

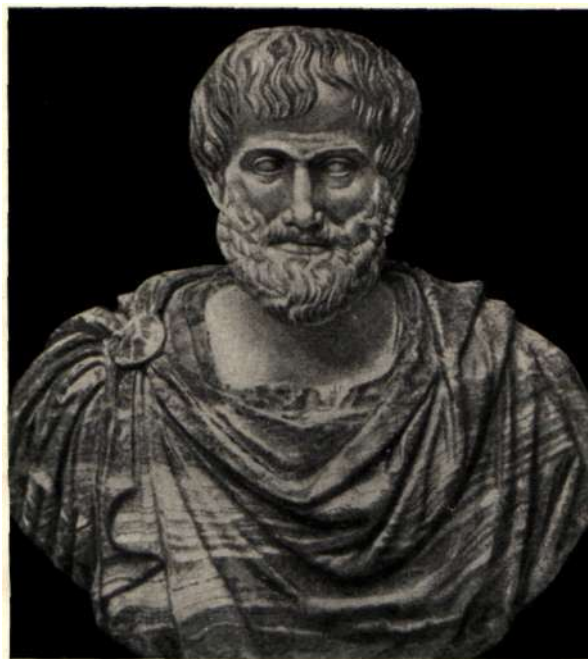


АРИСТОТЕЛЬ

ОБ ИСКУССТВЕ
ПОЭЗИИ



← ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО →
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
← МОСКВА · 1962 →



Перевод с древнегреческого
В. Г. АППЕЛЬРОТА



Мы будем говорить как о поэтическом искусстве вообще, так и об отдельных его видах, о том, какое приблизительно значение имеет каждый из них, и как должна слагаться фабула, чтобы поэтическое произведение было хорошим; кроме того, о том, из скольких и каких частей оно состоит, а равным образом и обо всем прочем, что относится к этому же предмету; начнем мы свою речь, соответственно с сущностью дела, с самого основного.

¹⁴⁴⁷ a

Эпическая и трагическая поэзия, а также комедия и поэзия дифирамбическая, большая часть авлетики и кифаристики — все это, вообще говоря, искусства подражательные; различаются они друг от друга в трех отношениях: или тем, в чем совершается подражание, или тем, чему подражают, или тем, как подражают,— что не всегда одинаково. Подобно тому как некоторые подражают многим вещам, при их воспроизведении, в красках и формах, одни — благодаря мастерству, другие — по навыку, а иные — благодаря природному дару, так и во всех только что упомянутых искусствах. Подражание происходит в ритме, слове и гармонии, отдельно или вместе: так, только гармонией и ритмом пользуются авлетика и кифаристика и другие музыкальные искусства, относящиеся <к этому же роду>, например, искусство игры на свирели; при помощи собственно ритма, без гармонии, производят подражание некоторые из танцовщиков, так как они именно посредством выразительных ритмических движений воспроизводят характеры, душевные состояния и действия; а то искусство, которое пользуется только словами без размера или с метром, притом либо смешивая несколько раз-

меров друг с другом, либо употребляя один какой-нибудь из них, до сих пор остается <без определения>: ведь мы не могли бы дать общего имени ни мимам Софрона и Ксенарха и сократическим разговорам, ни если бы кто совершал подражание посредством триметров, элегических или каких-либо других подобных стихов; только люди, связывающие понятие «творить» с метром, называют одних — элегиками, других эпиками, величая их поэтами не по сущности подражания, а вообще по метру. И если издадут написанный метром какой-нибудь трактат по медицине или физике, то они обыкновенно называют его автора поэтом, а между тем у Гомера и Эмпедокла нет ничего общего, кроме метра, почему первого справедливо называть поэтом, а второго скорее физиологом, чем поэтом. Равным образом, если бы кто-нибудь издал сочинение, соединяя в нем все размеры, подобно тому как Херемон создал «Кентавра», рапсодию, смешанную из всяких метров, то и <его> приходится называть поэтом. Сказанного об этом довольно.

Но есть некоторые искусства, которые пользуются всем сказанным, — то есть ритмом, мелодией и метром; такова, например, дифирамби-

ческая поэзия, номы, трагедия и комедия; различаются же они тем, что одни пользуются всем этим сразу, а другие в отдельных своих частях. Такие-то я разумею различия между искусствами относительно *средства*, которым производится подражание.





2



так как все подражатели подражают действующим [лицам], последние же необходимо бывают или хорошими, или дурными (ибо характер почти всегда следует только этому, так как по отношению к характеру все различаются или порочностью, или добродетелью), — то, конечно, подражать приходится или лучшим, чем мы, или худшим, или даже таким, как мы, подобно тому как <поступают> живописцы: Полигнот, например, изображал лучших людей,

¹⁴⁴⁸ а

Павсон — худших, а Дионисий — обыкновенных. Очевидно, что и каждое из вышеуказанных подражаний будет иметь эти различия и будет, таким образом, тем, а не другим, смотря по предмету подражания: ведь и в танце и в игре на флейте и на кифаре могут возникнуть подобные различия; то же касается и прозаической и простой стихотворной речи: так, Гомер представляет лучших, Клеофонт — обыкновенных, а Гегемон Фасосец, первый творец пародий, и Никохар, творец «Делиады», — худших. То же самое касается дифирамбов и номов; в них можно было бы подражать так же, как подражали Аргант или Тимофей и Филоксен в «Киклопах». Такое же различие и между трагедией и комедией: последняя стремится изображать худших, а первая — лучших людей, нежели ныне существующие.





этому присоединяется еще третье различие, заключающееся в том, *как* подражать в каждом из этих случаев. Именно, подражать в одном и том же и одному и тому же можно, рассказывая о событии, как о чем-то отдельном от себя, как это делает Гомер, или же так, что подражающий остается сам собою, не изменяя своего лица, или представляя всех изображаемых лиц как действующих и деятельных. Вот в каких трех

различиях заключается всякое подражание, как мы сказали с самого начала, именно в средстве, <предмете> и способе, так что в одном отношении Софокл мог бы быть тождествен с Гомером, ибо они оба воспроизводят людей достойных, а в другом — с Аристофаном, ибо они оба представляют людей действующими и притом драматически действующими. Отсюда, как утверждают некоторые, эти произведения и называются «драмами», потому что изображают лиц действующих. Поэтому доряне и высказывают притязания на трагедию и комедию, — на комедию именно претендуют мегаряне, как здешние, — будто бы она возникла во время установления у них демократии, так и сицилийские, — потому что из Сицилии происходил поэт Эпихарм, живший гораздо раньше Хионида и Магнета; а на трагедию высказывают притязания некоторые из пелопоннесских дорян, — причем приводятся в доказательство названия, именно: они, по их словам, называют окружающие города местечки комами, а афиняне — демами, так как, говорят они, комедианты названы не от глагола *комадзейн* [пировать], а от скитания по комам [актеров], не оцененных горожанами; также и понятие «действовать»

у дорян выражается глаголом *дран*, а у афинян — *праттейн*. — Итак, о том, сколько и какие бывают различия в подражании, сказано достаточно.





4



Как кажется, поэтическое искусство породили вообще две и притом естественные причины. Во-первых, подражание присуще людям с детства, и они тем отличаются от прочих животных, что наиболее способны к подражанию, благодаря которому приобретают и первые знания; а во-вторых, продукты подражания всем доставляют удовольствие. Доказательством этого служит то, что случается на самом деле: на что смотреть неприятно, изображения того мы рас-

смотрим с удовольствием, как, например, изображения отвратительных животных и трупов. Причина же этого заключается в том, что приобретать знания весьма приятно не только философам, но равно и прочим людям, с тою разницей, что последние приобретают их ненадолго. На изображения смотрят [они] с удовольствием, потому что, взирая на них, могут учиться и рассуждать, что [есть что-либо] единичное, например, что это — такой-то; если же раньше не случалось видеть, то изображенное доставит удовольствие не подражанием, но отделкой, или краской, или какой-нибудь другой причиной того же рода.

Так как подражание свойственно нам по природе, так же как и гармония и ритм (а что метры — особые виды ритмов, это очевидно), то еще в глубокой древности были люди, одаренные от природы способностью к этому, которые, мало-помалу развивая ее, породили из импровизации [действительную] поэзию.

Поэзия, смотря по личным особенностям характера [поэтов], распалась на разные отделы: именно поэты более серьезные воспроизводили прекрасные деяния, притом подобных же им лю-

дей, а более легкомысленные изображали действия людей негодных, сочиняя сперва насмешливые песни, как другие сочиняли гимны и хвалебные песни. До Гомера мы не можем назвать ничьей поэмы подобного рода, хотя, конечно, поэтов было много, а начиная с Гомера это возможно, например, его «Маргит» и тому подобные. В них появился, как и следовало, насмешливый метр; он и теперь называется ямбическим, потому что этим размером осмеивали друг друга. Таким образом одни из древних поэтов стали творцами героических стихов, а другие — ямбов.

Как и в серьезном роде поэзии Гомер был величайшим поэтом, потому что он не только хорошо слагал стихи, но и создавал драматические изображения, так он же первый показал и основную форму комедии, придав драматическую отделку не насмешке, но смешному: следовательно, ¹⁴⁴⁹а «Маргит» имеет такое же отношение к комедиям, как «Илиада» и «Одиссея» — к трагедиям. Когда же появились трагедия и комедия, те, которые имели природное влечение к тому или другому роду поэзии, вместо ямбических стали комическими писателями, а вместо эпиков — трагиками, потому что последние формы поэтических

произведений значительнее и в большем почете, чем первые.

