

АРИСТОТЕЛ ЗА ПОЕТИЧЕСКОТО ИЗКУСТВО

1.

За поезията изобщо и за нейните видове, какви особености има всеки от тях, как трябва да се съставя фабулата, за да бъде произведението хубаво, а още от колко и какви части се състои то, както и по другите въпроси, които засягат този предмет, нека поговорим, като започнем естествено с основните неща.

И тъй, епическата и трагическата поезия, а също комедията, дитирамбическата поезия¹ и по-голямата част от авлетиката и китаристиката² - всички те, казано общо, са подражание³, а се различават помежду си по три неща: че подражават или с различни средства, или на различни неща, или по различен, несходен начин. Както някои творци, благодарение на умение или на техника, подражават на много неща и ги изобразяват чрез багри и форми или пък чрез гласа си, така е и със споменатите изкуства: те всички подражават с ритъм, реч и мелодия, взети поотделно или смесени. Така например само с мелодия и ритъм си служат авлетиката, китаристиката и други изкуства с подобно въздействие, каквото е свирнята на сиринкс⁴. Само с ритъм, без мелодия, си служи изкуството на танцьорите: чрез ритмични телодвижения те подражават характери, чувства и действия. Изкуството пък, което използва само реч, прозаична или стихотворна, и то или като смесва размерите помежду им, или като си служи само с един определен вид размер, няма специално означение дори до днес⁵. Така ние не бихме могли да назовем с общо име мимовете на Софрон и Ксенарх⁶ и сократическите беседи⁷, нито подражанията, които някой би изпълнявал в триметри⁸, в елегически и други подобни стихове. Просто, като свързват името на размера с понятието “творя”, хората именуват едни поети творци на елегии, а други – творци на епос⁹, назовавайки ги поети, т.е. творци, не според характера на подражанието, а според размера¹⁰. И наистина, дори автори, които излагат в стихове някакъв медицински или естественонаучен въпрос, се наричат обикновено така, докато в същност между Омир¹¹ и Емпедокъл¹² няма нищо общо освен размера. Затова е правилно първия да наричаме поет, а втория по-скоро естественик, отколкото поет. На същото основание, ако някой създаде подражание, смесвайки всички размери, както Херемон¹³ създал своя “Кентавър”, рапсодия, представляваща смесица от всички размери, и него трябва да наричаме поет.

Нека следователно правим такива разграничения при тези въпроси.

Но има известни изкуства, които използват всички споменати средства, т.е. и ритъма, и мелодията, и размера. Такива са дитирамбическата, номическата¹⁴ поезия, трагедията и комедията. Те пък се различават по това, че първите ги използват едновременно, а вторите – едно след друго. Тия са според мене разликите в изкуствата по отношение на средствата, с които те правят подражанието.

2.

Понеже подражаващите изобразяват действащи лица, а те по необходимост са или добри, или лоши (характерите почти винаги се свързват само с тези качества, тъй като, що се отнася до характера, всички се отличават с порочност или добродетелност), представят ги или като по-добри от нас или като по-лоши, или като подобни нам, както постъпват живописците. Така, Полигнот¹ ги изобразява като по-добри, Павзон² – като по-лоши, а Дионисий³ – като подобни. Ясно е, че всяко от споменатите подражания ще има тези отлики и ще бъде различно, доколкото възпроизвежда различни неща по този

именно начин. Тези разлики могат да възникнат и при танц, и при свирня на авлос, и при свирня на китара⁴; същото е при прозата и чистите стихове⁵. Така например Омир изобразява героите си като по-добри, Клеофонт⁶ - като подобни, а Хегемон от Тасос⁷, първият автор на пародии, и Никохар⁸, авторът на «Дейлиадата», – като по-лоши. Същото важи и за дитирамбите и номите: техният поет може да представя героите си такива, каквито са циклопите у Тимотей⁹ и Филоксен¹⁰.

Същата разлика показва и трагедията спрямо комедията: първата си поставя за цел да изобразява героите по-добри, а втората – по-лоши, отколкото те са днес.

