всех ему подобных, то они менее искусны, а когда [являются сами собой] по ходу перелома, как в [сцене] омовения ног, то они лучше.

Второе [узнавание] — то, которое присочинено самим поэтом, а потому неискусно. Этим способом Орест в «Ифигении» дает узнать, что он Орест⁴¹: Ифигения [здесь открывает себя] с помощью письма, а Орест — [тем, что он] говорит то, что угодно поэту, а не сказанию. Поэтому такое узнавание недалеко ушло от вышеназванного, неудачного: [с таким же успехом] Орест мог бы иметь [приметы] и на себе ([сравни] «голос ткацкого челнока» в «Терее» Софокла)⁴².

Третье [узнавание] — через воспоминание, когда человек увидит что-то и расчувствуется: так в «Киприйцах» Дикеогена [герой] заплакал, увидев картину, а в «рассказе у Алкиноя»⁴³ зарыдал от воспоминаний, слушая кифариста, и через это оба были узнаны. 1455a

Четвертое [узнавание] — через умозаключение, как в «Хоэфорах»⁴⁴: «Пришел кто-то похожий [на меня], но похож [на меня] только Орест, стало быть, это пришел Орест». То же самое у софиста Полиида в связи с Ифигенией⁴⁵ — [там] Орест вполне естественно рассуждает, что, как сестра его была принесена в жертву, так и ему придется претерпеть то же; и в «Тидее» Феодекта [герой рассуждает], что пришел сюда отыскивать сына и вот погибает сам; и в «Финеидах»⁴⁶ женщины, увидев местность, умозаключают о своей судьбе — здесь они были высажены, здесь им суждено и умереть. 5 10

Есть еще и [пятое узнавание,] сложное — через ложное умозаключение собеседника, как в «Одиссее — ложном вестнике»: один говорит, что узнает лук, [которого не видал], а другой делает ложное умозаключение, будто первый узнает его [как видевший]⁴⁷. 15

Но [шестое,] лучшее из всех узнаваний — то, которое [вытекает] из самих событий, поражая самой своей естественностью, как в «Эдипе» Софокла и как в «Ифигении»: ведь так естественно, что она хочет передать письмо домой. Только такие узнавания обходятся

20 без присочиненных примет и ожерелий; а на втором месте [следуют узнавания] через умозаключение.

17. Складывая сказания и выражая их в словах, следует как можно [живее] представлять их перед глазами: тогда [поэт], словно сам присутствуя при событиях, увидит их всего яснее и сможет присказать все
25 уместное и никак не упустит никаких противоречий. Доказательство этому — то, в чем упрекали Каркина: [у него] Амфиарай выходит из храма, но это остается непонятым для зрителя, который не видел, [как он туда входил], поэтому зрители остались недовольны⁴⁸ и драма провалилась. Даже жесты должны, сколько
30 возможно, помогать выражению; более всего доверия вызывают те поэты, у которых одна природа в страстях [с выводимыми лицами]: неподдельнее всего волнуется тот, кто сам волнуется, и приводит в гнев тот, кто сам сердится. Поэтому поэзия — удел человека или одаренного, или одержимого⁴⁹: первые способны к [душевной] гибкости, а вторые — к иступлению.

Содержание [драм, как взятое из предания, так] и
35 вымысленное, поэт при сочинении должен представлять [сперва] в общем виде, а уже потом наполнять
1455 вставками и распространять. «Рассматривать в общем виде» — [что это значит], я покажу на примере «Ифигении». Некую девушку приносили в жертву, но незаметно для жертвоприносителей она исчезла, была поселена в другом краю, где был обычай приносить чужестранцев в жертву богине, и стала жрицей при этой
5 службе; спустя какое-то время случилось туда явиться брату этой жрицы (а что побудил его на это бог по такой-то причине и что пришел он за тем-то и тем-то, — это к делу не относится); по приходе своем он был схвачен, назначен в жертву, но дал себя узнать (по Еврипиду или по Полииду, естественным образом ска-
10 зав, что и ему, стало быть, суждено быть принесенным в жертву, как и его сестре); и это было причиной спасения. Лишь после этого следует, подставив имена, приступать к вставкам, но так, чтобы они были к месту, — таковы [в случае] с Орестом безумие, из-за которого он был схвачен, и спасение его посредством очищения.

Таким образом, в драмах вставки коротки, эпос же, [наоборот], ими растягивается. Содержание «Одиссеи»

необширно: некоторый человек много лет [странствует] на чужбине, его подстерегает Посидон, он одинок, а дома у него получается так, что женихи расточают его добро и злоумышляют против его сына; и вот он возвращается, выйдя из бури, открывается некоторым, нападает на врагов и сам спасен, а их истребляет. Вот, собственно, [содержание «Одиссеи»], а все прочее — вставки. 20

18. Всякая трагедия состоит из завязки (desis) и развязки (lysis). То, что находится вне [драмы], а часто также кое-что из того, что внутри, — это завязка; а все остальное — это развязка. Завязкой я называю то, что [простирается] от начала [трагедии] до той ее части, на рубеже которой начинается переход к счастью [от несчастья или от счастья к несчастью]; развязкой же — всё от начала этого перехода и до конца. Так, в «Лицее» Феодекта завязка — все предварительные события, захват младенца, затем самих [родителей], развязка же — от обвинения в убийстве до конца ⁵⁰. 25

Видов трагедии — четыре (столько же было указано и частей) ⁵¹: [трагедия] сплетенная, в которой всё есть перелом и узнавание; [трагедия] страданий, как об Аянте и об Иксионе; [трагедия] характеров, как «Фтиотиянки» и «Пелей»; [трагедия] чудесного, как «Форкиды», «Прометей», все [действие которых происходит] в Лиде. Лучше стараться соединить все эти [свойства], а если это невозможно, то хотя бы побольше и поважнее, особенно теперь, когда так несправедливо нападают на поэтов: были хорошие поэты по всякой части [трагедии порознь], а теперь требуют, чтобы один [человек] превзошел каждого из них в лучшем его [достоинстве]. 30 1456a

Называть трагедии различными или одинаковыми мы вправе не по чему иному, как по их сказанию, то есть они [одинаковы, если в них] одинаковы узел и развязка. Многие завязывают узел хорошо, а развязывают плохо; а нужно всегда преуспевать и в том и в другом.

Нужно помнить и то, о чем говорилось не раз, и не сочинять трагедии с эпическим составом (эпическим, то есть состоящим из многих сказаний), как если бы, например, кто-нибудь взял [для трагедии] целиком 10

все сказание «Илиады»⁵². Там, [в эпосе], из-за общей пространности каждая часть получает подобающий объем; в драмах же получается совсем не то, на что рассчитывает [поэт]. Доказательство — то, что, сколько поэтов ни представляли «разрушение Илиона» целиком, а не по частям, как Еврипид, или «Ниобу» [целиком], а не так, как Эсхил⁵³, все они проваливались или не выдерживали состязания, ведь из-за одного этого провалился даже Агафон. Между тем они отлично умели и переломами, и простыми событиями достигать того, чего добивались,— трагизма и [хотя бы] человеколюбия (а это бывает, когда человек умный, но с пороком, как Сизиф, оказывается обманут, или человек мужественный, но несправедливый,— побежден: ведь ни то ни другое не противоречит вероятности; по Агафонову слову⁵⁴, «вероятно и то, что много происходит невероятного»).

Также и хор следует считать одним из актеров, чтобы он был частицей целого и участвовал в действии не так, как у Еврипида, а так, как у Софокла. У прочих же поэтов песни хора не больше связаны со своим сказанием, чем с [любой] другой трагедией, потому они и поют вставочные песни⁵⁵, а начало этому положил Агафон. А между тем какая разница, петь ли вставочные песни или пристраивать из трагедии в трагедию целый монолог или даже эпизод?

19. Итак, о всем прочем уже сказано; осталось сказать о речи и о мысли. Однако о том, что касается мысли, следует говорить в риторике, так как это принадлежит ее учению. К [области] мысли относится все, что должно быть достигнуто словом; части же этой задачи — доказывать и опровергать, возбуждать страсти (такие, как сострадание, страх, гнев и тому подобные), а также возвеличивать и умалять. Разумеется, и при [изображении] событий, когда нужно представить жалостное или страшное, великое или обыкновенное, следует исходить из тех же понятий (ideai); разница, однако же, в том, что [события] должны быть явны и без поучения, а [мысли, содержащиеся в] речи, должны представляться через говорящего и возникать по ходу его речи. В самом деле, в чем была бы задача говорящего, если бы и без его речей [все] представлялось бы как падо?⁵⁶

В том, что касается речи, [также] есть один вопрос, принадлежащий [не поэтике, а] искусству произнесения и знатокам его строя. Это [интонационные] обороты речи: что есть приказание, мольба, рассказ, угроза, вопрос, ответ и тому подобное. Знание и незнание таких вещей не навлекает на поэтическое искусство никакого упрека, стоящего внимания. Действительно, можно ли счесть ошибкой то, в чем Протагор упрекает [Гомера], будто в словах «Гнев, богиня, воспой...» он хочет выразить мольбу, а выражает приказание, ибо де указывать, что делать и чего не делать, есть приказание⁵⁷. Оставим же это рассмотрение в стороне, как [относящееся] не к поэтике, а к другой науке.