Здесь не место рассматривать, достигла ли уже трагедия во [всех] своих видах достаточного развития, или нет, как сама по себе, так и по отношению к театру. Возникши с самого начала путем импровизации, и сама она и комедия (первая — от зачинателей дифирамба, а вторая — от зачинателей фаллических песен, употребительных еще и ныне во многих городах) разрослись понемногу путем постепенного развития того, что составляет их особенность. Испытав много перемен, трагедия остановилась, приобретя достоящую и вполне присущую ей форму. Что касается числа актеров, то Эсхил первый ввел двух вместо одного; он же уменьшил партии хора и на первое место поставил диалог, а Софокл ввел трех актеров и декорации. Затем, что касается содержания, то трагедия из ничтожных мифов и насмешливого способа выражения, — так как она произошла путем перемен из сатирического представления, — уже впоследствии достигла своего прославленного величия; и размер ее из тетраметра стал ямбическим [триметром]: сперва же пользовались тетраметром, потому что самое поэ-

тическое произведение было сатирическим и более носило характер танца; а как скоро развился диалог, то сама природа открыла свойственный ей размер, так как ямб из всех размеров самый близкий к разговорной речи. Доказательством этого служит то, что в беседе друг с другом мы произносим очень часто ямбы, а гексаметры — редко и то выходя из обычного строя разговорной речи. Наконец, относительно увеличения числа эпизодиев и относительно прочего, служащего для украшения отдельных частей трагедии, мы ограничимся только этим указанием, так как излагать все в подробностях было бы слишком долго.





№ 5 7



омедия, как мы сказали, есть воспроизведение худших людей, однако не в смысле полной порочности, но поскольку смешное есть часть безобразного: смешное — это некоторая ошибка и безобразие, никому не причиняющее страдания и ни для кого не пагубное; так, чтобы не далеко ходить за примером, комическая маска есть нечто безобразное и искаженное, но без [выражения] страдания.

Изменения в трагедии и виновники их, как мы видели, нам известны, а история комедии нам неизвестна, потому что сначала на нее не обращали внимания: даже хор комиков только уже впоследствии стал давать архонт, а сперва он составлялся из любителей. Уже в то время, когда она имела некоторую определенную форму, упоминаются впервые имена ее творцов. Но кто ввел маски, пролог, кто увеличил число актеров и т. п., неизвестно. Обращать фабулы стали Эпихарм и Формий; в таком виде [комедия] впервые перешла [в Грецию] из Сицилии, а из афинских комиков первый Кратет, оставив ямбические стихотворения, начал общую разработку диалога и фабул.

Эпическая поэзия, за исключением только своего важного размера, следовала трагедии, как подражание серьезному; она отличается от трагедии тем, что имеет простой размер и представляет собою повествование, а кроме того они различаются по объему: трагедия старается, насколько возможно, вместить свое действие в круг одного дня или лишь немного выйти из этих границ, а эпос не ограничен временем, чем и отличается от трагедии. Но, впрочем, сперва в тра-

гедиях поступали точно так же, как и в эпических поэмах.

Что же касается составных частей, то они частью одни и те же [у трагедии и эпоса], частью свойственны только трагедии. Поэтому всякий, кто понимает разницу между хорошей и дурной трагедией, понимает и в эпосе, ибо то, что есть в эпическом произведении, есть и в трагедии, но что есть у последней, то не все входит в эпопею.





6



б искусстве подражать в гексаметрах и о комедии мы будем говорить впоследствии, а теперь скажем о трагедии, извлекиши из только что сказанного определение ее сущности. Итак, трагедия есть подражание действию важному и законченному, имеющему определенный объем, [подражание] при помощи речи, в каждой из своих частей различно украшенной; посредством действия, а не рассказа, совершающее путем сострадания и страха очищение подобных аффектов.

«Украшенной речью» я называю такую, которая включает в себе ритм, гармонию и пение; распределение их по отдельным частям трагедии состоит в том, что одни из них исполняются только посредством метров, а другие — посредством пения.

А так как подражание производится в действии, то первую по необходимости частью трагедии будет декоративное украшение, затем музыкальная композиция и словесное выражение, так как в этом именно совершается подражание. Под словесным выражением я разумею самое сочетание слов, а под музыкальной композицией — то, что имеет очевидное для всех значение. Так как, далее, она есть подражание действию, а действие производится какими-нибудь действующими лицами, которым необходимо быть какими-нибудь по характеру и образу мыслей (ибо через это мы и действия называем какими-нибудь), то естественно вытекают отсюда две причины действий — мысль и характер, благодаря которым все имеют либо успех, либо неудачу.

Подражание действию есть *фабула*; под этой *фабулой* я разумею сочетание фактов, под характерами — то, почему мы действующих лиц

¹⁴⁵⁰ *a*

называем какими-нибудь, а под мыслью — то, в чем говорящие доказывают что-либо или просто высказывают свое мнение.

Итак, необходимо, чтобы в каждой трагедии было шесть частей, на основании чего трагедия бывает какою-нибудь. Части эти суть: фабула, характеры, разумность, сценическая обстановка, словесное выражение и музыкальная композиция. К средствам подражания относятся две части, к способу — одна и к предмету — три; помимо же этих, других частей нет. Этими частями пользуются, к слову сказать, не немногие из поэтов, <но все>; всякая трагедия имеет сценическую обстановку, характер, фабулу, словесное выражение, музыкальную композицию, а также и мысли.

Но самое важное в этом — состав происшествий, так как трагедия есть подражание не людям, но действию и жизни, счастьем и злосчастьем, а счастье и злосчастье заключаются в действии; и цель [трагедии — изобразить] какое-нибудь действие, а не качество; люди же бывают какими-нибудь по своему характеру, а по действиям — счастливыми или наоборот. Итак, поэты выводят действующих лиц не для того, чтобы изобразить

их характеры, но благодаря этим действиям они захватывают и характеры; следовательно, действия и фабула составляют цель трагедии, а цель важнее всего. Кроме того, без действия не могла бы существовать трагедия, а без характеров могла бы. Например, из новых трагедий большая часть не изображает характеров, и вообще многие поэты находятся между собой в таком же отношении, как из живописцев Зевксид относится к Полигноту: именно, Полигнот был отличным живописцем характеров, а живопись Зевксида никаких характеров не изображает.

Далее, если кто составит подряд характерные изречения, превосходные выражения и мысли, тот не достигнет того, что составляет задачу трагедии, но гораздо скорее достигнет этого трагедия, пользующаяся всем этим в меньшей степени, но имеющая фабулу и сочетание действий. Подобное же происходит и в живописи: именно, если бы кто без всякого плана употребил в дело лучшие краски, то он не произвел бы на нас такого приятного впечатления, как просто нарисовавший изображение. Сверх того, самое важное, чем трагедия увлекает душу, суть части фабулы — перипетии и узнавания. Справедливость нашего

взгляда подтверждает и то, что начинающие писать сперва успевают в слоге и в изображении характеров, чем в сочетании действий, что замечается и почти у всех первых поэтов.

Итак, фабула есть основа и как бы душа трагедии, а за нею уже следуют характеры, ибо трагедия есть подражание действию, а поэтому особенно действующим лицам. Третья часть трагедии — разумность. Это — умение говорить то, что относится к сущности и обстоятельствам дела, что в речах достигается при помощи политики и риторики; и вот древние поэты представляли лиц, говорящих как политики, а нынешние — как ораторы. А характер — это то, в чем обнаруживается направление воли; поэтому не изображают характера те из речей, в которых не ясно, что кто-либо предпочитает или чего избегает, <или> в которых даже совсем нет того, что говорящий предпочитает или избегает. Разумность же есть то, в чем доказывают, что что-либо существует или не существует, или вообще что-либо высказывают. Четвертая часть, относящаяся к разговорам, есть словесное выражение; под ним, как выше сказано, я разумею изъяснение посредством слов, что имеет одинаковое значение как в метриче-

ской, так и в прозаической речи. Из остальных частей пятая, музыкальная, составляет главнейшее из украшений... А сценическая обстановка, хотя увлекает душу, но лежит вполне вне области искусства поэзии и менее всего свойственна ей, так как сила трагедии остается и без состязания и актеров; к тому же в отделке декорации более имеет значения искусство декоратора, чем поэтов.





№ 7



становив эти определения, скажем затем, каково же должно быть сочетание действий, так как это первое и самое важное в трагедии. Установлено нами, что трагедия есть подражание действию законченному и целому, имеющему известный объем, так как ведь существует целое и без всякого объема. А *целое* есть то, что имеет начало, середину и конец. Начало — то, что само не следует по необходимости за другим, а, напротив, за ним существует или

происходит, по закону природы, нечто другое; наоборот, конец — то, что само по необходимости или по обыкновению следует непременно за другим, после же него нет ничего другого; а середина — то, что и само следует за другим, и за ним другое. Итак, хорошо составленные фабулы не должны начинаться откуда попало, ни где попало оканчиваться, но должны пользоваться указанными определениями.

Далее, прекрасное — и животное и всякая вещь, — состоящее из известных частей, должно не только иметь последние в порядке, но и обладать не какую попало величиной: красота заключается в величине и порядке, вследствие чего ни чрезмерно малое существо не могло бы стать прекрасным, так как обозрение его, сделанное в почти незаметное время, сливается, ни чрезмерно ¹⁴⁵¹ *a* большое, так как обозрение его совершается не сразу, но единство и целостность его теряются для обозревающих, например, если бы животное имело десять тысяч стадий длины. Итак, как неодушевленные и одушевленные предметы должны иметь величину, легко обозреваемую, так и фабулы должны иметь длину, легко запоминаемую. Определение длины фабулы по отношению к

театральным состязаниям и чувственному восприятию не есть дело искусства поэзии: если бы должно было представлять на состязание сто трагедий, то состязались бы по водяным часам, как иногда действительно и бывает в других случаях. Размер определяется самой сущностью дела, и всегда по величине лучшая та [трагедия], которая расширена до полного выяснения [фабулы], так что, дав простое определение, мы можем сказать: тот объем достаточен, внутри которого, при непрерывном следовании событий по вероятности или необходимости, может произойти перемена от несчастья к счастью или от счастья к несчастью.