3.

Има и трета разлика между тези изкуства – как се изобразяват отделните неща. Поетът може да изобрази едни и същи неща с едни и същи средства, когато или разказва – било чрез друго лице, както прави Омир, било сам, без да променя личността си, - или представя всички герои в техните постъпки и действия.

Това са прочее трите разлики в подражанието, както казахме в началото¹, а именно: разлика в средствата, в предмета и в начина. Следователно в един смисъл Софокъл² ще бъде подражател също като Омир, тъй като и двамата изобразяват благородни лица, а в друг – като Аристофан³, тъй като и двамата изобразяват герои в постъпки и действия. Оттук, казват някои, тези творби се наричат драми, т.е. действия, защото изобразяват действащи лица. По тази причина дорийците⁴ претендират, че са създатели на трагедията и комедията. По-точно, за комедията претендират мегарците⁵ - както тукашните, които казват, че тя е възникнала по времето на тяхната демокрация, така и сицилийските, тъй като от Сицилия е поетът Епихарм⁶, живял дълго преди Хионид и Магнет⁷, – а за трагедията – някои от пелопонеските дорийци, като се позовават на наименованието: те казват, че у тях крайградските селища се наричат «коми» (κῶμαι), а у атиняните – «деми» (δῆμοι), че комиците водят името си не от глагола «комадзо» (κῶμαίζω), а от това, дето те, незачетени от гражданите, скитали по «комите», т.е. по селата. Освен това у тях «действувам» се нарича «драо» (δράω), а у атиняните – «пратто» (πράττω).

И така, относно разликите в подражанието, колко и какви са те, нека се задоволим с казаното.

4.

Изглежда, че две, и то естествени причини са породили изобщо поезията. Първо, склонността към подражание е вродена на хората още от детска възраст и те се отличават от другите живи същества по това, че са най-способни да подражават и че първите си знания добиват чрез подражание. Второ, всички хора изпитват удоволствие от изобразеното, а доказателство за това е практиката: ние с удоволствие разглеждаме най-точното изображение на неща, които сами по себе си са неприятни за окото, например изображения на най-противни животни и на трупове. Причина за това е още фактът, че познанието е във висша степен приятно не само за философите, но и за останалите хора, с тази разлика, че последните се приобщават за кратко време към него. Хората изпитват радост, когато гледат картини, защото, като ги съзерцават, могат да се учат и умозаклучават какво представя всяко нещо – например че това е този и този човек. Ако гледащият не го е виждал по-рано, творбата ще му достави удоволствие не с това, че е подражание¹, а с изпълнението си, с багрите си или с друга подобна причина.

Тъй като по природа ни са присъщи склонността към подражание, мелодията и ритъмът (а ясно е, че размерите са вид ритъм), първоначално хора, които били

природно най-надарени в това отношение, започвайки с импровизации, създали чрез постепенен напредък поезията. А поезията се разделила на видове според собствената им природа. По-сериозните изобразявали благородни дела и дела на благородни люде, а по-повърхностните – дела на лоши хора, съчинявайки първо хулни песни, както другите съчинявали химни и прослави. Наистина, отпреди Омир не можем да назовем у никого такава поема, но вероятно поетите са били мнозина. От Омир насам има – например неговия «Маргит»² и други подобни поеми. В тях съобразно с предмета се проявил и ямбичният размер. Той и сега се нарича ямбичен, т.е. присмехулен³, затова, защото в този размер се осмивали взаимно. Така едни от древните поети станали автори на героически поеми, а други – на ямби.

Омир, който е ненадминат поет в сериозните видове (той единствен създал не само хубави, но и драматически изображения), пръв показал чертите и на комедията, като изобразил в драматическа форма не хулното, а смешното: защото «Маргит» се отнася към комедията така, както «Илиада» и «Одисея»⁴ – към трагедията.

След като се появили трагедията и комедията, поетите съобразно със собствената си природа започнали да се насочват към един от двата поетически вида, и едни сред тях от ямбописци станали творци на комедии, а други от епически поети станали трагически, тъй като последните форми били по-значителни и по-тачени от първите. Дали трагедията е развила вече достатъчно елементите си или не, било с оглед към самата нея, било с оглед на театъра, е друг въпрос.