20. Речь в целом имеет следующие части: букву, слог, связку, член, имя, глагол, отклонение, высказывание.

Буква (*stoikheion*) есть неделимый звук, но не всякий, а такой, из которого может явиться звук осмысленный (*phōnē sunetē*): ведь и у животных есть неделимые звуки, но ни одного из них я не называю буквою. Буквы делятся на гласные, полугласные и безгласные. Гласная — та, которая дает слышимый звук без толчка [языком]; полугласная — та, которая дает слышимый звук при толчке языком, как Σ и Ρ; безгласная — та, которая [даже] при толчке сама звука не дает, но становится слышимой рядом с другими буквами, дающими звук, как Γ и Δ. Все они различаются по положению рта, по месту [образования], по густоте и легкости [придыхания], по долготе и краткости, по острому, тяжелому и среднему [ударению]; по подробности этого следует рассматривать в метрике.

Слог есть незначащий звук (*phōnē asēmos*), сложенный из букв безгласной и имеющей слышимый звук, [будь то гласная или полугласная]: ибо ΓΡ и без Λ — слог, и с Λ — слог (а именно ΓΡΑ). Впрочем, рассмотрение различных слогов тоже относится к метрике.

Связка (*syndesmos*) есть [1] незначащий звук, который не мешает и не содействует сложению единого значащего звука (*phōnē semantikē*), возникшего из многих звуков: [он ставится] и на концах и в середине предложения, хотя в начале его не может стоять сам по себе, [а только при другом слове], как *men, dē, toi, de*. Или это [2] незначащий звук, который из нескольких

взначащих звуков может образовать один значащий звук, [как amphí, peri и тому подобное]⁵⁸.

Член (arthron) есть [1] незначащий звук, показывающий начало, конец или разделение высказывания⁵⁹. Или это [2] незначащий звук, который не мешает и не содействует [сложению] единого значащего звука из многих звуков и может ставиться и на концах и в середине [высказывания].

10 Имя есть звук сложный, значащий, без [признака] времени и такой, части которого сами по себе незначащи (в самом деле, [даже] в составных словах мы по пользуемся [частями их] как самостоятельно значащими: в [имени] «Феодор» [слово] «дор», [то есть дар], значения не имеет)⁶⁰.

15 Глагол есть звук сложный, значащий, с [признаком] времени и такой, части которого сами по себе незначащи, как и в именах. Так, [слова] «человек» или «белый» не означают времени, а «идет» или «пришел» означают сверх всего настоящее время или прошедшее.

Отклонение (ptōsis) имени или глагола⁶¹ — это когда они означают «кого? кому?» и тому подобное, или же «один» или «много» (например, «люди» и «человек»), или же [способ] произнесения (например, вопрос или приказание: «пришел?» или «иди!» — будут глагольными отклонениями именно такого рода).

25 Высказывание же (logos) есть звук сложный, значащий и такой, части которого и сами по себе значащи (ибо хотя не всякое высказывание составляется из глаголов и имен, но может быть и без глаголов, как, например, определение человека⁶², однако значащие части в нем будут всегда), например в [высказывании] «Клеон идет» [слово] «Клеон». Высказывание едино, [по] в двух различных смыслах: или как обозначение чего-то одного, или как соединение многого — так, «Илиада» едина как соединение, а [определение] человека — как обозначение одного⁶³.

21. Имя бывает двух видов: простое и сложное. Простым я называю то, которое состоит из частей незначащих, например «земля»; сложное же состоит или из части значащей и незначащей (то есть имеющей и не имеющей [самостоятельного] значения вне данного слова), или из [нескольких] значащих [частей]: частей таких может быть и три, и четыре, и более, как во

многих величавых словах, [например] «Гермокаикоксаиφ»⁶⁴.

Всякое имя есть или общеупотребительное, или редкое, или переносное, или украшательное⁶⁵, или сочиненное, или удлиненное, или укороченное, или измененное. 1457b

Общеупотребительным (kyrion) словом я называю такое, которым пользуются все; редким (glōtta) — такое, которым не все; поэтому ясно, что одно и то же слово может быть и общеупотребительным и редким, но не у одних и тех же [людей]; так, слово siguron (дротик) для жителей Кипра общеупотребительное, а для нас редкое. 5

Переносное слово (metaphora) — это несвойственное имя, перенесенное с рода на вид, или с вида на род, или с вида на вид, или по аналогии. С рода на вид — под этим я имею в виду [такие случаи], как «Вон и корабль мой стоит...»⁶⁶, ибо «стоять на якоре» есть частный случай от «стоять [вообще]». С вида на род — [это, например], «...Тысячи славных дел свершены Одиссеем»⁶⁷, ибо «тысячи» есть [частный случай от] «много», и поэтому [это слово] употреблено здесь вместо «много». С вида на вид — это, например, «медью вычерпнув душу» и «[воду от струй] отсекиши безустальной медью»⁶⁸: в первом случае «вычерпнуть» сказано вместо «отсечь», во втором — «отсечь» вместо «вычерпнуть», потому что и то и другое означает «отъять». А «по аналогии» — здесь я имею в виду [тот случай], когда второе так относится к первому, как четвертое к третьему, и поэтому [писатель] может сказать вместо второго четвертое или вместо четвертого второе. Иногда к этому прибавляется и то [слово], к которому отпосится подмеченное: например, чаша так относится к Дионису, как щит к Аресу, поэтому можно назвать чашу «щитом Диониса», а щит — «чашей Ареса»; или, [например], старость так [относится] к жизни, как вечер к дню, поэтому можно назвать вечер «старостью дня» (или так, как у Эмпедокла), а старость — «вечером жизни» или «закатом жизни»⁶⁹. Некоторые из соотносимых понятий не имеют постоянного имени, однако и они могут именоваться по аналогии: например, когда [сеятель] разбрасывает свои семена, то [это называется] «сеять», а когда солнце — свои лучи, то это название не имеет, но так как [действие] это так 25

же относится к солнцу, как сеяние к сеятелю, то и говорится «сея богоданный свет»⁷⁰. Таким переносным оборотом можно пользоваться и по-другому: прибавив несвойственное [слово], отнять [этим] часть собственного [значения], например назвать щит не «чашею Ареса», а «[чашею] не для вина».

Сочиненное слово — это такое, которое вовсе никем не употребляется, а вводится самим поэтом (бывают, по-видимому, и такие), например «рожонки» вместо «рога» или «молебник» вместо «жрец»⁷¹.

Удлиненное или укороченное слово [получается] так: первое — если сделать гласную более долгой, чем свойственно, или вставить [лишний] слог; второе — если от слова что-нибудь отнять. Удлиненное — это, например, *polēos* вместо *poleos* и *Peleīadeō* вместо *Peleidou*; укороченное — например, *kri, dō* и [*ops* в словах] *mia ginetai amphoterōn ops*⁷².

Измененное слово — это когда в употребительном слове одна часть оставляется, а другая сочиняется, например *dexiteron cata mazon* вместо *dexion*⁷³.

Имена сами по себе бывают мужские, женские и средние. Мужские — те, которые кончаются на *N, P* [и *Σ*], а также на *Ψ* и *Ξ* — две буквы, в которые входит *Σ*. Женские — те, которые кончаются на гласные: на всегда долгие *Π* и *Ω*, а из удлиняющихся — на *Λ* (таким образом, число мужских и женских окончаний одинаково, ибо *Ψ* и *Ξ* — это то же самое, что *Σ*). Ни на безгласные, ни на краткие гласные не кончается ни одно имя; на *I* — только три (*melī, sommī* и *pererēi*), на *Υ* — пять. Средние же имена кончаются и на эти буквы, и на [*Λ*], *N*, [*P*], *Σ*.