№ 8



фабула бывает *едина* не тогда, когда она вращается около одного [героя], как думают некоторые: в самом деле, с одним может случиться бесконечное множество событий, даже часть которых не представляет никакого единства. Точно так же и действия одного лица многочисленны, и из них никак не составляется одного действия. Поэтому, как кажется, заблуждаются все те поэты, которые написали «Гераклеиду», «Тесеиду» и тому подобные поэмы: они полагают, что так как Геракл был один, то одна должна быть и фабула. Гомер, как в про-

чем выгодно отличается [от других поэтов], так и на этот вопрос, повидимому, взглянул правильно, благодаря ли искусству, или природному таланту: именно, творя «Одиссею», он не представил всего, что случилось с героем, например, как он был ранен на Парнасе, как притворился сумасшедшим во время сборов на войну, — ведь нет никакой необходимости <или> вероятия, чтобы при совершении одного из этих событий совершилось и другое; но он сложил свою «Одиссею», а равно и «Илиаду», вокруг одного действия, как мы его [только что] определили.

Следовательно, подобно тому как и в прочих подражательных искусствах единое подражание есть подражание одному [предмету], так и фабула, служащая подражанием действию, должна быть изображением одного и притом цельного действия, и части событий должны быть так составлены, что при перемене или отнятии какой-нибудь части изменялось и приходило в движение целое, ибо то, присутствие или отсутствие чего незаметно, не есть органическая часть целого.





з сказанного ясно и то, что задача поэта говорить не о действительно случившемся, но о том, что могло бы случиться, следовательно о возможном по вероятности или по необходимости. Именно, историк и поэт отличаются [друг от друга] не тем, что один пользуется размерами, а другой нет: можно было бы переложить в стихи сочинения Геродота, и тем не менее они были бы историей как с метром, так и без метра; но они различаются тем, что первый говорит о действительно случившемся, а второй — о том, что

¹⁴⁵¹ b

могло бы случиться. Поэтому поэзия философичнее и серьезнее истории: поэзия говорит более об общем, история — о единичном. Общее состоит в том, что человеку такого-то характера следует говорить или делать по вероятности или по необходимости, — к чему и стремится поэзия, придавая [героям] имена; а единичное, например, что сделал Алкивиад или что с ним случилось. Относительно комедии это уже очевидно: именно, сложив фабулу по законам вероятности, поэты таким образом подставляют любые имена, а не пишут, подобно ямбическим писателям, на отдельных лиц. В трагедии же придерживаются имен, взятых из прошлого; причина этого та, что вероятно [только] возможное. А в возможность того, что не случилось, мы еще не верим, но что случилось, то, очевидно, возможно, так как оно не случилось бы, если бы было невозможным. Однако в некоторых трагедиях одно или два имени известных, прочие же вымышлены, а в некоторых нет ни одного известного имени, например в «Цветке» Агафона: в нем одинаково вымышлены как происшествия, так и имена, и тем не менее он нравится. Следовательно, не надо непременно стремиться к тому, чтобы держаться пе-

реданных преданием мифов, в кругу которых заключаются трагедии. Да и смешно стремиться к этому, так как и то, что известно, известно немногим, однако же нравится всем. Итак, отсюда ясно, что поэту следует быть больше творцом фабул, чем метров, поскольку он поэт по своему подражательному воспроизведению, а подражает он действиям. Даже если ему придется изображать действительно случившееся, он тем не менее [остается] поэтом, ибо ничто не мешает тому, чтобы из действительно случившихся событий некоторые были таковы, каковыми они могли бы случиться по вероятности или возможности: в этом отношении он является их творцом.

Из простых фабул и действий самые худшие — эпизодические; а эпизодической фабулой я называю такую, в которой эпизодии следуют друг за другом без всякого вероятия и необходимости. Подобные [трагедии] сочиняются плохими поэтами вследствие их собственной бездарности, а хорошими — ради актеров: именно, устраивая состязания и [поэтому] растягивая фабулу вопреки ее внутреннему содержанию, они часто бывают вынуждены нарушать естественный порядок действия.

¹⁴⁵² *a*

[Трагедия] есть подражание не только законченному действию, но также страшному и жалкому, а последнее происходит особенно тогда, <когда случается неожиданно>, и еще более, если случится вопреки ожиданию и одно благодаря другому, ибо таким образом удивительное получит большую силу, нежели если бы оно произошло само собой и случайно, так как и из случайного наиболее удивительным кажется все то, что представляется случившимся как бы с намерением, например то событие, что статуя Мития в Аргосе убила виновника смерти этого Мития, упав на него в то время, как он на нее смотрел; подобные вещи кажутся случившимися не без цели.

Следовательно, подобные фабулы необходимо будут лучшими.





10



Из фабул одни бывают *простые*, другие — *сплетенные*, ибо и действия, подражание которым представляют фабулы, оказываются как раз таковыми. Простым я называю такое непрерывное и единое действие, как определено [выше], в течение которого перемена [судьбы] происходит без перипетии или узнавания, а сплетенное действие — такое, в котором эта перемена происходит с узнаванием или с перипетией или с тем и другим вместе. Все это

должно вытекать из самого состава фабулы так, чтобы оно возникало из раньше случившегося по необходимости или вероятности: ведь большая разница, случится ли это *вследствие* чего-либо или *после* чего-либо.





11



ерипетия, как сказано, есть перемена событий к противоположному, притом, как мы говорим, по законам вероятности или необходимости. Так, в «Эдипе» [вестник], пришедший, чтобы обрадовать Эдипа и освободить его от страха перед матерью, объявив ему, кто он был, достиг противоположного, и в «Линкее» — одного ведут на смерть, а Данай идет за ним, чтобы убить его, но вследствие хода событий, последнему пришлось умереть, а первый спасся.

А *узнавание*, как показывает и название, обозначает переход от незнания к знанию, [ведущий] или к дружбе, или ко вражде лиц, назначенных к счастью или несчастью. Лучшее узнавание, когда его сопровождают перипетии, как это происходит в «Эдипе». — Бывают, конечно, и другие узнавания; именно, оно может, как сказано, случаться по отношению к неодушевленным и вообще всякого рода предметам; возможно также узнать, совершил или не совершил кто-нибудь [что-либо]; — но наиболее существенным для фабулы и наиболее существенным для действия является вышеупомянутое узнавание, так как подобное узнавание и перипетия произведет или сострадание, или страх, а таким именно действиям и подражает трагедия; сверх того, несчастье и счастье следует именно за подобными событиями.

¹⁴⁵² b

Так как узнавание есть узнавание кого-нибудь, то узнавания бывают со стороны одного лица по отношению только к одному другому (в случаях, когда одно лицо известно), а иногда приходится узнавать друг друга обоим, например Ифигения была узнана Орестом благодаря посылке письма, а для Ифигении, чтобы

узнать его, потребовалось другое средство узнавания.

Итак, две части фабулы сводятся именно к только что сказанному: это — перипетия и узнавание; третью же часть составляет *страдание*. Из этих частей о перипетии и узнавании сказано, а страдание есть действие, причиняющее гибель или боль, как, например, всякого рода смерть на сцене, сильная боль, нанесение ран и все тому подобное...





№ 12



частях трагедии, которыми должно пользоваться как ее основами, мы сказали раньше; по объему же ее подразделения следующие: пролог, эписодий, эксод и хоровая часть, разделяющаяся в свою очередь на парод и стасим; последние части общи всем хоровым песням, особенность же некоторых составляют пение со сцены и коммосы. Пролог — целая часть трагедии до появления хора, эписодий — целая часть трагедии между цельными песнями хора,

эксо́д — целая часть трагедии, после которой нет песни хора; из хоровой же части парод — первая целая речь хора, стасим — хоровая песнь без анапеста и трохея, а коммос — общая печальная песнь хора и актеров.

Итак, о частях трагедии, которыми необходимо пользоваться, мы упомянули раньше, а объем и подразделения ее только что указаны.





№ 13.7



о порядке, вслед за только что сказанным, нам следовало бы говорить о том, к чему должно стремиться и чего остерегаться, составляя фабулы, и как будет исполнена задача трагедии. — Так как состав лучшей трагедии должен быть не простым, а сплетенным, и притом она должна подражать страшному и жалкому (ибо это составляет особенность подобного художественного изображения), то прежде всего ясно, что не следует изображать достойных людей переходящими от счастья к несчастью, так как это

не страшно и не жалко, но отвратительно, ни порочных [переходящими] от несчастья к счастью, ибо это всего более чуждо трагедии, так как не заключает в себе ничего, что необходимо, то есть не возбуждает ни человеколюбия, ни сострадания, ни страха; наконец, вполне негодный человек не должен впадать из счастья в несчастье, так как подобное стечение [событий] возбуждало бы человеколюбие, но не сострадание и страх: ведь сострадание возникает к безвинно несчастному, а страх — перед несчастьем нам подобного; следовательно, [в последнем случае] происшествия не возбуждают в нас ни жалости, ни страха.

Итак, остается [человек], находящийся в середине между этими. Таков тот, кто не отличается [особенной] добродетелью и справедливостью и впадает в несчастье не по своей негодности и порочности, но по какой-нибудь ошибке, тогда как прежде был в большой чести и счастии, каковы, например, Эдип, Фиест и выдающиеся лица из подобных родов.