И тъй, като произлязла от импровизации – и тя, и комедията (първата – от запеващите на дитирамба, а втората – от тези на фалическите песни⁵, които и сега влизат в обичаите на много градове), тя постепенно се разрасла, тъй като в нея развивали това, което представлява нейна особеност; и след като претърпяла много промени, приключила своя ход, тъй като вече получила собствената си природа.

Есхил⁶ пръв довел броя на актьорите от един до двама, намалил частите на хора и изтъкнал на преден план диалога. Софокъл въвел третия актьор и декорацията. Освен това, що се отнася до обема, по-късно тя изоставила кратките фабули и смешната реч, която дължи на сатирическия си произход⁷, и добила внушителност, а размерът ѝ от тетраметър⁸ станал ямб.

Отначало бил използван тетраметърът, понеже поетическата творба имала сатирен и танцов характер, а когато възникнал диалогът, самата негова природа открила присъщия ѝ размер, защото най-пригоден за разговор измежду размерите е ямбът. Доказателство за това е, че в разговор помежду си ние изричаме най-често ямби, а хекзаметри⁹ рядко, и то като напускаме разговорния тон на речта.

Най-сетне, по броя на епизодите¹⁰ и по другите средства, които разхубавяват отделните части на трагедията, нека се ограничим с казаното. Може би твърде голяма задача ще бъде да се говори за всички подробно.

5.

Комедията пък, както казахме¹, е подражание на по-лоши хора, но не в цялата им порочност – тук смешното е част от грозното. Защото смешното е някаква грешка и грозота, не болезнена и не пагубна, каквато е тъкмо комическата маска – нещо грозно и разкривено, но без болезнено въздействие.

И тъй, постепенните промени в трагедията и техните автори не са останали неизвестни, докато развоят на комедията, която отначало не е ценена, не е известен. И наистина, архонтът сравнително късно започнал да дава комически хорове², по-рано те били от любители. Едва след като тя получава някакви форми, се споменават нейни поети.

Кой е въвел маските, пролозите, разширения брой актьори и други подобни неща, не се знае. Първи започнали да съчиняват комедии Епихарм и Формикс³. Отначало комедията дошла от Сицилия, а измежду атинските поети Кратет⁴, изоставяйки ямбическата форма, пръв започнал да съставя диалози и фабули на общи теми.

Епосът⁵ се доближава до трагедията с това, че представлява подражание във внушителен размер на благородни герои, а се различава от нея по това, че има един размер и представлява разказ. Също и по обем: защото трагедията се стреми да вмести действието си по възможност в рамките на един слънчев кръговрат или с малко да го превишава, докато епосът е неограничен по времетраене, и по това се различава от нея. Първоначално обаче постъпвали в това отношение по един и същи начин в трагедията и в епоса.

Едни от съставките са общи, а други са присъщи на трагедията. Затова онзи, който различава добрата трагедия от лошата, различава и епоса, защото това, което е налице в епическата поезия, го има и в трагедията, но не всичко, което го има в нея, намираме в епическата поезия.

6.

За подражателната поезия в хекзаметри¹ и за комедията² ще поговорим по-късно, а за трагедията нека говорим, като изведем налагащата се от казаното дефиниция³ на нейната същност. И тъй, трагедията е подражание на действие сериозно и завършено, с определен обем, с украсена реч, различна в отделните части, което подражание е действие, а не разказ, чрез състрадание и страх извършва очистване от подобни чувства. Под «украсена реч» разбирам тази, която има ритъм, мелодия и песен⁴, а под «различна в отделните части» - това, че едни части се изпълняват само чрез стихотворен размер, докато пък други – чрез песен.

