

Поэтика

1

Мы будем говорить как о поэтическом искусстве вообще, так и об отдельных его видах: значение имеет каждый из них, а также о том, как должна строиться 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 тому же предмету; начнем мы свою речь, сообразно с сущностью дела, с самого основного.

Сочинение эпоса и трагедий, а также комедий и дифирамбов, большая часть авлетики и кифаристики — все это, вообще говоря, подражания; различаются они друг от друга в трех отношениях: или тем, в чем совершается подражание, или тем, чему подражают, или тем, как подражают, — что не всегда одинаково.

Подобно тому как некоторые подражают многим вещам при их воспроизведении в красках и формах, одни — благодаря искусству, другие — по навыку, а иные — благодаря природному дару, так и во всех только что упомянутых искусствах подражание совершается в ритме, слове и гармонии, отдельно или вместе. Так, только гармонией

и ритмом пользуются авлетика и кифаристика и другие музыкальные искусства, например искусство игры на свирели; при помощи собственно ритма, без гармонии, производят подражание танцовщики, 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 размеров друг с другом, либо употребляя один какой-нибудь из них, до сих пор остается без определения. Ведь мы не могли бы дать общего имени ни мимам Софрона, ни Ксенаρχа, ни сократическим разговорам, ни если бы кто подражал 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 характеру подражания, а вообще по метру. И если издадут написанный метром 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, соединив в нем все размеры, подобно тому как Херемон создал «Кентавра», рапсодию, смешанную из всяких метров, то и его следовало бы называть поэтом. Сказанного об этом довольно.

Но есть некоторые искусства, которые пользуются всеми названными средствами — то есть ритмом, мелодией и метром; такова, например, ди-

фирамбическая поэзия, номы, трагедия и комедия; различаются же они тем, что одни пользуются всем этим сразу, а другие в отдельных своих частях. Таковы различия между искусствами относительно средства, которым производится подражание.

2

А 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 подражать приходится или лучшим, чем мы, или худшим, или даже таким, как мы, подобно тому как поступают живописцы: Полигнот, например, изображал лучших людей, Павсон — худших, а Дионисий — обыкновенных. Очевидно, что и каждое из вышеуказанных подражаний будет иметь эти различия и будет, таким образом, различаться, смотря по предмету подражания. Ведь и в танце, и в игре на флейте и на кифаре могут возникнуть подобные различия; то же касается прозаической и простой стихотворной речи: так, Гомер представляет лучших, Клеофонт — обыкновенных, а Гегемон с Фасоса, первый творец пародий, и Никохар, создатель «Делиады», — худших. То же самое касается дифирамбов и номов; в них можно было бы подражать так же, как подражали Тимофей или Филоксен в «Киклопах». Такое же различие и между трагедией и комедией: последняя стремится изображать худших, а первая — лучших людей, нежели ныне существующие.

Есть и 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. Поэтому в одном отношении Софокл подобен Гомеру, ибо они оба воспроизводят людей достойных, а в другом — Аристофану, ибо они оба представляют людей действующими и делающими. Отсюда, как утверждают некоторые, драма и называется «действом», потому что изображает 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 притязают некоторые из пелопоннесских дорян. Причем они приводят в доказательство названия: мол, именно они называют окружающие города местечки комами, а афиняне — демами, поэтому, говорят они, комедианты названы не от глагола «пировать» (χομάζειν), а от скитания по комам актеров, не оцененных горожанами; также и понятие «действовать» у дорян выражается глаголом (δρᾶν), а у афинян — πρᾶττεν.

Итак, о том, сколько и какие бывают различия в подражании, сказано достаточно.

4

Поэтическое искусство породили две 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, результаты подражания всем доставляют удовольствие. Доказательством этого служит следующее: изображения того, на что смотреть неприятно, мы, однако, рассматриваем с удовольствием, как, например, изображения отвратительных животных и трупов. Причина 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, например, что это — такой-то; если же раньше не случалось видеть, то изображенное доставит удовольствие не подражанием, но отделкой, или краской, или другой причиной того же рода.

Так как подражание свойственно нам по природе, 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 импровизаций поэзию.

Поэзия по личным особенностям характера [поэтов] распалась на разные отделы: именно поэты более серьезные воспроизводили прекрасные де-

яния, притом подобных же им людей, а более легкомысленные изображали действия людей негодных, сочиняя сперва ругательные песни, как первые — 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 в серьезном роде поэзии Гомер был величайшим поэтом, потому что он не только хорошо слагал стихи, но и создавал драматические изображения, так же он первый показал и основную форму комедии, придав драматическую отделку не насмешке, но смешному: следовательно, «Маргит» имеет такое же отношение к комедиям, как «Илиада» и «Одиссея» — к трагедиям. Когда же появились трагедия и комедия, те, которые имели природное влечение к тому или другому роду поэзии, вместо ямбических стали комическими писателями, а вместо эпиков — трагиками, потому что последние формы поэтических произведений значительнее и достойнее первых.