Необходимо, чтобы хорошо составленная фабула была скорее простой, чем двойной, как говорят некоторые, и чтобы судьба изменялась в

ней не из несчастья в счастье, а наоборот — из счастья в несчастье, не вследствие порочности, но вследствие большой ошибки лица, подобного только что списанному, или скорее лучшего, чем худшего. Это подтверждается и историей: прежде поэты отделяли один за другим первые попавшиеся мифы, ныне же лучшие трагедии слагаются в кругу немногих родов, например вокруг Алкмеона, Эдипа, Ореста, Мелеагра, Фиеста, Телефа и всех других, которым пришлось или перенести, или совершить ужасное.

Итак, лучшая, согласно законам искусства, трагедия есть трагедия такого именно состава. Поэтому ошибаются порицающие Еврипида за то, что он делает это в своих трагедиях и что многие из них кончаются несчастьем: это, как сказано, правильно. Лучшее доказательство тому: на сценах и состязаниях самыми трагическими оказываются именно такие трагедии, если только они хорошо поставлены, и Еврипид, если даже в прочем и не хорошо распоряжается [своим материалом], оказывается все-таки трагичнейшим из поэтов.

А второй род трагедии, называемый некоторыми первым, есть тот, который имеет двойной

состав, подобно «Одиссее», и оканчивается противоположно для лучших и худших людей. Кажется же она первой по слабости театральной публики: ведь поэты приноравливаются к зрителям, поступая им в угоду. Но удовольствие, [получаемое] при этом, присуще не трагедии, а скорее комедии; тут, действительно, те, которые по фабуле были злейшими врагами, как Орест и Эгисф, под конец оказываются друзьями и ни один не умирает от руки другого.

¹⁴⁵³ *b*





№ 14



трашное и жалкое может быть произведено театральной обстановкой, но может также возникать и из самого состава событий, что имеет преимущество и составляет признак лучшего поэта. Именно: надо и вне представления на сцене слагать фабулу так, чтобы всякий, слушающий о происходящих событиях, содрогался и чувствовал сострадание по мере того, как разворачиваются события; это почувствовал бы каждый, слушая фабулу «Эдипа». Достигать же этого посредством

театральной обстановки менее всего художественно и нуждается [только] в хорегии. Те же, которые посредством сценического представления изображают не страшное, а только чудесное, не имеют ничего общего с трагедией, так как от трагедии должно искать не всякого удовольствия, но [только] ей свойственного. А так как поэт должен доставлять помощью художественного изображения удовольствие, вытекающее из сострадания и страха, то ясно, что именно это должно заключаться в самых событиях. Поэтому исследуем, какие из событий оказываются страшными и какие жалкими. — Необходимо, чтобы подобные действия совершались или друзьями между собой, или врагами, или людьми, относящимися друг к другу безразлично. Если враг заставляет страдать врага, то он не возбуждает сострадания, ни совершая свой поступок, ни готовясь к нему, разве только в силу самой сущности страдания; точно так же, если так поступают лица, относящиеся друг к другу безразлично. Но когда эти страдания возникают среди друзей, например, если брат убивает брата, или сын — отца, или мать — сына, или сын — мать, или же намеревается убить, или делает

что-либо другое в этом роде, вот чего следует искать поэту.

Хранимые преданием мифы нельзя разрушать, — я разумею, например, смерть Клитемнестры от руки Ореста и Эрифилы от руки Алкмеона, — но поэту должно и самому быть изобретателем и пользоваться преданием как следует. Скажем яснее, что мы разумеем под словами «как следует». — Действие может совершаться так, как представляли древние, причем действующие лица поступают сознательно; так и Еврипид представил Медею убивающую своих детей. Но можно совершить поступок, притом совершить его, не зная всего его ужаса, а затем впоследствии узнать о дружеских отношениях [между собою и своей жертвой], как Эдип Софокла. В последнем, впрочем, ужасное совершается вне драмы, а в самой трагедии его исполняют, например, Алкмеон Астидаманта или Телегон в «Раненом Одиссее».

Помимо этого есть еще третий случай, — что намеревающийся совершить по неведению какое-нибудь неизгладимое преступление приходит к узнанию, прежде чем совершит проступок. Кроме этого, другого случая нет: необходимо или

совершить или нет, притом сознательно или бессознательно. Из этих случаев самый худший тот, когда кто-либо сознательно вознамерился [совершить преступление] и не совершил [его], ибо это заключает в себе отвратительное, но не трагическое, так как при этом нет страдания. Поэтому никто не сочиняет подобным образом, за исключением немногих случаев, как, например, в «Антигоне» Гемон [намеревается убить] Креонта, [но не убивает его]. За этим следует тот случай, когда преступление [при таких условиях] совершается. Лучше же — в неведении совершить, а совершив — узнать, ибо при этом нет отвратительного и узнавание бывает паразитично.

Самым же сильно действующим будет последний [выше названный] случай; я разумею, например, как в «Кресфонте» Метропа задумывает убить своего сына, но не убивает его, а раньше узнает; также в «Ифигении» сестра — брата и в «Гелле» сын, задумавший предать свою мать, узнает ее. Вот почему, как выше сказано, трагедии вращаются в кругу немногих родов. Именно, не путем искусства, но случайно поэты открыли такой способ обработки своих фабул; поэтому

они поневоле наталкиваются на все подобные семьи, с которыми случились такого рода несчастья.

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





№ 15



то же касается *характеров*, то есть четыре пункта, которые надо иметь в виду: первый и самый важный — чтобы они были *благородны*. Действующее лицо будет иметь характер, если, как было сказано, в речи или действии обнаружит какое-либо направление воли, каково бы оно ни было; но этот характер будет благородным, если обнаружит благородное направление воли. Это может быть в каждом человеке: и женщина бывает благородной, и раб, хотя,

может быть, из них первая — существо низшее, а второй — вовсе ничтожное. Второй пункт, — чтобы характеры были *подходящими*; например, можно представить характер мужественный, но не подходит к женщине быть мужественной или грозной. Третий пункт, — чтобы характер был *правдоподобен*; это нечто отличное от того, чтобы создать характер нравственно благородный и подходящий, как только что сказано. Четвертый же пункт, — чтобы он был *последователен*. Даже если изображаемое лицо непоследовательно и таким представляется его характер, то в силу последовательности его должно представить непоследовательным. Примером *низости* характера, не вызванной необходимостью, служит Менелай в «Оресте», пример недостойного и неподходящего представляет плач Одиссея в «Скилле» и витиеватая речь Меланиппы, а *непоследовательного* — Ифигения в Авлиде, так как горящая Ифигения нисколько не походит на ту, которая является впоследствии.

И в характерах, как и в составе событий, следует всегда искать или необходимости, или вероятности, так чтобы такой-то говорил или делал то-то или по необходимости, или по вероятно-

сти и чтобы это происходило после именно этого по необходимости или вероятности.

Из этого ясно, что и развязка фабулы должна вытекать из самой фабулы, а не так, как в «Медее», — посредством машины или как в «Илиаде» — сцена при отплытии, но машиною должно пользоваться для того, что происходит вне драмы, или что случилось раньше и чего не может знать человек, или что случится впоследствии и нуждается поэтому в предвещании и <божественном> объявлении, так как именно богам мы приписываем дар всевидения.

Ничего противного смыслу не должно быть в ходе событий; в противном же случае оно должно быть вне трагедии, как в Софокловом «Эдипе». — А так как трагедия есть изображение людей лучших, то должно подражать хорошим портретистам: они именно, давая изображение какого-нибудь лица и делая портреты похожими, в то же время изображают людей более красивыми. Так и поэт, изображая сердитых, легкомысленных или имеющих другие подобные черты характера, должен представлять таких людей благородными; пример сурового характера представили в Ахилле Агафон и Гомер. — Вот что <дол-

1454 *b*

жно> иметь в виду, а сверх того те впечатления, которые возникают помимо необходимо вытекающих из самого поэтического произведения; и относительно последних часто можно погрешать; о них сказано достаточно в изданных [мною] сочинениях.





то такое *узнавание*, сказано раньше; что же касается видов узнавания, то первый — самый нехудожественный и которым очень часто пользуются по недостатку умения — это узнавание посредством *внешних признаков*. Из них одни даны самою природой, как, например, «копье, что носят на себе сыны земли», или звезды, которые предполагал на своем «Фиесте» Каркин, а другие — приобретенные, притом или на теле, например рубцы, или вне его, например ожерелья, или узнание благодаря люльке в виде челнока в «Тиро». Но и ими можно пользоваться лучше или хуже; например, Одиссей благодаря рубцу узнан был одним способом кормилицей и другим способом — свинопасами; именно, узнавания для удостоверения менее художественны,

как и все вообще подобного рода узнавания, а возникающие из перипетии, как в так называемом «Омовении», лучше. Второе место занимают узнавания, *придуманные* самим поэтом, а потому нехудожественные; так, например, Орест в «Ифигении» дает узнать, что он Орест; сестру же он узнает по ее письму, а он сам говорит то, что угодно поэту, но не следует из фабулы; поэтому этот род узнавания близок к только что указанной погрешности: [Орест] мог бы также иметь на себе некоторые признаки. Сюда относится и голос ткацкого челнока в Софокловом «Терее». Третье есть узнавание посредством *воспоминания*, когда кто-либо, при виде чего-нибудь, испытывает сильное волнение, как в «Киприйцах» Дикеогена: [герой] при виде картины заплакал; и узнавание в «рассказе у Алкиноя»: [герой], слушая кифариста и охваченный воспоминаниями, залился слезами, вследствие чего [герои] были узнаны. Четвертое узнавание вследствие *умозаключения*, например в «Хоэфорах» — что пришел кто-то [на меня] похожий, а похож на меня только Орест, — следовательно, это он пришел. И у софиста Полиида относительно Ифигении: вполне естественно Орест заключает, что сестра его была

принесена в жертву, а теперь и ему придется претерпеть то же. И в «Тидее» Феодекта — рассуждение, что, придя, чтобы отыскать своего сына, он сам погибает. Таково и узнавание в «Финидах»; именно, при виде местности, женщины заключают о своей судьбе: здесь суждено им умереть, так как здесь же они были и высажены.