Понеже подражанието извършва от действащите лица, по необходимост първата част на трагедията ще бъде зрелищната ѝ постановка, после – музикалната ѝ страна и езикът: защото това са средствата, с които поетите вършат подражанието. Под «език» аз разбирам самото съчетание на размерите, а под «музикална страна» - нещо, което има съвсем ясен смисъл. И понеже е подражание на действие, а се действа от известни действащи лица, които по необходимост имат определени качества на характера и мисълта (защото по тях окачествяваме и действията), две са естествените причини на действията – мисълта и характерът, и според тях всички сполучват и не сполучват.

Фабулата е подражание на действието. Под «фабула» разбирам съчетанието на събитията, под «характер» - това, с което те, говорейки, доказват нещо или изразяват възглед.

Всяка трагедия трябва да има шест съставни части, съобразно с които бива една или друга. Те са: фабула, характери, език, мисъл, зрелищна постановка и музикална страна. Две части се отнасят към средствата на подражанието, и нищо друго извън тях⁵. Тия съставни части са използвали, така да се каже, всички поети, а не само някои от тях: защото всяка трагедия има и зрелищна постановка, и характери, и фабула, и език, и музикална страна, и, също така, мисъл.

Най-важен от тях е съставът на събитията. Защото трагедията е подражание не на хора, а на действие, на живот, на щастие, на нещастие; а щастieto и нещастieto се разкриват в действие, и цел на трагедията е някакво действие, а не качество. Според характерите си хората се окачествяват, а според действията си са щастливи или не. Следователно те не действат, за да изобразят характери, а получават характери чрез

действията си. Така че действията и фабулата са цел на трагедията, а целта е най-важното.

Освен това без действие не би могло да има трагедия, а без характери би могло. И наистина трагедиите на повечето нови поети са лишени от характери⁶, и изобщо такива поети има много – какъвто сред живописците е случаят на Зевксид спрямо Полигнот⁷. Полигнот е добър характерописец, докато в рисунките на Зевксид няма никакъв характер.

По-нататък, ако някой нагласи изречения, характерни и добре издържани откъм израз и мисъл, не ще постигне онова, което би било ефект на трагедията. Много повече ще го постигне трагедията, която използва всичко това в една по-ниска степен, но има фабула и състав на събитията. При това най-същественото, с което трагедията увлича зрителя – перипетиите и познаванията⁸ –, са елементи на фабулата.

Още едно доказателство за това е, че начеващите творци могат да постигнат по-скоро точност в думи и характери, отколкото да съставят фабули, както и почти всички ранни поети.

И тъй, фабулата е основа и като че ли душа на трагедията, а характерите са на второ място. Нещо подобно има в живописца: ако художникът нанесе безредно хубави багри, той не ще достави приятността, която би доставил, ако нахвърли картина. Трагедията е подражание на действие и преди всичко чрез него е подражание на действащи лица.

Третата част е мисълта. Това е умението да се говори уместното и подходящото, което при речите е задача на политиката и на реториката. И наистина старите поети представят героите си говорещи като политици, а днешните – като оратори⁹.

Характерът е такова свойство, което показва предпочитанието, какво човек предпочита или избягва. Затова няма характер в речите, в които не личи или изобщо не съществува въпросът, какво предпочита или избягва говорещият. Мисълта пък е това, чрез което се посочва, че нещо е или не е, или чрез което изобщо се твърди нещо.

Четвъртата от въпросните части е езикът. Според мене езикът, както се каза по-напред¹⁰, е изразяването на мисълта чрез думи, което има еднакво значение и при стихотворната, и при прозаичната реч.

От останалите части петата, музикалната страна, е най-важното сред украшенията, а зрелищната постановка е наистина увлекателна, но няма никакво отношение към изкуството и е най-малко свойствена на поезията. Защото въздействието на трагедията е налице и без представяния и без актьори, а освен това за подготовката на зрелищната постановка е по-важно изкуството на театралния декоратор, отколкото на поета.

7.