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. Возникнув 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 оста-

новилась, приобретя 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 величия, то трагедия из ничтожных мифов и насмешливого слога — так как она произошла из сатирической драмы, — лишь впоследствии достигла своей величавости; и размер ее из тетраметра стал ямбическим: сперва же пользовались тетраметром, потому что само поэтическое произведение было сатирическим и более похожим на танец; а как скоро развился диалог, то сама природа открыла свойственный ей размер, так как ямб наиболее близок 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 эпизодов и прочего, служащего для украшения отдельных частей трагедии, мы ограничимся только этим указанием, так как излагать все в подробностях было бы слишком трудно.

5

Комедия, как мы сказали, есть подражание худшим людям, 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 далеко не ходить за примером, комическая маска есть нечто безобразное и искаженное, но без страдания.

Изменения в трагедии и виновники их нам известны, а история комедии нам неизвестна, пото-

му что сначала на нее не обращали внимания: даже хор комиков только впоследствии стал давать архонт, а сперва он составлялся из любителей. Только когда она обрела некоторую определенную форму, упоминаются впервые имена ее творцов. Но кто ввел маски, пролог, кто увеличил число актеров и т. п., неизвестно. Обработать фабулы стали Эпихарм и Формий; в таком виде [комедия] впервые пришла из Сицилии, а из афинских комиков первый Кратет, оставив ямбические стихотворения, начал общую разработку диалога и фабул.

Эпическая поэзия, за исключением только величавого размера, следовала за трагедией, 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 трагедиях 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 ее и в эпосе, ибо то, что есть в эпическом произведении, есть и в трагедии, но что есть у последней, не все входит в эпопею.

6

Об искусстве подражать в гексаметрах и о комедии мы будем говорить впоследствии, а теперь скажем о трагедии, извлекая из только что сказан-

ного 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 страстей. «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 первой по необходимости частью трагедии будет убранство, затем музыкальная часть и далее речь, так как в этом именно совершается подражание. Под речью я разумею самое сочетание слов, а под музыкальной частью — то, что имеет очевидное для всех значение.

Так как трагедия есть подражание действию, а действие производится действующими лицами, которым необходимо быть какими-нибудь по характеру и образу мыслей (ибо через это мы и действия называем какими-нибудь), то естественно вытекают отсюда две причины действий — мысль и характер, благодаря которым все имеют либо успех, либо неудачу.

Подражание действию есть *фабула*, под этой *фабулой* я разумею сочетание событий, под характерами — то, почему мы действующих лиц называем какими-нибудь, а под мыслью — то, в чем говорящие доказывают что-либо или просто высказывают свое мнение.

Итак, необходимо, чтобы в каждой трагедии было шесть частей, на основании чего трагедия

бывает какой-нибудь. Части эти суть: фабула, характеры, речь, мысль, зрелище и музыкальная часть. 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 включает зрелище, характер, фабулу, речь, музыкальную часть, а также мысль.

Но самое важное в этом — состав событий, так как трагедия есть подражание не людям, но действию и жизни, счастью и злосчастью, 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 Зевксиды 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. 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 почти у всех древнейших 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. 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. Третья часть трагедии — мысль. Это — умение говорить существенное и уместное, что составляет задачу политики и риторики; и вот у древних поэтов герои говорят как политики, а у нынешних — 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. Мысль же есть то, в чем доказывают, что что-либо существует или не существует, или вообще что-либо высказывают.

Четвертая часть в словесном выражении есть речь, под ней, как выше сказано, я разумею изъяснение посредством слов, что имеет одинаковое значение как в метрической, так и в прозаической речи. Из остальных частей пятая, музыкальная, составляет главнейшее из украшений... А зрелище, хотя увлекает душу, но лежит вне области искусства поэзии и менее всего свойственно ей, так как

сила трагедии остается и без состязания, и без актеров; к тому же в зрелище более имеет значение искусство декоратора, чем поэтов.

7

Установив эти определения, скажем теперь, каково 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 бывает 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 ни откуда попало, ни где попало оканчиваться, но должны соответствовать указанным определениям.

Далее, прекрасное — и животное, и всякая вещь, — состоящее из известных частей, должно не только иметь последние в порядке, но и обладать не случайной величиной: красота заключается в величине и порядке, вследствие чего ни чрезмерно малое существо не могло бы стать прекрасным, так как обозрение его, сделанное в почти незаметное время, сливается, ни чрезмерно большое, так как обозрение его совершается не сразу, но единство и целостность его теряются для обзревающих, например, если бы животное имело

десять тысяч стадиев длины. Итак, как неодушевленные и одушевленные предметы должны иметь величину, легко обзриваемую, так и фабулы должны иметь длину, легко запоминаяемую. 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 бывало при иных обстоятельствах. 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 единое действие. 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 и в прочем, выгодно отличается [от других поэтов], так и на этот вопрос, по-видимому, 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 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.