Возможно и некоторое ложное узнавание, основанное на ошибочном заключении театральной публики, например в «Одиссее, ложном вестнике»: Одиссей говорит, что он узнает лук, которого он не видал, а публика, уверенная, что он его не узнает, вследствие этого составляет ложное умозаключение.

Лучшее же из всех узнавание, проистекающее из самих событий, причем изумление [публики] возникает благодаря естественному ходу происшествий; например, в Софокловом «Эдипе» и в «Ифигении», так как естественно, что она пожелала передать письмо. Подобные узнавания одни только обходятся без выдумки каких-либо примет; а за ними следуют те, которые основаны на умозаключении.





17



олжно составлять фабулы и обрабатывать их по отношению к словесному выражению, как можно живее представляя их перед своими глазами; именно в таком случае, видя [все] вполне ясным образом и как бы присутствуя при самом исполнении событий, [поэт] мог бы находить то, что следует, и от него никогда бы не укрывались противоречия. Доказательством этого служит то, что ставилось в упрек Каркину: [у него] Амфиарай выходит из храма, что остается непонятным для зрителя, который храма не видит, а

[из-за этого драма] на сцене потерпела полную неудачу, так как зрители были этим недовольны. Насколько возможно, поэт должен представлять себе и положение действующих лиц, так как в силу той же самой природы вернее всего передают [какое-либо душевное движение] те, которые сами переживают его, и взволнованный действительно волнует [других], а гневающийся сердит. Поэтому поэзия есть область человека одаренного или одержимого, так как одни способны перевоплощаться, другие — приходить в экстаз.

1455 *b*


Как этот, так и сочиненный материал должно и самому [поэту] во время творчества представлять себе в общих чертах, а затем таким образом составлять эпизоды и распространять [целое]. Я хочу сказать, что рассматривать общее можно было бы так, как, например, в «Ифигении»: когда одну девушку стали приносить в жертву, она исчезла незаметно для приносивших жертву и была водворена в другую страну, где был обычай приносить и иностранцев в жертву богине; она получила этот жреческий сан; а спустя немного времени случилось прийти [туда] брату этой жрицы. (А то обстоятельство, что бог приказал ему прийти туда по какой-то причине, и то, зачем он

пришел, лежит вне общего плана.) Придя туда, он был схвачен и, уже обреченный на принесение в жертву, был узнан, — так ли, как представил Еврипид, или как Полиид, совершенно естественно сказав, что, следовательно, не одной его сестре, но и ему пришлось быть принесенным в жертву, — и отсюда возникает его спасение. Уже после этого следует, подставив имена, сочинять эпизоды [так], чтобы они действительно относились к делу, например относительно Ореста — бешенство, из-за которого он был схвачен, и спасение посредством очищения. В драмах эпизоды кратки, а эпопея ими растягивается; так содержание Одиссеи кратко: некто много лет странствует вдали от отечества, за ним следит Посейдон, и он находится в одиночестве, а его домашние дела между тем в таком положении, что женихи истребляют его имущество и злоумышляют против его сына; сам он возвращается после бурных скитаний и, открыв себя некоторым, нападает [на женихов], сам спасается, а врагов уничтожает. Вот собственно содержание [поэмы], а все прочее — эпизоды.





№ 18


В каждой трагедии есть две части: *завязка* и *развязка*; первая обыкновенно обнимает события, находящиеся вне [драмы], и некоторые из тех, которые лежат в ней самой, а вторая — остальное. Я называю завязкой ту часть, которая простирается от начала до момента, являющегося пределом, с которого наступает переход к счастью <от несчастья или от счастья к несчастью>, а развязкой ту, которая продолжается от начала этого перехода до конца: так в «Линкее» Феодекта завязка — то, что случи-

лось раньше, захват ребенка и заключение в тюрьму, а развязка — от обвинения в убийстве до конца.

¹⁴⁵⁶а Видов трагедии четыре (столько же было указано и частей): *сплетенная*, в которой все основано на перипетии и узнавании, *трагедия страданий*, например об Аянте и Иксионе, *трагедия характеров*, например «Фтиотиды» и «Пелей», наконец, *трагедия чудесного*, например «Форкиды», «Прометей» и все, действие которых происходит в Аиде. Лучше всего стараться, чтобы [трагедия] заключала в себе все эти виды или, по крайней мере, самые важные и как можно большее их число, особенно теперь, при несправедливых нападках на поэтов: так как имеются хорошие поэты в каждом роде трагедии, то требуют, чтобы один [теперешний поэт] превосходил особенно выдающиеся достоинства каждого [из прежних]. Может быть, несправедливо называть [одну] трагедию [по отношению к другой] иною или одинаковой по фабуле: сходство бывает между теми драмами, у которых одинаковая завязка и развязка. Многие, удачно составив завязку, плохо распутывают ее, а должно всегда выполнять как следует обе задачи.

Далее надлежит помнить то, о чем неоднократно было сказано, и не сочинять трагедии с эпическим составом. А под эпическим я разумею содержащий в себе много фабул, например, если бы кто сделал одну трагедию из целой «Илиады». Ведь в эпосе, вследствие его большого объема, части получают надлежащую величину, а в драмах [в таком случае] получается исход вопреки всякому ожиданию. Доказательством этому служит то, что все, которые из «Разрушения Илиона» сделали одну трагедию, а не обработали часть [этого материала], подобно Еврипиду, <или> взяли весь миф о Ниобе, а не так, как Эсхил, — все они или терпят полную неудачу, или уступают на состязании другим; и Агафон потерпел неудачу только из-за этого; напротив, в перипетиях и в простых происшествиях он отлично достигает желаемого. А это бывает, когда мудрый, но дурной человек оказывается обманутым, как Сисиф, или когда мужественный, но несправедливый человек оказывается побежденным: такой сюжет трагичен и удовлетворяет чувству справедливости. Это, как говорит Агафон, вероятно, так как вероятно, чтобы многое случилось и вопреки вероятности.

И *хор* должно считать одним из актеров; он должен быть частью целого и играть роль не как у Еврипида, но как у Софокла. У позднейших поэтов хоровые партии принадлежат к [данной] фабуле столько же, сколько и ко всякой другой трагедии; поэтому у них [хор] поет просто вставочные песни, чему первый пример подал Агафон. Но какая разница, петь ли вставочные песни, или речь или даже целый эпизодий перенести из одной драмы в другую?





№ 19.7



так, о всем прочем уже сказано; остается сказать о словесном выражении и области мыслей. Относящееся до последней должно заключаться в риторике, так как более относится именно к этой области знания. К области мыслей относится все то, что должно быть достигнуто словом. Сюда относятся: доказательство, опровержение, возбуждение душевных движений, например сострадания, страха, гнева и тому подобных, и

¹⁴⁵⁶ *b*

сверх того возвеличение или умаление. Ясно, что и при изложении событий должно почерпать средства из тех же самых источников, как при изложении мыслей словом, если необходимо представить эти события жалкими или страшными, великими или обыкновенными; разница заключается только в том, что действия должны быть явны и без игры актеров, а то, что заключается в речи, должно воспроизводиться говорящим лицом и происходить помимо самой речи. Действительно, в чем бы заключалась задача говорящего, если бы [то, о чем он говорит] производило впечатление приятное <или неприятное само по себе> и без его речи?

Из того, что относится к словесному выражению, одну часть исследования представляют виды этого выражения, знание которых есть дело актерского искусства и того, кто обладает глубоким знанием теории последнего, например, что есть приказание и мольба, рассказ и угроза, вопрос и другое подобное. А на искусство поэзии знание или незнание подобных вещей не навлекает никакого упрека, который бы еще заслуживал серьезного внимания. Действительно, какую погрешность можно было бы найти в том, за

что Протагор порицает [Гомера], что, собираясь умолять, он приказывает, сказав:


Гнев, богиня, воспой! —

так как, — говорит он, — велеть что-нибудь делать или нет есть приказание. Поэтому пусть обсуждение [этого вопроса] останется в стороне, как относящееся к другой науке, а не к поэтике.