След като направихме тези разграничения, нека кажем какъв трябва да бъде съставът на събитията, тъй като това е първото и най-важното в трагедията. Ние приехме, че трагедията е подражание на завършено и цялостно действие с определена величина, защото съществува и цялост, която няма никаква величина. Цяло е това, което има начало, среда и край. Начало е това, което само не иде по необходимост след друго, а след него естествено има или остава нещо друго. Край пък, обратното, е това, което само по природа се намира или става след друго било по необходимост, било по правило, а след него няма нищо друго. Среда е това, което и само се намира след друго, и след него иде друго. Следователно добре съставените фабули не трябва да започват, откъдето се случи, нито да свършват, където се случи, и трябва да спазват определените правила. След това, понеже хубавото – и живо същество, и всяка вещ – се състои от

части, то трябва да ги има не само в определен ред, но и да притежава не каква да е величина. Хубавото се изразява във величината и реда, поради което нито прекомерно малкото същество би могло да бъде хубаво (защото зрителното възприятие се смущава, когато трае един почти незабележим миг), нито прекомерно голямото (защото зрителното възприятие не се осъществява изведнъж, и на възприемащите убягва единството и целостта на предмета) – например ако едно животно бъде дълго десет хиляди стадия¹. Така че както неодушевените предмети и живите същества трябва да имат величина и тя да бъде лесно обозрима, така и при фабулите трябва да има дължина, и тя да бъде лесно запоминана. Границата на дължината спрямо драматическото състезание и възприемателната способност не е въпрос на изкуството: ако би трябвало да бъдат представени на състезание сто трагедии, тяхната дължина би се измерила чрез воден часовник, както, казват, ставало някога. Границата обаче се съобразява с природата на работата, и винаги по-добра по големина е тази фабула, която е развита до пълното си изясняване. А за да кажем чрез просто определение – достатъчна е онази граница на обема, при която по вероятност или необходимост, при последователен развой на събитията, се постига преход от нещастие към щастие или от щастие към нещастие.

8.

Фабулата е единна не тогава, когато, както мислят някои, се отнася до одного: на един човек могат да се случат много, безброй неща, които не образуват никакво единство. Също тъй един човек има много действия, от които не става едно единно действие. Затова, изглежда, грешат всички онези поети, които са създали «Хераклиада», «Тезеида»¹ и други подобни поеми: те мислят, че понеже Херакъл е един, единна трябва да бъде и фабулата.

Омир обаче, който изпъква и в други отношения, изглежда, че и това е съзрял добре било поради умение, било поради дарба. Като създавал «Одисеята», той не представил всичко, което се случило с героя – например, че бил ранен на Парнас², че се престорил на луд при събирането на войските, никое от които не става по необходимост или вероятност, когато се случи другото, - но съставил «Одисеята» около едно действие, за каквото говорим ние, а също така и «Илиадата»³.

Следователно както при другите подражателни изкуства едното подражание има един предмет на подражанието, така и при фабулата трябва, понеже тя е подражателно действие, то да бъде единно и цялостно, а частите на събитията му да се съчетават така, че ако се премества или отнема една част, да се изменя и разклаща цялото. Защото това, чието присъствие или отсъствие не прави никакво впечатление, не е никаква част от цялото.

9.

От казаното е ясно и това, че задачата на поета е да говори не за действително станалото¹, а за това, което може да стане, т.е. за възможното по вероятност или необходимост. Историкът и поетът се различават не по това, че говорят в мерена или немерена реч. Херодотовото съчинение² би могло да се предаде в стихове, но не ще престане да бъде някаква история в стихове, каквато е и в проза. Разликата е в това, че първият говори за действително станали неща, а вторият – за неща, които биха могли да станат. Затова и поезията е по-философска и по-сериозна от историята. Поезията говори предимно за общото, а историята - за единичното. Общото се състои в това, че такъв и такъв човек трябва да говори или върши такива и такива неща по вероятност

или необходимост, към което поезията се стреми дори когато дава имена на лицата. Единично е – какво Алкивиад³ е сторил или преживял.

При комедията това е вече ясно: като съставят фабулата върху принципа на вероятността, поетите по този начин дават случайни имена и нямат предвид отделни личности, както ямботворците⁴. При трагедията обаче поетите се придържат към традиционните имена. Причината е в това, че вероятно е възможното. Ние още не вярваме, че е възможно това, което не е станало, докато станалото е явно възможно – то нямаше да стане, ако беше невъзможно.