22. Достоинство речи — быть ясной и не быть низкой. Самая ясная речь — та, которая состоит из общеупотребительных слов, но она низка; пример ее — поэзия Клеофонта и Сфенела⁷⁴. [Поэтому] речь торжественная и уклоняющаяся от обыденной — та, которая пользуется и необычными словами; а необычными я называю редкие, переносные, удлиненные и все [прочие], кроме общеупотребительных. Однако если все сочинить так, то получится или загадка, или варваризм: из переносных слов — загадка, а из редких — варваризм. Действительно, в загадке сущность состоит в том, чтобы говорить о действительном, сое-

дияция невозможное, — сочетанием [общеупотребительных] слов этого сделать пельзя, [сочетанием же] переносных слов можно, например: «Видел я мужа, огнем прилепившего медь к человеку»⁷⁵ и тому подобное. А из редких слов возникает варваризм. 30

Поэтому следует так или иначе смешивать одно с другим: с одной стороны, слова редкие, переносные, украшательные и иные вышперечисленные сделают речь не обыденной и не низкой; с другой стороны, слова общеупотребительные [придадут ей] ясность. В немалой мере этому [сочетанию] ясности и необыденности речи способствуют слова удлинненные, усеченные и измепенные: такие слова по несходству своему с общеупотребительными будут непривычны и сделают [речь] необыденной, а по общности своей с привычными [придадут ей] ясность. 35 1458b

Поэтому несправедливы упреки тех, кто осуждает 3 такого рода слог и осмеивает поэтов в комедиях, как Евклид Старший⁷⁶, [говоривший], что нетрудное дело — сочинять [стихи], если позволят удлинять [гласные] сколько угодно, и высмеявший это в [собственном своем] слоге:

Э-эпихара я видел в пути его к Ма-арафону...

и

Че-смерица его совсем не не-е по вкусу... 10

Конечно, пользоваться таким приемом напоказ — смешно; но ведь мера — это общее [требование и для] всех [других] видов [слова]: кто воспользовался бы неуместно и нарочито смешно переносными, редкими и прочими словами, тот достиг бы такого же [эффекта, как Евклид]. Уместное же [употребление их] — 15 совсем другое дело; это можно видеть по эпическим стихам, вставляя в их размер [иные] слова, — достаточно вместо редкого, переносного или какого-нибудь иного слова подставить общеупотребительное, и видно будет, что мы говорим правду. Так, у Эсхила и Еврипида есть один и тот же ямбический стих, и только одно слово в нем переменено из обычного и общеупотребительного на редкое, но уже от этого один стих 20 кажется прекрасным, а другой — пошлым. А именно у Эсхила в «Филоктете» сказано:

Снедает язва плоть ноги моей,

а у Еврипида вместо «снедает» (esthieí) поставлено «смакует» (thoinatai) ⁷⁷. Точно так же можно в стих

25 Что же? меня малорослый урод, человечиска хилый...
подставить общеупотребительные слова:

Что же? меня ничтожный урод, человек незамстный..
а стих

К ней неказистую двинул скамью и крошечный столик..
[переделать так:]

К ней некрасивую двинул скамью и маленький столик..
30 а вместо «моют берега» [сказать] «кричат берега» ⁷⁸.

Арифрад ⁷⁹ высмеивает трагиков еще и за то, что они пользуются такими оборотами, которых никто не употребил бы в разговоре, например *dōmatōn áro* вместо *arō dōmatōn* или *sethen*, или *egō de nín*, или *Achileōs pēgí* вместо *pēgí Achilleōs* и тому подобное; но
1459a ведь все это [как раз свою общеупотребительностью и создает необыденную речь, а [шасмешнику] это невдомек.

Важно бывает уместно пользоваться всеми вышесказанными [приемами], а также словами сложными или редкими, но важнее всего — переносными: ибо только это нельзя перенять у другого, это признак [лишь собственного] дарования — в самом деле, [чтобы] хорошо переносить [значения, нужно уметь] подмечать сходное [в предметах]. Сложные слова лучше всего подходят для дифирамбов, редкие — для героических стихов, переносные — для ямбических. [Действительно], в героических стихах пригодно все, что
10 нам перечислено, тогда как в ямбических ради сколь можно большего подражания [разговорной] речи самые подходящие из слов — те, которыми можно пользоваться и в разговоре, то есть общеупотребительные, переносные и украшательные.

15 Итак, о трагедии и о подражании посредством действия ограничимся тем, что сказано.

23. Относительно же поэзии повествовательной и подражающей посредством метра очевидно следующее: сказания в ней следует складывать драматичные — вокруг одного действия, целого и законченного, [то

есть] имеющего начало, середину и конец, чтобы вызывать свойственное ей удовольствие, подобно единому и целому живому существу; и они не должны походить на обычные истории, в которых приходится описывать не единое действие, а единое время и все в нем приключившееся с одним или со многими, ибо бы меж собою это было [связано] лишь случайно, хотя, как, например, морская битва при Саламине и битва с карфагенянами в Сицилии случились одновременно⁸⁰, немало не имея общей цели, так и в смене времени иногда случается одно за другим без всякой единой цели. Однако едва ли не большинство поэтов делают именно так. Оттого-то Гомер, как сказано⁸¹, и здесь богоподобен по сравнению с другими: он не взялся сочинять про всю войну, хотя она имела и начало и конец (ибо слишком она была бы велика и неудобобозрима, а в умеренном объеме — [слишком] пестра и потому запутана), — нет, он взял одну [лишь] ее часть, а многими остальными воспользовался как вставками для перебивки произведения (например, перечнем кораблей, а также другими вставками)⁸². Остальные же [эпические поэты] сочиняют об одном герое, об одном времени, [а если] об одном действии, [то] о многосоставном, как, например, сочинитель «Киприй» и «Малой Илиады»⁸³. Потому-то из «Илиады» и «Одиссеи» можно сделать разве что одну-две трагедии из каждой, между тем как и из «Киприй» [их вышло] немало, и из «Малой Илиады» не меньше восьми, например «Суд об оружии», «Филоклет», «Неоптолем», «Еврипил», «Нищенство», «Лакопняки», «Разрушение Илиопа» и «Отплытие», а также «Синон», а также «Троянки»⁸⁴.

24. Кроме того, эпопея должна иметь те же виды, что и трагедия (то есть [быть] или простой, или сплетенной, или [эпопеей] характеров, или [эпопеей] страстей), и те же части (кроме лишь музыки и зрелища), ибо в ней нужны и переломы, и узнавания, и страсти, да и мысли и речь должны быть хороши. Все это впервые и отлично использовал еще Гомер, ибо из двух его поэм «Илиада» есть простая [эпопея] страстей, а «Одиссея» — сплетенная (ибо она вся из узнаваний⁸⁵) [эпопея] характеров, да и речью и мыслью они выше всех.

Отличается же эпосея [от трагедии] длиной своего склада и метром. О пределе этой длины достаточно сказано: надо, чтобы можно было сразу охватить взглядом и начало и конец; а это было бы возможно, если бы склад эпосей был короче древних⁸⁶ и приближался бы к объему трагедий, даваемых за одно представление. Но и в силу самой этой растяжимости объема эпосея обладает одним важным свойством: ведь в трагедии невозможно подражать многим частям [действия], совершающимся одновременно, а можно только той части, которую [представляет] сцена и [ведут] актеры; в эпосе же, так как это рассказ, можно сочинять многие части совершающимися одновременно, и от них-то (если только они уместны) разрастается объем поэмы. А это дает ей преимущество в великолении, в переменчивом [воздействии] на слушателя и в разнообразии вводимых вставок, а ведь в трагедиях приводит к провалу именно скоро пресыщающее однообразие.

А метр [в эпосе] установился в результате опыта героический⁸⁷: в самом деле, если бы кто совершал повествовательное подражание другим метром или многими метрами, это показалось бы несообразным. Действительно, героический метр — самый устойчивый и веский, потому он и принимает в себя охотнее всего слова редкие и перепосыые, так как [и это тоже составляет] преимущественную особенность повествовательного подражания. А ямб и тетраметр⁸⁸ — размеры подвижные и удобны один для действий, другой для пляски; смешение же размеров, как у Херемона, еще того неуместнее. Вот почему никто не сочинял длинного склада иначе, как героическим метром: сама природа, как сказано, научила подбирать к такому [складу] подходящий метр.

Гомер в числе прочего достоин всяческой похвалы и за то, что он единственный среди поэтов знает, что нужно ему, [поэту], делать [в поэме]. А нужно поэту как можно меньше говорить самому, ибо не в этом состоит его подражательство. И вот прочие поэты сами выставляются напоказ во всем [своем повествовании], а подражают лишь немногим и немногим; Гомер же после малого зацева сразу вводит героя или героиню или иной какой характер, по неизменно с характером и никого без характера!

Сочинять чудесное надобно и в трагедиях, но в эпосе еще охотнее допускается немислимое, а оно-то и есть главная причина чудесного. [Происходит это] оттого, что мы не видим [воочию] действующего лица: погоня за Гектором на сцене показалась бы смешной — все стоят и не гонятся, а один кивком подает им знак, — в эпосе же это незаметно⁸⁹.