№ 20


Во всяком словесном выражении есть следующие части: основной звук, слог, союз, имя, глагол, член, флексия, предложение. *Основной звук* есть неразделимый звук, но не всякий, а такой, из которого может происходить осмысленное слово; в самом деле, и у животных есть неразделимые звуки, из которых я ни один не называю основным. Подразделения последнего следующие: звук гласный, полугласный и безгласный. Гласный — слышный без

толчка, полугласный — слышный при толчке, например С и Р, безгласный же — при толчке сам по себе не имеет никакого звука, а со сколько-нибудь слышными [звуками] становится и сам слышным, например Г и Д. Все эти звуки различаются по положению рта, по месту [образования], по густоте, по тонкости, по долготе и по краткости, а кроме того по острому, тяжелому и среднему [ударению]; подробности о них следует рассматривать в метрике. *Слог* есть не имеющий [самостоятельного] значения звук, сложенный из безгласного и гласного <или из нескольких безгласных и гласного>: ГР и без А составляют слог, и с А, например ГРА. Но и рассмотрение различий слогов относится к метрике. *Союз* есть не имеющее [самостоятельного] значения слово, которое не мешает и не содействует образованию одного слова, имеющего значение, из большего количества звуков, и по природе своей может ставиться и на концах и в середине [предложения], если не следует ему быть в начале речи, например, μέν, ἦτοι, δέ. Или это — слово, не имеющее [самостоятельного] значения, которое из нескольких имеющих значение слов может создавать одну имеющую значение фразу. *Член* есть

¹⁴⁵⁷ *a*

слово, не имеющее [самостоятельного] значения, показывающее начало, конец или разделение предложения, например, τό φημί, τό περὶ и прочее. *Имя* есть сложное слово, имеющее значение, без определения времени; часть его сама по себе не имеет никакого значения. Действительно, в двойных словах мы не употребляем [составных частей их], как имеющих самостоятельное значение, например, в слове Θεόδοτος τό δόρον не имеет [самостоятельного] значения. *Глагол* же есть сложное слово, имеющее значение, с определением времени; ни одна часть его сама по себе ничего не означает, как и в именах. Именно «человек» или «белое» не означает обстоятельства времени, а «идет» или «пришел» сверх всего означает первое — настоящее, а второе — прошедшее. *Флексия* в имени или в глаголе есть обозначение на вопрос: кого? кому? и т. п. или обозначение единства или множества, например «люди» или «человек», или обозначение отношений между разговаривающими, например, вопроса, приказания. Например, «пошел ли он?» или «иди!» есть изменение глагола по указанным видам. *Предложение* же есть сложная речь, имеющая значение, отдельные части которой имеют какое-

нибудь значение и сами по себе; не всякое предложение состоит из глаголов и имен, но может быть предложение и без глаголов, например, определение человека; зато оно всегда должно заключать [в себе] часть, имеющую какое-нибудь значение, например, в предложении «идет Клеон» [такая часть] — Клеон. Предложение бывает одно в двух случаях: или если оно означает одно, или от соединения многого [в одно], например, «Илиада» есть единое благодаря соединению, а определение «человека» — благодаря тому, что обозначает одно.





21



о виду имена бывают *простые* и *сложные*.

Простым я называю такое, которое состоит из не имеющих значения частей, например «земля». А из сложных одни состоят из части имеющей и части не имеющей значения (но только имеющей это значение не в самом имени), а другие состоят из частей, имеющих определенное значение. Имя может быть и трех-, и четырех-, и многосложное, например, большая часть напыщенных слов, вроде Гермокаикоксанф.

¹⁴⁵⁷ b

Всякое имя бывает или общеупотребительное, или глосса, или метафора, или украшение, или сочиненное, или укороченное, или измененное. *Общеупотребительным* я называю то, которым все пользуются; глоссой — которым пользуются некоторые, так что, очевидно, одно и то же имя может быть и глоссой и общеупотребительным, но не у одних и тех же людей, например, слово *σύσων* [дротик] у жителей Кипра — общеупотребительное, а для нас — глосса. *Метафора* есть перенесение необычного имени или с рода на вид, или с вида на род, или с вида на вид, или по аналогии. С рода на вид я разумею, <например>, в выражении: «вон и корабль мой стоит», так как «стоять на якоре» есть часть понятия «стоять». С вида на род, например, «истинно, тьму славных дел Одиссей совершает», так как «тьма» значит «много», то [поэт] и воспользовался тут [этим словом] вместо «много». С вида же на вид, например, «вычерпав душу медью» и «отсекши несокрушимой медью», так как здесь «вычерпать» в смысле «отсечь», а «отсечь» в смысле «вычерпать», а оба [эти слова] значат «отнять» что-нибудь. А под аналогией я разумею [тот случай], когда второе относится к первому так же, как


четвертое к третьему; поэтому [поэт] может сказать вместо второго четвертое или вместо четвертого второе; а иногда прибавляют [к метафоре] и то имя, к которому относится заменяющая его метафора, то есть, например, чаша так же относится к Дионису, как щит к Арею; следовательно, [поэт] может назвать чашу щитом Диониса, а щит — чашею Арея. Или: что старость для жизни, то и вечер для дня; поэтому можно назвать вечер старостью дня, а старость — вечером жизни или, как Эмпедокл, закатом жизни. Для некоторых из аналогий нет собственного названия, но тем не менее может употребляться образное выражение; например, «разбрасывать семена» — значит «сеять», а для разбрасывания света солнцем названия нет; но оно так же относится к солнцу, как сеяние к семенам, поэтому сказано: «сея богоданный свет». Этим родом метафоры можно пользоваться еще и иначе, прибавив чуждое слово так, чтобы оно уничтожило какую-нибудь часть собственного значения [употребленного слова], например, если бы «щит» назвать не «чашею Арея», а «чашею без вина». *Сочиненное* слово такое, которое вообще никем не употреблялось и составлено самим поэтом; та-

ковы, кажется, некоторые слова вроде *ερνύες* [отростки] вместо *ῥέσατα* [рога] и *αρητήρ* [проситель] вместо *ἱερεύς* [жрец]. *Удлиненное* же или *укороченное* слово получается — первое, если воспользовались гласным, более долгим, чем свойственный [этому слову], или вставкою слога, а второе — если от него что-нибудь отняли; удлиненное слово, например, *πόλεως* — *πόληος*, *Πηλέος* — <*Πηληος* и *Πηλείδου*> — *Πηληιάδεω*; укороченное же, например, *κρι, δω* и *μία γίνεται αμφοτέρων* оф. *Измененное* слово бывает тогда, когда в употребительной форме одна часть остается, а другая сочиняется, например, *δεξιτερόν κατὰ μαιζόν* [в правую грудь] вместо *δεξιόν*.

Из собственных имен одни мужского, другие — женского, а третьи — среднего рода. Мужского все, оканчивающиеся на *ν, ρ* <и *σ*> и сложные из нее буквы, каковых две — *φ* и *ξ*. Женского рода все, кончающиеся из гласных — на всегда долгие, каковы *η* и *ω*, и из удлиняющихся — на *α*, так что число окончаний мужского и женского рода оказывается одинаково; *φ* и *ξ* относятся к одному окончанию <*σ*>. На безгласный не оканчивается ни одно имя, а также и на гласный всегда краткий. На *ι* окан-

чиваются только три имени: μέλι [мед], κόμμι [камедь] и πέλτερι [перец]; на υ — пять. А слова среднего рода оканчиваются на эти [гласные] и на υ и σ.





№ 22



остоинство словесного выражения — быть ясным и не быть низким. Самое ясное выражение, конечно, состоит из общеупотребительных слов, но оно низко. Примером служит поэзия Клеофонта и Сфенела. Благородное же и не затасканное выражение есть то, которое пользуется необычными словами. А необычным я называю глоссу, метафору, удлинение и все, уклоняющееся от общеупотребительного. Но если кто-нибудь сделает такую всю речь, то

получится или загадка, или варваризм: если она будет состоять из метафор, то загадка, если же из глосс, то варваризм. В самом деле, идея загадки та, что, говоря о действительно существующем, соединяют вместе с тем совершенно невозможное. Посредством связи <общеупотребительных> слов достичь этого нельзя, а посредством метафоры возможно, например:

Мужа я видел, огнем сплотившего медь с человеком,

и т. п. А из глосс возникает варваризм. Следовательно, должно как-нибудь перемешивать эти выражения: одно, как глосса, метафора, украшение и прочие указанные виды, сделает речь не затасканной и не низкой, а слова общеупотребительные [придадут ей] ясность. Весьма немало способствуют ясности и благородству выражения удлинения, сокращения и изменения слов: именно [такое слово], уклоняясь от обычного, звучит иначе, чем общеупотребительное, и потому сделает речь не затасканной, а вследствие общения с обыною [формой] останется ясность. Поэтому несправедливы упреки тех, которые порицают подобное словоупотребление и издеваются над поэтом, как [издевается] Евк-

лид Старший, [говоря], будто легко сочинять, если позволят удлинять [слова] по желанию; он написал и стихи, издеваясь в них самым способом выражения: Ἐλιχάρην εἶδον Μαραθῶνάδε βαδίζοντα и οὐκ ἂν γ' ἐρώμενος τον ἐκείνου ἔλλέβορον.

Во всяком случае, пользоваться неумеренно этим способом [выражения] — смешно, но во всех частях должна быть мера; действительно, пользующийся метафорами, глоссами и прочими видами [выражения] безвкусно и умышленно для возбуждения смеха, отлично достиг бы именно этого. А как важно и полезно употребление [этих выражений] к месту, пусть судят по эпической поэзии, если там вставляются в размер <общеупотребительные> слова. Всякий, заменив глоссы, метафоры и прочие формы выражения общеупотребительными словами, увидит справедливость наших слов. Например, Эсхил и Еврипид создали один и тот же ямбический стих, с переменою одного только слова, так что [последний употребил] глоссу вместо обычного общеупотребительного слова, и стих одного поэта кажется прекрасным, а другого — пошлым. Именно, Эсхил в «Филоктете» говорит:

Снедает вечно язва плоть ноги моей,

а тот вместо «снедает» поставил «смакует». Также если бы вместо:

Что же? Меня малорослый урод, человечешко хилый...
сказал кто-нибудь, заменив общеупотребительными словами:

Что же? Меня ничтожный урод, человек незаметный...
или вместо:

К ней неказистую он пододвинул скамью и крошечный
столик...

сказать:

К ней некрасивую он пододвинул скамью и маленький
столик...