9

Из сказанного ясно и то, что задача поэта — говорить не о действительно случившемся, но о том, что могло бы случиться, следовательно, о возможном по вероятности или по необходимости. Ибо 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 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, давая [героям вымышленные] 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 убедительно [только] возможное, а в возможность того, что не случилось, мы не верим, но что случилось, то возможно, так как оно не случилось бы, если бы было невозможным. Однако в некоторых трагедиях одно или два имени бывают известны, прочие же вымышлены, а в некоторых нет ни одного известного имени, например в «Цветке» Агафона: в нем одинаково вымышлены как происшествия, так и имена, и тем не менее он нравится. Следовательно, не надо непременно стремиться к тому, чтобы держаться традиционных мифов, вокруг которых строятся 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, какими они могли бы случиться по вероятности или возможности: в этом отношении он является их творцом.

Из простых фабул и действий 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.

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 кото-

ром 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 в следствии чего-либо или после чего-либо.

11

Перипетия, 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 спастся.

А узнавание, как показывает и название, обозначает переход от незнания к знанию, ведущий или к дружбе, или к 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 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 следуют именно за подобными событиями.

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 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 тому подобное.

12

О частях трагедии, которыми должно пользоваться как ее основами, мы сказали раньше; по составу же ее подразделения следующие: пролог, эпизодии, 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, эпизодии — целая часть трагедии между цельными песнями хора, эксод — 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.

По порядку, вслед за только что сказанным, нам следовало бы говорить о том, к чему должно стремиться и чего остерегаться, составляя фабулы, и как будет исполнена задача трагедии. Так как 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 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 возбудят 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 мужи из подобных родов.

Необходимо, чтобы хорошо составленная фабула была скорее простой, чем двойной, как гово-

рят некоторые, и чтобы судьба изменялась в ней не из несчастья в счастье, а наоборот — из счастья в несчастье, не вследствие порочности, но вследствие большой ошибки лица, подобного только что описанному, или скорее лучшего, чем худшего. Это подтверждается и историей: прежде поэты отделяли один за другим первые попавшиеся мифы, ныне же лучшие трагедии 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 склада. 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 неудачно 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.

Содержание

ПОЭТИКА	5
РИТОРИКА	57
Книга первая	59
Книга вторая.....	156
Книга третья.....	251

Аристотель

А 81 Поэтика. Риторика / Аристотель ; пер. с др.-греч. В. Апфельрота, Н. Платоновой. — СПб. : Азбука, Азбука-Аттикус, 2020. — 320 с. — (Азбука-классика. Non-Fiction).

ISBN 978-5-389-08487-2

Великий древнегреческий философ Аристотель стоит у истоков современной науки. Воспитатель Александра Македонского, создатель первых систематических трактатов, тщательный исследователь мироздания, Аристотель заложил фундамент таких дисциплин, как Логика, Метафизика, Этика, Физика и других, в числе которых теория поэзии и прозы. Язык его философии очень прост и конкретен. В трактате «Поэтика» выражена аристотелевская теория поэзии, в трактате «Риторика» — теория художественной прозы. Оба этих знаменитых трактата оказали универсальное воздействие на развитие теории литературы.

УДК 1/14
ББК 87.3

Литературно-художественное издание

АРИСТОТЕЛЬ
ПОЭТИКА. РИТОРИКА

Ответственный редактор Кирилл Красник
Художественный редактор Валерий Гореликов
Технический редактор Татьяна Раткевич
Компьютерная верстка Ирины Габовой
Корректор Маргарита Ахметова
Главный редактор Александр Жикаренцев

Подписано в печать 03.12.2019. Формат издания 75 × 100^{1/32}.
Печать офсетная. Тираж 2000 экз. Усл. печ. л. 14,1.
Заказ № .

Знак информационной продукции
(Федеральный закон № 436-ФЗ от 29.12.2010 г.):

16+

ООО «Издательская Группа „Азбука-Аттикус“» —
обладатель товарного знака АЗБУКА®
115093, г. Москва, ул. Павловская, д. 7, эт. 2, пом. III, ком. № 1
Филиал ООО «Издательская Группа „Азбука-Аттикус“»
в Санкт-Петербурге
191123, г. Санкт-Петербург, Воскресенская наб., д. 12, лит. А
ЧП «Издательство „Махаон-Украина“»
Тел./факс: (044) 490-99-01. E-mail: sale@machaon.kiev.ua

Отпечатано в соответствии с предоставленными материалами
в ООО «ИПК Парето-Принт».
170546, Тверская область, Промышленная зона Боровлево-1,
комплекс № 3А.
www.pareto-print.ru



Y-NFA-16493-08-R