[А само по себе] чудесное приятно; это видно из того, что все рассказчики, чтобы понравиться, привирают. Как надобно говорить [такую] неправду, — этому лучше всего научил всех остальных Гомер. Делается это путем ложного умозаключения. Люди думают, что если есть (или возникает) одно, то есть (или возникает) и другое, и поэтому если есть последнее, то есть (или возникает) и первое. А это неверно; поэтому если первое неверно, то, [даже] если есть последнее, не нужно примысливать, будто есть (или возникает) и первое; а ведь наша душа, зная, что последнее воистину есть, как раз и делает ложное умозаключение, будто и первое есть. Пример тому — из «Омовения»⁹⁰.

[Вообще] невозможное, но вероятное (eikota) следует предпочитать возможному, но неубедительному (arithana).

[Конечно], не следует складывать рассказы (logoi) из частей немислимых (aloga); лучше всего, когда в них нет ничего немислимого, а если что и есть, то за пределами [данного] сказания (таково, например, пение Эдипа о том, как погиб Лаий), а не в самой драме (как в «Электре» рассказ о пифийских играх или в «Мисийцах» — немой, пришедший из Тегеи в Миспию)⁹¹; и смешно ссылаться, будто ипаче разрушилось бы сказание, потому что за такие сказания не надо было браться с самого начала. Но если уж сказание взято и кажется [в таком виде] осмысленнее, то надо брать и нелепое: ведь и в «Одиссее» высадка [на Итаку] настолько немислима⁹², что, возмись за нее дурной сочинитель, она была бы явно нестерпима, а тут поэт делает нелепое незаметным, скрашивая его другими достоинствами.

Что же касается речи, то над нею нужно особенно трудиться в частях, лишенных действия и не замечательных ни по характерам, ни по мыслям; и наобо-

рот, слишком блестящая речь заслоняет собою и характеры и мысли.

25. Что же касается возражений [против поэзии] и опровержений их, то из следующего рассмотрения станет ясно, скольких и каких родов они бывают.

Так как поэт есть подражатель⁹³ (подобно живописцу или иному делателю изображений), то он всегда неизбежно должен подражать одному из трех: или тому, как было и есть; или тому, как говорится и кажется; или тому, как должно быть. А выражается это [или обыкновенною] речью, или словами редкими или переносными: есть много необычностей речи, и мы позволяем их поэтам. Кроме того, правильность в поэзии и политике, в поэзии и любом другом искусстве — вещи разные. Да и в самой поэзии ошибки бывают двойкие, одни по существу ее, другие случайные: если поэт выберет для подражания [правильный предмет, но не совладает с подражанием по]⁹⁴ слабости сил, то это ошибка самой поэзии; если же он выбор сделает неправильный (например, коня, вскнипувшего сразу обе правые ноги, или что-нибудь ошибочное по части врачебного или какого иного отдельного искусства) или сочинит что-нибудь [вообще] невозможное, то это [ошибка] не по существу поэзии. Таковы те точки зрения, с которых следует опровергать упреки, содержащиеся в возражениях.

[1] Прежде всего [упреки], относящиеся к самому искусству. [Конечно], если [поэт] сочиняет невозможное, он делает ошибку; но если [благодаря этому] он достигает вышеназванной цели искусства, то есть делает разительнее эту или иную часть произведения, то он поступает правильно. Пример — погоня за Гектором. Однако же если возможно было более или менее достичь этой цели, не противореча соответственному искусству, то ошибка допущена неправильно, ибо следует по возможности совсем не допускать ошибок.

[2] Далее, [нужно смотреть], какова ошибка — по существу искусства или случайная. В самом деле, ошибка меньше, если поэт не знал, что лань не имеет рогов, чем если он опишет ее неподражательно⁹⁵.

[3] К тому же на упрек, что [поэт подражает] не так, как есть, можно возразить, что [он подражает тому], как должно быть: так, Софокл говорил, что

сочиняет людей такими, как они должны быть, а Еврипид — как они есть.

[4] Если же [нельзя сослаться] ни на то, ни на другое, [то можно возразить], что так говорят: па- 35
пример, о богах говорят, может быть, не лучше [того, что есть], и [даже] не то, что есть, а то, что имел в виду Ксенофан⁹⁶, но все-таки так говорят.

[5] А иное, может быть, [тоже] не лучше [того, что есть], по так было в свое время; например, об оружии 1461b
[сказано]: «Копья их прямо стояли, вонзенные древками в землю»⁹⁷, но таков был тогда обычай, как и в паши дни у иллирийцев.

[6] А о том, хорошо или нехорошо что-то кем-то сказано или сделано, надо судить, глядя не только на 5
сказанное или сделанное — достойно оно или дурно, — но и на лицо, действующее или говорящее, и на то, кому, когда, как и для чего было это сказано или сделано, например не для того ли, чтобы достигнуть лучшего блага или избежать худшего зла?

[7] А иные упреки можно опровергать, обращая внимание на особенности речи, например на редкие 10
слова: «В самом начале на месков напал он...», ведь, может быть, «мески» здесь не мулы, а стражи; или о Долопе: «Видом своим человек непригожий...»⁹⁸ — [может быть, имеется в виду] не нескладное тело, а безобразное лицо, как на Крите говорят «видный» [в значении] «красивый лицом»; или «крепче випа замешай...» не значит «неразбавленного випа», словно 15
пьяницам, а значит «ловчее замешай».

[8] А иное сказано переносными словами, папри-
мер: «Все, и блаженные боги, и коннодоспешные мужи, спали в ту ночь...» — и тотчас затем: «Сколько он раз ни осматривал поле троян, удивлялся звуку свирелей, цевниц...»⁹⁹, ибо здесь «все» сказано в переносном смысле вместо «многие», так как «всё» есть частный случай «многого». Точно так же «И единый чуждается...» сказано в переносном смысле, так как 20
«самое известное» есть частный случай «единственного»¹⁰⁰.

[9] [А иное решается переменою] надстрочных знаков, как Гиппий Фасосский поступил в словах «*dídomen de hoi*» и «*to men hou katapythetai ombrōi*»¹⁰¹.

[10] А иное. — [переменой] знаков препинания, как у Эмпедокла: «Смертным вдруг оказалось, что

прежде было бессмертным, чистое; прежде смеша-
лось...»¹⁰²

25 [11] А иное — двусмысленностью [слов], напри-
мер: «более двух уже долей»¹⁰³, где «более» сказано
двусмысленно.

[12] А иное — обычаями [языка]: так, смесь вина
с водой мы все же называем «вином», и по этой же
причине сказано: «Окрест ноги оловянную, новую ко-
вань поножу»; так, медниками мы называем и желе-
30 зоделов, и поэтому же сказано, что Ганимед — «вино-
черпий» Зевса, хотя боги не пьют вина¹⁰⁴; а может
быть, это и переносное словоупотребление.

Но в любом случае, когда кажется, что в слове
есть противоречие, следует подумать, сколько значе-
ний может оно принять в данном высказывании: на-
пример, в выражении «и она-то копые удержала»¹⁰⁵
сколько значений может принять слово «удержать».
Так поступать вернее всего в противоположность то-
35 му, как иные, по словам Главкона¹⁰⁶, [сами] делают
неразумное предположение, сами его осуждают, а по-
4161b том делают выводы и если они противоречат их мне-
нию, то порицают [поэта], словно это он сказал то,
что пришло им в голову. Так случилось с Икарнем:
5 считают, будто он был лаконянин, и поэтому-де стран-
но, что с ним не встретился Телемах, придя в Лакеде-
мон. Но быть может, было так, как говорят кефалле-
нияне, — что это у них взял себе жену Одиссей¹⁰⁷ и что
[отца ее звали] Икадий, а не Икарий; так что возра-
жение, по-видимому, явилось из-за ошибки.

Вообще же невозможное (adynaton) в поэзии сле-
10 дует сводить или к тому, что лучше [действительно-
сти], или к тому, что думают [о ней], ибо в поэзии
предпочтительнее невозможное, но убедительное воз-
можному, но неубедительному. [Так, невозможно],
чтобы существовали такие [люди], каких писал Зев-
ксид, но оно и лучше, так как [произведение искус-
ства] должно превосходить образец. А немислимое
15 (alogon) [следует сводить] к тому, что говорят, между
прочим, и потому, что не всегда оно немислимо: ведь
«вероятно и то, что много происходит невероятного»¹⁰⁸.
А противоречиво сказанное [следует] рассматривать
так же, как при опровержениях в рассуждениях, —
[точно ли сказано] одно и то же, и об одном и том
же, и одним и тем же образом? — чтобы [увериться,

что поэт действительно] противоречит или сам себе, или разумному предположению [слушателя].