или вместо «воют берега» — «берег кричит». Сверх того Арифрад осмеивал трагиков за то, что они пользуются такими выражениями, которых никто бы не употребил в разговоре, например, ¹⁴⁵⁹ α α *δομῶν ἄλο*, а не ἄλο δομῶν, Ἀχιλλέως πέρι, а не περί Ἀχιλλέως, σέθεν, εἰώ δέ μν и т. п. Но ведь все подобные выражения потому и создают отсутствие затасканности в речи, что не существуют в общем употреблении, а тот не знал этого. Весьма важно пользоваться *кстати* каждым из указанных [способов выражения], так же как и слож-

ными словами и глоссами, а всего важнее — быть искусным в метафорах. Только этого нельзя перенять от другого; это — признак таланта, потому что слагать хорошие метафоры значит подмечать сходство. Из слов — сложные наиболее подходят к дифирамбам, глоссы — к героическим, а метафоры — к ямбическим стихам. В героических стихах употребительно и все вышесказанное, а в ямбических — подходящие слова все те, которыми пользуются в разговорах, так как эти [стихи] особенно подражают [разговорной] речи, а таковы — общеупотребительные слова, метафоры и украшающие эпитеты.

О трагедии и о подражании посредством действия сказанного нами достаточно.





№ 237



Относительно же поэзии повествовательной и подражающей посредством гексаметра ясно, что в ней, как и в трагедиях, фабулы должно составлять драматичные, относящиеся к одному целому и законченному действию, имеющему начало, середину и конец, чтобы производить свойственное ей удовольствие, подобно единому и цельному живому существу; она не должна походить на обыкновенные повествования, в которых неизбежно является не одно

действие, а одно *время* — все, что случилось в это время с одним или многими и что имеет между собою только случайные отношения. Как, например, одновременно произошли морское сражение при Саламине и битва карфагенян в Сицилии, несколько не ведущие к одной и той же цели, так и в последовательности времени иногда случается [одно] событие после другого, для которых нет никакой единой цели. Однакоже почти большинство поэтов делают эту [ошибку]. Поэтому, как мы уже сказали, Гомер и в этом отношении представляется необычайным в сравнении с другими: он не замыслил описать всю войну, хотя она имела начало и конец, так как [рассказ] должен был бы сделаться чересчур большим и нелегко обозримым, или [войну], хотя и скромных размеров, но запутанную пестрою вереницею событий. И вот, выбрав одну ее часть, он воспользовался многими из остальных обстоятельств как эпизодами, например, перечислением кораблей и другими эпизодами, которыми он разнообразит свою поэму. А прочие сочиняют поэмы относительно одного лица, вращаются около одного времени и одного раздробленного действия, каковы творцы «Киприй» и «Малой Или-

¹⁴⁵⁹ b

ады». Поэтому из «Илиады» и «Одиссеи», из каждой порознь, можно составить одну трагедию или только две, а из «Киприй» — много и из «Малой Илиады» свыше восьми, например, Спор об оружии, Филоктет, Неоптолем, Еврипил, Бедность, Лакедемонянки, Разрушение Илиона, Отплытие, Синон и Троянки.





№ 24.5



С верх того эпопея должна иметь те же виды, что и трагедия, то есть быть или простой, или сплетенной, или нравоописательной, или патетической; и составные части ее, за исключением музыки и сценической обстановки, те же самые, так как она нуждается и в перипетиях, и в узнаваниях, <и в характерах>, и в страданиях; наконец, и мысли и способ выражения должны быть хороши. Всем этим воспользовался Гомер первый и в достаточной степени. Именно каждая

из его двух поэм составлена: «Илиада» — простой и патетической, а «Одиссея» — сплетенной (вся она полна узнаваний) и нравоописательной. А сверх того он превосходит всех способом выражения и содержанием мыслей.

Эпопея отличается как длиною своего состава, так и метром. Что касается предела этой длины, то он достаточно выяснен: надо, чтобы сразу можно было обозреть и начало и конец; а это было бы в том случае, если бы состав [поэм] был меньше древних и соответствовал бы числу трагедий, назначаемых для одного представления. По отношению же к растяжимости объема эпопея обладает некоторым важным свойством, так как в трагедии невозможно изображать многие события, происходящие одновременно, но только часть их, являющуюся на сцене и исполняемую актерами, а в эпопее благодаря тому, что она представляет собою рассказ, можно сразу изобразить совершение многих событий, относящихся к делу, благодаря которым увеличивается объем поэмы. Следовательно, она имеет [особое] преимущество, способствующее ее возвышенности: она может изменять настроение слушателя и разнообразиться различными эпизодами; однообразие

же, скоро пресыщающее, бывает причиной неудачи трагедий.

А так называемый героический метр присвоен ей на основании опыта: в самом деле, если бы кто стал сочинять повествовательное произведение каким-нибудь другим метром или же многими, то это показалось бы неуместным. Героический размер, действительно, из всех метров самый спокойный и полный достоинства; вот почему он особенно принимает в себя глоссы и метафоры, так как и само повествовательное произведение отличается размерами от прочих. Ямб же и тетраметр подвижны, причем первый подходит к действию, а второй — к танцам. А еще неуместнее смешивать размеры, как Херемон. Поэтому никто не сочинил большой поэмы в другом размере, чем героический, но, как мы сказали, сама природа указывает выбор ей подходящего.

¹⁴⁶⁰ а

Гомер как за многое другое достоин похвалы, так особенно за то, что он один из поэтов вполне знает, что ему должно делать. Именно, сам поэт должен выступать менее всего, так как в противном случае он не подражающий поэт. Прочие же фигурируют сами во всем [своем произведении],

а воспроизводят подражанием немногое и редко; он же после нескольких вступительных слов тотчас выводит мужчину, или женщину, или другой какой-нибудь характер и никого без характера, но всех обладающих им.

Следует <и в эпосе и> в трагедиях изображать удивительное, но особенно в эпосе можно изобразить *немыслимое*, благодаря которому главным образом и происходит удивительное, так как не видно действующего лица; так, события, относящиеся к преследованию Гектора, при представлении на сцене показались бы смешными: одни стоят и не преследуют, а другой — подает им знак головой. В эпосе же это не заметно. А удивительное — приятно. Доказательство тому то, что все рассказывают с собственными добавлениями, рассчитывая этим понравиться. Преимущественно Гомер учит и остальных, как надо сочинять ложь. Прием этот основан на неправильном умозаключении, именно: люди думают, что раз при существовании того-то существует то-то или при возникновении возникает, то, если есть последующее, то существует или происходит и предыдущее. Но это ложь; потому именно ложь, что в том случае, если первое есть

ложь, то, несмотря на то, что последнее и справедливо, не следует еще, чтобы и первое было, или случилось, или могло быть выведено. Ибо часто, когда мы знаем, что последнее справедливо, душа наша ложно заключает, что и первое справедливо. Примером этому служит [отрывок] из «Омовения».

Следует предпочитать невозможное вероятное возможному, но маловероятному. Разговоры не должны состояться из нелогичных частей, но лучше всего не должны совсем заключать в себе ничего противного смыслу или, если уж это необходимо, то надо давать разговор вне изображаемой фабулы (например, как в «Эдипе» — незнание его, как умер Лай), но ни в коем случае не в самой драме (как в «Электре» — рассказ о пифийских играх, или в «Мисийцах», где немой из Тегеи пришел в Мисию). Поэтому смешно говорить, что фабула была бы уничтожена этим: ведь с самого начала не следует слагать таких фабул; но если [поэт уже] сложил [подобную фабулу] и она кажется [ему от этого] более вероятной, то можно допустить и бессмыслицу: ясно, что противные смыслу части «Одиссеи», например высадка [героя на Итаку], были бы невыносимы,

1460 *b*

если бы их сочинил плохой поэт; а теперь поэт прочими красотами скрасил бессмыслицу и сделал ее незаметной.

Что же касается языка, то должно особенно обрабатывать его в несущественных частях, не замечательных ни по характерам, ни по мыслям, ибо, напротив, чересчур блестящий слог делает незаметными как характеры, так и мысли.





№ 25



то же касается задач, представляющихся поэту, и разрешения их, их числа и качества, то это станет нам, вероятно, ясным при следующем рассуждении. Так как поэт есть подражатель, подобно живописцу или какому-нибудь другому художнику, то необходимо ему подражать непременно чему-нибудь одному из трех: или [он должен изображать вещи так], как они были или есть, или как о них говорят и думают, или какими они должны быть. Это выражается или <в обыденной речи>, или в глоссах и мета-

форах; и много есть изменений языка, на что мы даем право поэтам. А сверх того неодинаковы законы политики и поэтики или другого [какого-нибудь] искусства и поэзии. В самой же поэтике бывает двоякого рода погрешность: или касающаяся самой сущности искусства, или совершенно случайная. Именно, если бы [поэт] вознамерился воспроизвести невозможное [для поэзии], то это ошибка первого рода; если же он задумал [что-нибудь, само по себе] неправильное, например лошадь, сразу поднявшую обе правые ноги, или сделал ошибку, касающуюся особенного искусства, например врачебного или другого, или если он сочинил что бы то ни было невозможное, то эта ошибка, не касающаяся самого искусства поэзии. Следовательно, порицания в задачах [поэзии] должно рассматривать и разрешать с этой точки зрения, и прежде всего те, которые относятся к самому искусству: <если оно> создает невозможное, то погрешает, но оно совершенно право, если достигает своей цели, указанной выше, то есть если таким образом [поэт] делает или эту самую, или другую часть [своего произведения] более поразительной. Пример — преследование Гектора. Впрочем, если возможно

было более или менее достигнуть цели и согласно с этими законами искусства, то ошибка не имеет оправдания, ибо, если возможно, то совсем не следует погрешать. Далее [надо смотреть], какого рода погрешность, касающаяся ли самой сущности искусства, или случайная? Ведь незначительнее [ошибка], если поэт не знал, что оленья самка не имеет рогов, чем если он не живо описал ее. Сверх того, если поэта упрекают в том, что он неверен действительности, то, может быть, следует отвечать на это так, как сказал и Софокл, что сам он изображает людей, какими они должны быть, а Еврипид такими, каковы они есть; если же [его упрекают в том], что он не следует ни тому, ни другому, то [он может отвечать на это], что так говорят, например, о том, что касается богов; именно, о них не говорят ни того, что они выше действительности, ни того, что они равны ей, но, может быть, говорят согласно с учением Ксенофана, — однакоже так говорят! А другое, может быть, не лучше [действительности], но так было прежде, например, что сказано об оружии:

...их копья

Прямо стояли, вонзенные древками...