Но и в бессмысленности, и в безнравственности упрек справедлив, если [поэт] без всякой на то необходимости допускает противное смыслу (как Еврипид 20 [появление] Эгея) или противное нравственности (как [он же] в «Оресте» низость Менелая) ¹⁰⁹.

Итак, упреки [поэзии] предъявляются пяти родов: за невозможное, за немыслимое, за вредное [нравственности], за противоречивое, за противное правилам искусства. А опровергать их следует с перечисленных 25 нами точек зрения, которых двенадцать.

26. Кто-нибудь может задаться вопросом: что лучше — эпическое подражание или трагическое? В самом деле, если лучше то, что менее тяжеловесно, ибо оно всегда предполагает лучших зрителей, то совершенно ясно, что [поэзия], подражающая [решительно] во всем, тяжеловесна. Так [иные исполнители], словно их не поймут, если они ничего не прибавят от себя, стараются как можно больше двигаться, 30 подобно дурным флейтистам, которые вертятся волчком, изображая [метаемый] диск, и вцепляются в корифея, исполняя «Скиллу». Вот такова, [говорят], и трагедия, каковы были для старинных актеров позднейшие (ведь и Минниск обзывал Каллиппида обезьяной за то, что тот слишком переигрывал, и о Пиндаре молва была такая же) ¹¹⁰: как младшие [актеры] к старшим, так и все искусство [трагедии] 1462a относится к [искусству] эпоса. Последнее, говорят, рассчитано на достойных зрителей, не нуждающихся в [актерских] ужимках, трагедия же — на простолюдые. А если она тяжеловесна, то ясно, что она хуже.

Но прежде всего это упрек не поэтическому искусству, а исполнительскому, а делать лишние движения может и рапсод (как делал Сосистрат), может и певец (как Мнасифей Опунтский) ¹¹¹. Далее, и движение можно отвергать не всякое — не пляску же, например, — а только [то, которое свойственно] дурным людям: так, и Каллиппида упрекали, и других теперь упрекают за то, что они не умеют подражать [движениям] 10 порядочных женщин. А потом, трагедия и без движений делает свое дело не хуже, чем эпопея, ведь и при чтении бывает видно, какова она. Стало быть

если трагедия лучше во всем остальном, то этот [упрек] может ее миновать.

15 [А во всем остальном трагедия лучше прежде всего] потому, что в ней есть все то же, что в эпопее, даже [эпическим] метром пользоваться в ее власти¹¹², но, сверх того, немалую часть ее [составляют] зрелище и музыка, благодаря которой удовольствие особенно наглядно. Далее, наглядностью она обладает как при чтении, так и в действии. Потом, цели подражания она достигает при наименьшем объеме, а [все] 1482b сосредоточенное бывает приятнее, чем растянутое на долгое время: что, если бы кто-нибудь переложил Софоклова «Эдипа» в эпос величиной с «Илиаду»? И потом, в эпическом подражании меньше единства (доказательство тому — из всякого эпического подражания 5 получается несколько трагедий), а потому, если [эпические поэты] ограничатся только одним сказанием, то оно или покажется куцым из-за краткости изложения, или водянистым из-за протяжности [эпического] метра; если же сказание у них будет сложено из нескольких действий, то [случай будет] такой, как в «Илиаде» с «Одиссеей», которые имеют много [отдельных] 10 частей, каждая из которых сама по себе достаточной величины (правда, эти две поэмы сложены наилучшим достижимым образом и подражают сколь возможно единому действию). Итак, если [трагедия] отличается всем вышесказанным и, сверх того, действием своего искусства, ибо они [трагедия и эпос] должны доставлять не какое придется наслаждение, 15 но только описанное нами, то ясно, что [трагедия] лучше эпопеи, так как более достигает своей цели.

О трагедии и эпопее, о видах их и частях — сколько их и в чем их различие, о причинах их удачности и неудачности, об упреках [поэзии] и возражениях на них ограничимся сказанным...

ПРИМЕЧАНИЯ
УКАЗАТЕЛИ

¹⁷ Такой отрицательный смысл предложение получает, если принять предложенную Иммишем добавку отрицания *μη*. Без этого отрицания получается: «но и это [следует принять] до такого предела, чтобы...». — 639.

¹⁸ Иногда *logos* понимают здесь в смысле «голос» или «пение». — 640.

¹⁹ См. прим. 31 к с. 518. — 640.

²⁰ *Экфантид* — один из древнейших представителей аттической комедии (серед. V в. до н. э.). — 640.

²¹ *Пектида* — разновидность лидийской лиры, имевшая струны разной длины. *Барбита* — струнный инструмент вроде лиры, но больше ее и с более крепкими струнами. *Семиугольники*, *треугольники* — инструменты наподобие арфы, со струнами одинаковой толщины, но различной длины. *Самбика*, одна из разновидностей их, была заимствована греками из Египта. — 640.

²² Т. е. на комбинации всех элементов, относящихся к мелосу (песне в сопровождении музыкального аккомпанеента), за исключением ритма. — 641.

²³ Т. е. мелодии, действующие на наши моральные свойства, мелодии, возбуждающие нашу деятельность, и мелодии, приводящие нас в восторженное состояние. — 641.

²⁴ Вместо рукописного *melos* (часть) С. А. Жебелев принимает чтение *melos* (эта поправка предложена Тирвиттом). Этическим мелодиям соответствует дорийский лад, эптузиастическим — фригийский, практическим — возможно, гипофригийский. — 642.

²⁵ Обещание в дошедшем до нас тексте «Политики» не выполнено. — 642.

²⁶ Жебелев принимает поправку Шленгеля, вставляющего перед *thetoon* (следует предоставить) слово *khreḗsthai*. — 642.

²⁷ См. 399а сл. — 643.

²⁸ *Филоксен из Киферы*, сочинитель дифирамбов, жил в 435—380 гг. до н. э. — 643.

²⁹ Жебелев принимает рукописное чтение *eis paideian*. Если же принять поправку Иммиша *eis paidian*, получится смысл: «удаляет в область забавы». — 644.

³⁰ Старинный переводчик «Политики» на латинский язык Вильгельм фон Мёрбеке (XII в.) заметил: «Продолжения этого труда я еще не нашел в греческом подлиннике». — 644.

ПОЭТИКА

Трактат «Поэтика», по античным каталогам, состоял из двух книг. Из них сохранилась лишь одна, посвященная общим вопросам, подробному разбору трагедии и менее подробному — эпоса. Вторая книга, по предположениям филологов, содержала аналогично построенный подробный разбор комедии и менее подробный — ямба (сатирической лирики). Сохранившийся текст «Поэтики» в основном построен по довольно отчетливому плану, но частые отступления, перебивка в середине (после раздела о характерах вставлены мелкие разрозненные добавления к предшествующему разделу, о «сказании») и не совсем удачное членение на главы, сделанное первыми издателями, мешает следить за логикой изложения. Вот схема аристотелевского плана:

Предмет сочинения (I) 1447a8. Поэзия как подражание 1447a13: а) различные средства подражания 1447a18, б) различные

предметы подражания (II) 1448a1, в) различные способы подражания (III) 1448a19. Естественное происхождение поэзии (IV) 1448b4; развитие и разделение поэзии 1448b24. Совершенствование трагедии 1449a7; сущность и совершенствование комедии (V) 1449a32. Отличие трагедии от эпоса 1449b9.

А. Трагедия: ее сущность (VI) 1449b21, ее элементы 1449b30.

1. Сказание: его первостепенность 1450a15. Целостность трагедии (VII) 1450b21. Объем трагедии 1450b34. Единство действия (VIII) 1451a16. Общее и конкретное в действии (IX) 1451a36. Сложные и простые сказания (X) 1452a12. Внутреннее членение трагедии: перелом, узнавание, страсть (XI) 1452a22. Внешнее членение трагедии: пролог, эпизоды, хоры, экзод (XII) 1452b14. Что вызывает сострадание и страх: а) лица (XIII) 1452b30, б) события 1453a12. Как вызвать сострадание и страх (XIV) 1453b1: а) между какими лицами 1453b14, б) и путем каких поступков 1453b22.

2. Характеры (XV) 1454a16; замечание об их последовательности 1454a33, замечание об их похожести 1454b8.

1а. Еще о сказании: а) узнавание (XVI) 1454b19; б) наглядность (XVII) 1455a22; в) общее и частности 1455a34; г) завязка и развязка (XVIII) 1455b24; д) виды трагедии 1455b33; е) еще о завязке и развязке 1456a7; ж) трагедии с одним и многими сказаниями 1456a10; з) роль хора в действии 1456a25.

3. Мысли (XIX) 1456a33.

4. Речь 1456b8. Элементы речи (XX) 1456b22. Разновидности имен (XXI) 1457a31. Выбор имен (XXII) 1458a18.

Б. Эпос: его сходство с трагедией в сказании (XXIII) 1459a17, сходство в видах и составных частях (XXIV) 1459b7; его различие с трагедией в объеме 1459b17, различие в метре 1459b31, но различия эти не снимают драматичности эпоса 1460a5, различие и сходство в изображении чудесного и действительного 1460a11.

Ответ на критику изображения действительности в поэзии (XXV) 1460b6.

Превосходство трагедии над эпосом (XXVI) 1460b26.

Закключение 1462b16.

Первый латинский перевод «Поэтики» был сделан с арабского в XIII в. и напечатан в 1481 г.; первый латинский перевод, сделанный с греческого (Г. Валлы), вышел в 1498 г.; первое печатное издание греческого текста — в 1508 г. На русском языке существуют переводы Б. И. Ординского (1854, неполный), В. И. Захарова (1885), В. Г. Аппельбота (1893, переиздан под ред. О. А. Петровского в 1957 г.) и Н. И. Новосадского (1927). Публикуемый здесь перевод М. Л. Гаспарова был впервые напечатан в кн.: Аристотель и античная литература (М., 1978) и дается здесь с незначительными исправлениями. Примечания составлены М. Л. Гаспаровым.

¹ Словом *сказание* передается греческое *mythos*, напоминающее, что обычными сюжетами античной литературы были мифологические, традиционные. — 646.

² *Авлетика* — игра на дудке, *кифаристика* — игра на кифаре; первая сопровождала дифирамб, вторая — ном, но здесь они подражуются в чистом виде. — 646.

³ *Голосом* по рукописному чтению *phones*; многие предпочитают конъектуру *phuseis* — «другие [благодаря] — природному дару». — 646.

⁴ *Метрами*, т. е. словами, организованными в стих; «голыми словами», т. е. прозой. Смысл: вся словесность не имеет общего имени (как вышешнее «литература»), и это дает повод к ложным классификациям, основанным на форме, а не на сущности произведений. — 646.

⁵ *Софрон* и *Ксенарх* — отец и сын, работавшие в Сицилии в V в. и писавшие мимы в прозе; их опыт был учтен составителями первых сократических диалогов. — 646.

⁶ *Херемон* — драматический экспериментатор IV в.; «разнометрической драмой» называет его произведение Афиней (608е). — 647.

⁷ *Сразу* пользуются названными средствами дифирамб и ном (гимны в честь Диониса и Аполлона), «в отдельных частях» (хоровых песнях) — трагедия и комедия. — 647.

⁸ Знаменитый *Полиглот* и «людописец» *Дионисий Колофонский* (*Plin.* N. II. XXXV 113) жили во время греко-персидских войн; карикатурист *Павсон* — немного позже, при Аристофане. — 647.

⁹ *Клеобонт*, ближе неизвестный, упоминается далее (1458a20) как представитель низкой поэзии. *Гегемон* (конец V в.) и *Пикохар* (IV в.) — комедиографы.

Испорченное место. Тимофей и Филоксен, виднейшие представители «нового стиля» хоровой лирики IV в., возбуждали внимание изображением «низких» предметов (влюбленный Полифем в знаменитой песне Филоксена). — 647.

¹⁰ Мегары *здешние* — дорийский город недалеко от Афин, «сицилийские» — колония этих Мегар недалеко от Сиракуз. Демократия утвердилась в «здешних» Мегарах в начале VI в., в пору деятельности комика Сусариона. *Намного раньше* — преувеличение: Эпихарм жил ок. 550—445 гг., а первые афинские комедиографы Хионид и Магнет выступили соответственно в 488 и 472 гг. На создание трагедии притязали сикноняне, противопоставлявшие афинскому «основоположнику» Феспиду своего Эпигена, а афинским Дионисиям — свои празднества в честь Адраста.

¹¹ В Афинах *комами* называли не села, а, наоборот, кварталы внутри города. — 648.

¹² *«Марсит»* — не дошедшая до нас героикокомическая поэма (по-видимому, VI в.), приписывавшаяся Гомеру; она была написана чередованием гексаметров и ямбов и этим особенно удобна для теории Аристотеля об общем истоке героической и насмешливой поэзии. — 649.

¹³ *Драматические подражания* (*mimesis dramatikai*), т. е. использующие перелом, узнавание и прочие элементы драматического сюжета. — 649.

¹⁴ *Эпихарм* и его малоизвестный последователь *Формий* названы как первые, перешедшие от «ругательного» к «смешному» (1448b34), то же сделал и *Кратет* в аттической комедии (ок. 450 г.). — 650.

¹⁵ Об эпосе — отсылка к гл. XXIII—XXIV, о комедии — к потерянной II книге. — 651.

¹⁶ *Новейшие*, послеврипидовские трагики, по-видимому, односторонне сосредоточивали внимание на разработке сюжета, чтобы преодолеть опасность однообразия традиционных мифов. — 652.

¹⁷ *Новые трагики*, перенося внимание на сюжет, стали, по-видимому, пользоваться речами главным образом для характеристики изменчивых сюжетных ситуаций, а не для выражения постоянных предпочтений говорящего лица — предпочтений «поли-

тических», общественно важных, поскольку героями трагедий были обычно цари и вожди. — 653.

¹⁸ *Не имеющее объема*, т. е. слишком малое, см. ниже, 1450b37. — 653.

¹⁹ Сто трагедий вместо обычных трех трагедий с сатировской драмой, т. е. на каждую пришлось бы так мало времени, что его пришлось бы отмерять по часам, как для ораторов в суде: случай фантастический. — 654.

²⁰ *Комедия* для Аристотеля — так называемая новая комедия (с предшественниками в лице Эпихарма или Софрона) в противоположность древней, аристофановской, уподобляемой ямбографии. — 655.

²¹ *Агафон*, младший современник Еврипида, герой «Пира» Платона, был удачливым новатором в трагической поэзии (ср. 1456a29); заглавие его пьесы может читаться и «Цветок» и «Аифей» (вымышленное имя). — 655.

²² Сцена двойного узнавания в «Царе Эдипе» Софокла, ст. 911—1085. «*Линкей*» — драма Феодекта, современника Аристотеля; о ее содержании см. ниже, 1455b29. — 657.

²³ *Как сказано* — ложная ссылка: речь об этом впереди, 1454b21. — 657.

²⁴ *Eur. I. T. 727—826*: Ифигения передала Пилладу письмо для Ореста и поэтому была узнана Орестом; Пиллад тотчас отдал письмо рядом стоявшему Оресту, и поэтому тот был узнан Ифигенией. — 657.

²⁵ Обычное строение трагедии: диалогический или монологический пролог, парод (вступительная песнь хора), затем чередование диалогических сцен (эпизодиев) и хоровых песен (стасимов) и после последнего стасима — диалогический экзод («исход»). Коммос (пляч над умершим или умирающим героем) входил издавна во многие сюжеты; песни со сцены (арии, «моноподии») участились уже у Еврипида. — 658.

²⁶ Анапест считался маршевым, трохей — плясовым размером; поэтому оба казались неуместными в «стоячей песне» хора — стасиме. — 658.

²⁷ *Ошибка*, по Ар., — оплошный поступок, совершенный по с дурным намерением, а по неведению (EN V 10, 1135b12 и III 2, 1110b31: так, Эдип убил отца, а Фиест ел мясо своих детей). — 659.

²⁸ «*Орест и Эгисф*» — сюжет неизвестной «средней», мифологической комедии (Алексида?). Трагедии со счастливым концом — например, «Алкестида» и «Елепа» Еврипида. — 659.

²⁹ *Чудесное* — в масках: таких, как Эринии, Аргус, кентавры, Ио в облике коровы и пр. — 660.

³⁰ *Делние* (одинаковое во всех трех мифах) — отцеубийство. *Астидамант* (Старший) — трагик первой половины IV в.; автор «Раненого Одиссея» — Софокл. — 660.

³¹ *Soph. Ant. 1231—1234* (в рассказе вестника о сцене в могиле). — 661.

³² В «Кресфонте» Еврипида (?) сын, выросший на чужбине, приходит мстить за отца и едва не погибает от руки не узнавшей его матери. Автор и сюжет трагедии «Гелла» не известны. — 661.

³³ *Четыре цели* — соответствие трагическому персонажу вообще, трагическому персонажу такого-то рода, данному трагическому персонажу («похожесть» на традиционный мифологический

образ) и самому себе («непоследователен», например Ахилл с его смелой настроенной). — 661.

³⁴ «Орест» — драма Еврипида (ср. 1461b20); «Скилла» — дифирамб Тимофея (в котором Одиссей оплакивает пожранных Скиллой товарищей); *Меланиппа* — героиня одноименной трагедии Еврипида, произносящая речь против веры в чудеса, слишком умную для женщины (по мнению Ар.); из «Ифигении в Авлиде» Еврипида имеются в виду ст. 1211 сл. (мольбы о жизни) и 1368 сл. (готовность на гибель). — 662.