Таков был тогда обычай, какого и теперь держатся иллирийцы.

При суждении же о том, хорошо или нехорошо кем-либо что-нибудь сказано или сделано, следует обращать внимание не только на самое деяние или слово, смотря, хорошо оно или дурно, но и на лицо действующее или говорящее, на то, кому, когда, для кого или для чего [что-нибудь сделано или сказано], например, для того ли, чтобы воцарилось большее благо <или> чтобы было уничтожено большее зло. Наконец, третье затруднение следует разрешать, обращая внимание на способ выражения, например посредством глоссы: «В самом начале на мулов напал он»; ведь, может быть, [поэт] говорит не о мулах, а о стражах; и говоря о Долоне «видом своим человек не пригожий», он понимает не дурно устроенное тело, а безобразное лицо, ибо критяне вместо εὐπρόσωπος [красивый лицом] говорят εὐεἰδής [благовидный]; и ζωρότερον δὲ κέρσσει не значит — «налей несмешанного вина», как для пьяниц, но «получше». Иное же сказано метафорически, например:

Все — и бессмертные боги и коннодопешные мужи —
Спали всю ночь...

а в то же время поэт говорит:

Сколько он раз ни осматривал поле троян, удивлялся
Звуку свирелей, цевниц...

Следовательно, слово «все» сказано метафорически вместо слова «многие», потому что «все» есть некоторый род множества. И выражение «и единый чуждается» метафорическое, ибо самое знаменитое в своем роде единственно.

Другие трудности [должно разрешать] посредством постановки ударения, как Гиппий Фасосский разрешил выражение $\delta\acute{\iota}\delta\omicron\mu\epsilon\nu$ ($\delta\acute{\iota}\delta\omicron\mu\epsilon\nu$) $\delta\acute{\epsilon}$ $\omicron\acute{\iota}$ и $\tau\omicron$ $\mu\acute{\epsilon}\nu$ $\omicron\upsilon$ ($\omicron\upsilon$) $\kappa\alpha\tau\alpha\lambda\acute{\upsilon}\theta\epsilon\tau\alpha\iota$ $\omicron\upsilon\beta\omega\omega$.

Иные же посредством расстановки знаков препинания, как слова Эмпедокла:

Смертным вдруг оказалось, что прежде было бессмертным;
Чистое прежде смешалось...

Иные — двусмысленностью слова, например, $\pi\alpha\rho\acute{\omega}\chi\eta\epsilon\nu$ $\delta\epsilon$ $\pi\lambda\acute{\epsilon}\omega$ $\nu\acute{\upsilon}\xi$ [прошла большая часть ночи], ибо слово $\pi\lambda\acute{\epsilon}\omega$ [большая часть] двусмысленно. Иные затруднения разрешаются указанием на особенность словоупотребления; например, смесь для питья называют «вином», отчего говорится, что Ганимед «наливает для

¹⁴⁶¹ b

Зевса вино», хотя боги не пьют вина; и медниками называют и тех, кто кует железо, откуда выражение *κνημὶς νεοτέυκτου κασστέροιο* [поножи из свежекovanного олова]. Но это, впрочем, могла быть и метафора. Далее, если слово, повидимому, заключает в себе некоторое противоречие, то надо посмотреть, например, в предложении *τῆ ρ εοχέτο χάλκεον εὔχος* [она-то копье задержала], в скольких значениях можно принять это «быть где-нибудь задержанным», или как еще лучше можно было бы объяснить? Противоположно поступают люди, которые, по словам Главкона, заранее делают некоторые безосновательные предположения и, сами постановив приговор, выводят заключения, и если это противоречит их мнению, порицают поэта, как будто он сказал то, что им кажется. Так случилось с «Икарием»: думают, что он был лаконец, а поэтому странно, что Телемах не встретился с ним, прибыв в Лакедемон. Но, может быть, дело обстоит так, как говорят кефаленяне: именно, что Одиссей женился у них и что [тесть его] был Икадий, а не Икарий. Возражение является, повидимому, из-за ошибки [писателя]. Вообще при суждении о невозможном в поэзии следует обращать внимание на идеализа-

цию или ходячее представление о вещах; именно в поэтическом произведении предпочтительнее вероятное невозможное, чем невероятное, хотя и возможное... <Хотя и невозможно>, чтобы существовали люди, подобные тем, каких рисовал Зевксид, но надо предпочесть лучше это невозможное, так как следует превосходить образец. А нелогичное [следует оправдывать] тем, что говорят люди, между прочим и потому, что иногда оно бывает не лишенным смысла: ведь вероятно, чтобы [кое-что] происходило и вопреки вероятности. Противоречия в сказанном следует рассматривать так же, как это делают при опровержениях в речах, [смотря], одно ли и то же, по отношению ли к одному и тому же и одинаково ли [что-либо сказано]; так и самому [поэту следует обращать внимание] на то, что он сам говорит или что может подумать всякий разумный человек.

Но справедливы упреки в бессмысленности и безнравственности, если поэт пользуется противным смыслу без всякой необходимости, как Еврипид в «Эгее», или противным нравственности, как в «Оресте» — испорченностью Менелая.

Итак, порицания [поэтическим произведениям] делаются с пяти точек зрения, — порицается или невозможное, или нелогичное, или вредное для нравственности, или заключающее в себе противоречия, или идущее в разрез с правилами искусства. Возражения же должны исходить из указанных точек зрения, а их — двенадцать.





№ 26



Может быть, у кого-нибудь явится вопрос, эпическая ли поэзия выше, или трагическая. Ведь если менее тяжеловесное [поэтическое произведение] заслуживает предпочтения (а таковое всегда рассчитывает на лучшую публику), то вполне ясно, что поэзия, подражающая всему без исключения, тяжеловесна. [А исполнители], как будто публика не поймет их, если они от себя чего-нибудь не прибавят, пускают в ход всевозможные движения, кувырка-

ясь, как плохие флейтисты, когда им приходится представлять «Диск», и таская корифея, когда наигрывают «Скиллу». Итак, о трагедии можно сказать то же, что и прежние актеры думали о своих преемниках; так, например, Минниск называл Каллипида обезьяной за то, что он слишком переигрывал; подобное же мнение было и о Пиндаре. Как последние относятся к новым актерам, так целое [драматическое] искусство относится к эпосу: последний, говорят [защитники эпоса], предназначается для благородной публики, не нуждающейся в жестикуляции, а трагическое искусство — для черни. Итак, если тяжеловесная поэзия хуже, то ясно, что [таковою] была бы [трагедия].

Но, во-первых, это критика не поэтического, а актерского искусства, так как возможно излишество в движениях и для рапсода, что замечается у Сосистрата, и у певца лирических песен, что делал Мнасифей из Опунта. Затем нельзя порицать и телодвижения вообще, — иначе пришлось бы отвергнуть и танцы, — но телодвижения плохих актеров, что ставилось в упрек и Каллипиду и теперь другим, не умеющим будто бы подражать свободнорожденным женщинам.

А сверх того, трагедия и без движений исполняет свою обязанность так же, как и эпопея, ибо посредством чтения становится ясным, какова она. Итак, если в прочих отношениях трагедия стоит высоко, то в этом для нее нет необходимости.

Затем, трагедия имеет все, что есть у эпопеи: она может пользоваться [ее] метром, и сверх того не малую долю ее составляет музыка и театральная обстановка, благодаря чему наслаждение чувствуется особенно живо. Далее, она обладает жизненностью и при чтении и в развитии действия, а также благодаря тому, что цель подражания достигается в ней при ее не-¹⁴⁶² b
большом сравнительно объеме, ибо все сгруппированное воедино производит более приятное впечатление, чем растянутое на долгое время; представляю себе, например, если бы кто-нибудь сложил «Эдипа» Софокла в стольких же песнях, как «Илиада». Наконец, единства изображения в эпопее меньше; доказательством этому служит то, что из любой поэмы образуется несколько трагедий, так что, если создают одну фабулу, то или при кратком выражении [поэма]

кажется кургузой, или благодаря длине метра — водянистой... Если же [поэма] сложена из нескольких действий, как «Илиада» и «Одиссея», то она включает в себе много таких частей, которые и сами по себе имеют [достаточный] объем. Но эти поэмы составлены насколько возможно прекрасно и служат отличным изображением единого действия.

Итак, если трагедия отличается всем только что сказанным и сверх того действием своего искусства, — ведь должно, чтобы и трагедия и поэма доставляли не какое придется удовольствие, но [только] вышесказанное, — то ясно, что трагедия стоит выше, достигая своей цели лучше эпоса.

Всего, что сказано о трагедии и эпосе, об их видах и частях, об их числе и различии, о причинах удачи или неудачи, о порицаниях и возражениях на них, достаточно...