³⁵ В «Медее» Еврипида (ст. 1317 сл.) театральная машина используется, чтобы удалить героиню из действия; в «Илиаде» (II 155 сл.), наоборот, Афина появляется (словно «из машины») ради завязки действия. — 662.

³⁶ Т. е. «бог из машины» должен являться лишь в прологах еврипидовского типа с предысторией событий или в концовках с пророчеством о дальнейших событиях, как обычно и делалось. — 662.

³⁷ *Нелогичное* в Эдипе — в том, что Эдип за много лет не позаботился разузнать об убийстве Лая (ср. 1460a30). — 662.

³⁸ В *изданных наших сочинениях* (в противоположность эсотерическим, таким, как «Поэтика») — имеется в виду, по-видимому, прежде всего диалог «О поэтах». — 662.

³⁹ «Копье...» — стих из неизвестной трагедии: рожденные Землею из зубов дракона кадмейцы носили на теле отпечаток копья. «Звездой» образно названо белое, как слоновая кость, плечо, которое унаследовал от своего предка Пелопа Фист в драме трагика IV в. Каркина. «Ожерелья» — обычная примета при подкидышах в новой комедии. «Тиро» — трагедия Софокла: царица Тиро, родив от Посидона Нелея и Пелия, пустила их по реке в корытце; выросши на чужой стороне, они пришли искать мать, захватив с собой это корытце, и по нему были ею узнаны. — 662.

⁴⁰ Кормилица в сцене «омовения ног» (Od. XIX 386—475) узнает Одиссея по рубцу на ноге случайно, а свинопасам (XXI 205—225) Одиссей показывает свой рубец сам, чтобы они его узнали. — 663.

⁴¹ I. T. 811—827: Орест доказывает Ифигении, что он знает прошлое Атридов и знаком с убранством аргосского дворца. — 663.

⁴² *Голос ткацкого челнока* — ткань, на которой Филомела изобразила, как Терей изнасиловал ее и вырезал ей язык, и послала эту ткань Прокне, жене Терея. — 663.

⁴³ *Дикоэген* — поэт конца V — начала VI в.; может быть, речь идет о том, как изгнанный отцом Тевкр возвращается после смерти отца и плачет перед его изображением. «Рассказ у Алкиноя» — Od. VIII 521—586 (Одиссей плачет, слушая Демодока). — 663.

⁴⁴ Aisch. Choeph. 168—234. — 663.

⁴⁵ Неясно, имеется ли в виду какая-то речь или трактат на мифологическую тему, или этот Полиид тождествен с поэтом-дифирамбографом IV в. — 663.

⁴⁶ Сюжеты «Тидея» Феодекта и «Финсидов» (под таким заглавием был дифирамб у Тимофея) неясны. — 663.

⁴⁷ Перевод по чтению *thaterou* вместо рукописного *theatrou*: «через ложное умозаключение зрителей: герой говорит [...], которого он не видал, а зрители делают ложное умозаключение» и т. д. Арабские переводы «Поэтики» позволяют предположить здесь лакуну: «один говорит [что никто другой не сможет натянуть этот

лук; отсюда собеседник воображает, будто тот] узнает лук» и т. д. «Сложность» такого узнавания — в том, чтобы сделать правильный вывод из ложных посылок. Трагедия, о которой идет речь, ближе неизвестна. — 663.

⁴⁸ Драма Каркипа (IV в.) ближе неизвестна, и ситуация неясна. Вариант перевода: «Когда у него Амфиарай выходит из святилища, то это могло бы сойти незаметно, не происходи оно на глазах у зрителей, а так зрители остались недовольны...» В обоих случаях драматург избежал бы провала, если бы нагляднее вообразил, как его текст будет реализовываться на сцене: запоздалая иллюстрация к сказанному в 1454b15. Следует помнить, что греческие трагедии представлялись без афиш, предупреждающих о сюжете, и почти без декораций, так что зрители могли догадываться о сюжетной ситуации только по репликам персонажей. — 664.

⁴⁹ По арабскому переводу: «[скорее] одаренного, чем одержимого», что, кажется, лучше согласуется с концепцией Ар., противопоставляющей себя учению Платона о поэтическом безумии (Phaedr. 245a и др.). — 664.

⁵⁰ О «Линкее» ср. 1452a27. По-видимому, у Линкея и Гипермнестры был похищен их сын Абант, они были схвачены отцом Гипермнестры Данаем, обвинены в убийстве и отправлены на смерть. — 665.

⁵¹ На самом деле из шести частей, указанных в 1449b30, здесь учтены только (1—2) миф, (3) характеры и (4) арелище: трагедий, преимущественно опирающихся на «мысли», а тем более на «речь» и «музыку», Ар. не предполагает. Из перечисленных трагедий наиболее известный «Иксион» принадлежит Еврипиду, наиболее известный «Пелей» — Софоклу, «Фтиотиянки» — Софоклу, «Форкиды» и (сатировская драма?) «Прометей» — Эсхилу. — 665.

⁵² Говорилось не раз — ложная ссылка: в 1449b12 и 1455b15 были лишь слабые намеки на эту тему. «Илиада» — имеется в виду вся совокупность мифов о Троянской войне, а не сама поэма Гомера, приводимая далее как раз в противоположность многофабульным произведениям. — 666.

⁵³ Эсхил действительно разработал миф о Ниобе «по частям», начав свою несохранившуюся трагедию уже после гибели детей героини. Чьи трагедии о разрушении Илиона имеет в виду Ар., неясно. — 666.

⁵⁴ *Агафоново слово* (из несохранившейся трагедии) обсуждается Ар. и в Rhet. II 24, 1402a10. — 666.

⁵⁵ «Вставочные песни» (σβολίμα) — сочиненные не для данной трагедии, а просто взятые из готового репертуара. — 666.

⁵⁶ «Как надо» — перевод по чтению Фалена (hedeā); при рукописном чтении (hei deoi) было бы: «представлялась бы идея». — 666.

⁵⁷ Если мольба и кажется приказанием, то это вина не поэта, а декламатора, взявшего неверную интонацию. — 667.

⁵⁸ Весь параграф 1456b38—1457a10 очень затемнен тем, что одно и то же выражение «значащий звук» означает у Ар. и «слово» и «предложение». В современной терминологии связка есть служебное слово, которое (1) существует независимо от знаменательных слов и (2) связывает их в предложении. — 668.

⁵⁹ В позднейшей терминологии arthron значит «артикль», по Ар. явно имеет в виду союзы типа «если» (в начале предложения), «или» (в «разделении») и т. п. — 668.

⁶⁰ *Имя* — существительное, прилагательное, местоименное; перечисляются признаки, отличающие его от (а) буквы, (б) связки, (в) глагола, (г) высказывания. Имя *Феодор* (богоданный) составлено из двух корней, означающих «бог» и «дар». — 668.

⁶¹ В позднейшей терминологии *prōsis* стало означать «падеж»; у Ар. это еще общее понятие для всех случаев словоизменения и даже словообразования. — 668.

⁶² Замечание в скобках — против Платона (*Soph.* 262a). Определение человека — «живое существо, пешее, двуногое» или «живое существо, способное к познанию» (*Top.* I 7, 103a27 и V 2, 130b8). — 668.

⁶³ *Logos* есть всякая значащая единица речи: и слово, и предложение, и литературное произведение; отсюда необходимость оговорки. — 668.

⁶⁴ Простое слово, по Ар., состоит только из корня, а сложное — или из приставки («незначащей» связки) и корня, или из нескольких корней. «Гермоканкоксанф» — соединение названий трех рек близ Фокеей на ионийском берегу. — 669.

⁶⁵ Определение «украшательного» слова (*kosmos*) далее утрачено: по-видимому, здесь имеются в виду мотонимии, антономасии и синекдохи («Пелид» вместо «Ахилл», «Гефест» вместо «огонь», «погибель» вместо «копье») или же эпитеты. — 669.

⁶⁶ *Od.* I 185 и др. — 669.

⁶⁷ *Il.* II 272. — 669.

⁶⁸ Цитата, по-видимому, из Эмпедокла. — 669.

⁶⁹ *Чаша Ареса* упоминается во фрагментах лирика Тимофея, «вечер жизни» — во фрагментах комика Алексиды (IV в.), «закат жизни» — у Платона (*Legg.* VI 770a); пример из Эмпедокла неизвестен. — 669.

⁷⁰ Цитата из неизвестной трагедии. — 670.

⁷¹ *Молебник* (*ageter*) — из «Илиады», I, II; другое слово более нигде не встречается. — 670.

⁷² Первый пример — на удлинение гласного, второй — на вставку слога -а-; примеры укорочений (на усечение слога, «анюпопу») проиллюстрированы полустихием Эмпедокла: «...вид обоих явился единым». — 670.

⁷³ *Il.* V 393: «в правую грудь...». — 670.

⁷⁴ *Клеофонт* — см. 1448a12; *Сфенел*, по-видимому, трагик, упоминаемый Аристофаном (*Vesp.* 1313). — 670.

⁷⁵ Пример из загадок легендарной поэтессы Клеобулины Линдской; разгадка — «ставить банки». Ср. *Rhet.* III 2, 1405a35. — 671.

⁷⁶ Комик *Евклид* более нигде не упоминается. Текст фразы поврежден, но смысл ясен. Примеры даны на деформацию слов в эпическом стихе, хотя основным предметом обсуждения еще является трагедия. — 671.

⁷⁷ Примеры из несохранившихся трагедий. — 672.

⁷⁸ Примеры из *Od.* IX 515 и XX 259 и *Il.* XVII 265. — 672.

⁷⁹ *Арифрад* — комедиограф (?), упоминаемый Аристофаном. Далее — примеры эпических архаизмов и ипверсий. — 672.

⁸⁰ По Геродоту (VII 166), битва при Саламине и битва при Гимере случились в один день в 480 г. — 673.

⁸¹ Как сказано — см. 1451a22. — 673.

⁸² *Одну часть* — гнев Ахилла. *Перечень кораблей* — II. II 494—877. — 673.

⁸³ *О герое* — напр., «Гераклеида» Паниассида, «о времени» — напр., «Персидские войны» Херила. Автором «Киприй» (поэмы о событиях Троянской войны, предшествующих «Илиаде») считался Стасин, «Малой Илиады» (о событиях, последующих за «Илиадой») — Лесх. Ниже, 1462b8, Ар. явно признает «многосоставными» и гомеровские поэмы. — 673.

⁸⁴ «Суд об оружии» (погибшего Ахилла) — трагедия Эсхила, «Филоктет» — Эсхила, Софокла и Еврипида, «Неоптолем» (прибывающий под Трою и получающий оружие отца) — Никомаха, «Еврипил» (союзник троян, убитый Неоптолемом) — неизвестного автора, «Нищество» (Одиссей, под видом нищего проникающий в Трою) и «Лаконянки» (похищение паллады из Трои) — Софокла, «Разрушение Илиона» — Иофонта, «Отплытие» — неизвестного автора; «Сипон» — Софокла, «Троянки» — Еврипида. — 673.

⁸⁵ *Вся из узнаваний*: Телемаха — Нестором, Менелаем, Еленой; Одиссея — циклопом, феаками, нянькой, пастухами, Телемахом, женихами, Пенелопой, отцом. — 673.

⁸⁶ *Короче древних* — «Илиады» и «Одиссея». В объеме, рекомендуемом Аристотелем (примерно равном драматической тетралогии — четыре драмы по тысяче с лишним стихов), написал свою «Аргонавтику» Аполлоний Родосский. — 674.

⁸⁷ *Героический метр* — гексаметр. — 674.

⁸⁸ *Ямб* — ямбический триметр, *тетраметр* — троханческий тетраметр, основной и второстепенный драматические размеры. О Херемоне см. 1447b20. — 674.

⁸⁹ *Погоня за Гектором* — II. XXII 205—207: Ахилл дает знак ахейцам не трогать Гектора, чтобы он сам мог его настичь и убить. — 675.

⁹⁰ «*Омовение*» — в Od. XIX 164—260: Одиссей в виде нищего уверяет Пенелопу, что он встречался с Одиссеем, и в доказательство описывает его одежду и его глашатая; и Пенелопа делает ложное умозаключение, будто он и вправду нищий, видевший Одиссея. — 675.

⁹¹ Три примера неправдоподобия: в «Царе Эдипе» Эдип за много лет своего царствования ни разу не позаботился узнать, как погиб его предшественник; в «Электре» Софокла (660 сл.) говорится о пифийских играх, которые в мифические времена еще не существовали; в «Мисийцах» Эсхила Телеф, убивший родственника, бежит из Греции в Азию, притворяясь немым. — 675.

⁹² Вариант перевода: «Если сказание взято, а казалось возможным взять его более осмысленно, то [поэт поступил] пелепо». Od. XIII: феакийцы привозят Одиссея на родину спящим и так оставляют на берегу. — 675.

⁹³ Три исходных пункта: права, предоставляемые поэзии (а) предметом, (б) языком и (в) искусством; ниже, 1461b22, первый пункт дополнительно делится на три подпункта («невозможное»

противоположно «тому, что есть», «немыслимое» — «тому, что говорит», «вредное нравственности» — «тому, что должно быть»). Из перечисляемых далее упреков 1—2-й относятся к пункту «в», 3—6-й — к пункту «а», 7—12-й — к пункту «б». — 676.

⁹⁴ Лакупа в рукописи, перевод по общему смыслу. — 676.

⁹⁵ *Неподражательно* (*animētōs*), т. е. недостаточно живо. Ошибку насчет лани античные критики приписывали Пиндару. — 676.

⁹⁶ Ксенофан в VI в. первый стал осуждать Гомера и Гесиода за то, что они приписывали богам поступки жестокие и безнравственные. — 677.

⁹⁷ II. X 152—153: в историческое время копья втыкались острыми. — 677.

⁹⁸ II. I 50: подразумевается упрек: почему Аполлон, карая ахейцев мором, начал с мулов («месков»)? — 677.

II. X 316: «...но быстрый ногами»; упрек: может ли плохо сложенный человек быть быстроногим? — 677.

⁹⁹ II. X 1 (по ошибке контаминировано Аристотелем с II 1) и 11—13; упрек: если «все» спали, то откуда быть шуму? — 677.

¹⁰⁰ II. XVIII 489: «...мыться в волнах Океана» (имеется в виду Арктос, созвездие Большой Медведицы); упрек: за горизонт не заходит не только Арктос, но и другие околополярные созвездия. — 677.

¹⁰¹ II. II 15, слова Зевса: «...дадим мы ему возжеленную славу» (в каноническом тексте другое чтение); заменив *dido' men* на *dido' men* — «дать», Гипсий (ближе неизвестный) отвел от Зевса упрек в прямом обмене Агамемнона. II. XXIII 327: «(дуб) под дождями отчасти гниющий» — перемена *hou* на *ou* (дающий смысл «совсем не гниющий») вошла в канонический текст. — 677.

¹⁰² У Эмпедокла (DK 31b, 35, 14—15 в немного ином чтении) речь о переходе от всеобщего разъединения в царстве ненависти к всеобщему слиянию в царстве любви; поэтому «чистое» не может относиться к стадии слияния, и следует читать: «чистое прежде; смешалось...» — 678.

¹⁰³ II. X 252—253: «...ночь совершила, и только что третья доля осталась»; упрек: если прошло более двух третей ночи, то остаться должна не треть, а меньше; в ответ Аристотель предлагает понимать «более» в значении «полностью». — 678.

¹⁰⁴ II. XXI 592 (о поноже: как вином мы называем смесь вина с водой, так и оловом Гомер мог назвать сплав олова с более твердым металлом); XX 234 (о Ганимеде: виночерпием можно назвать и разливателя нектара); V 341 (о том, что боги не пьют вина). — 678.

¹⁰⁵ II. XX 267: внешняя прослойка золота на щите Ахилла ослабила удар копья, и оно пробило лишь два следующих слоя; упрек: можно ли сказать «удержала», если копьё все-таки пробило её? — 678.

¹⁰⁶ *Главкон* (Регийский?) — толкователь Гомера, упоминаемый у Платона, Ion 530. — 678.

¹⁰⁷ *Икарий*, отец Пенелопы, был царем Мессении; обычно считалось, что это пелопоннесская Мессения, смежная с Лаконией, но на Кефаллении (остров рядом с Итакой) тоже была местность Мессения. — 678.

¹⁰⁸ Цитата из Агафона, см. 1456a19. — 678.

¹⁰⁹ Появление Эгея в «Медее» Еврипида «противно смыслу», ибо не необходимо для развязки; очернение Менелая в «Оресте» уже упоминалось в 54a28. — 679.

¹¹⁰ *Минник* — знаменитый актер эсхилового поколения, *Каллиппид* — еврипидовского; актер *Пиндар* ближе неизвестен. — 679.

¹¹¹ *Сосистрат*, исполнитель эпоса, и *Мнасифей*, исполнитель лирики, ближе не известны. — 679.

¹¹² Гексаметрические реплики есть в «Трахинянках» и «Филоклетте» Софокла и в «Троянках» Еврипида. — 680.