Но и в някои трагедии има едно или две от известните имена, докато останалите са измислени, а в някои няма нито едно, както е в “Цветето” на Агатон⁵. В него са измислени и събитията, и имената, и все пак то доставя удоволствие.

Следователно поетът не трябва да се стреми на всяка цена да се придържа към завещаните от преданието митове, около които се въртят трагедиите. Пък и смешен е този стремеж, тъй като дори известното е известно на малцина, но все пак се харесва на всички.

Следователно от това е явно, че поетът трябва да бъде по-скоро поет, т.е. творец, на фабули, отколкото на стихове, доколкото е поет, защото подражава, а подражава действия. И дори ако му се случи да изобрази действително станалите неща, той не престава да бъде поет: защото нищо не пречи някои от действително станалите неща да бъдат такива, каквито е вероятно да станат и е възможно до станат, поради което той е техен творец.

Сред простите фабули и действия най-лоши са епизодичните. Епизодична фабула⁶ наричам тази, в която епизодите следват един подир друг не по вероятност, не и по необходимост. Такива фабули се съставят от лошите поети поради собствената им немощ, а от другите – заради актьорите. Като участват в състезанията⁷ и разтягат фабулата несъответно на съдържанието ѝ, те често са принудени да нарушават реда на събитията.

А тъй като подражанието е не само на завършено действие, но и на събития, бъдещи страх и състрадание, а те стават било изключително, било повечето тогава, когато произлизат въпреки мнението⁸ едно от друго (така те ще съдържат повече учудващ елемент, отколкото ако стават от само себе си или случайно, тъй като дори измежду случайните събития най-учудващи се струват ония, които изглеждат като станали с някаква цел, както случаят, когато статуята на Митий⁹ в Аргос убила виновника за Митиевата смърт, падайки върху него, додето той я гледал: такива неща, изглежда, не стават случайно), по необходимост следва, че подобни фабули са най-хубави.

10.

Едни от фабулите са прости, а други – заплетени, защото действията, подражание на които са фабулите, са тъкмо такива. Просто действие наричам това, което, както е определено¹, протича свързано и единно, а преходът става без перипетия или познаване. Заплетено е пък онова, преходът в което е съпроводен с познаване или перипетия, или и с двете. Те пък трябва да бъдат резултат на самия състав на фабулата, така че да произлизат от предхождащите събития било по необходимост, било по вероятност: защото има голяма разлика дали дадено събитие става вследствие на нещо или след него.

11.

Перипетията е преходът на събитията в противоположна посока, и то, както казваме¹, по вероятност или необходимост. Например, както в “Едип”² вестителят, като идва, за да зарадва Едип и да го освободи от страха, свързан с майка му, разкривайки му кой е, извършва обратното. Също в “Линкей”³: него отвеждат на смърт, а Данай го следва, за да го убие, но в хода на събитията става тъй, че последния умира, а първия се спасява.

Познанието, както показва и името, е преход от незнание към знание, или към приятелство или вражда между героите, определени за щастие или нещастие. Най-хубаво е познаването, когато заедно с него възникват и перипетии, както е в “Едип”.

Има и други познавания. Те могат да се случват, както се казва⁴, по отношение на неодушевени предмети и случайни неща, и благодарение на тях може да се узнае дали някой е извършил нещо или не го е извършил. Но най-значително за фабулата и най-значително за действието е споменатото⁵: такова познаване, свързано с перипетия, ще съдържа или състрадание, или страх, на каквито събития трагедията е подражание. Освен това тъкмо при такива събития ще възникнат и нещастieto и щастieto.

Тъй като познаването е познаване на лица, едни познавания стават от страна само на едного спрямо другото, когато е несъмнено кой е единият, докато в други случаи трябва да се познаят и двете страни, както Ифигения бива позната от Орест по изпратеното писмо, а за него е нужно друго познаване спрямо Ифигения⁶.

Следователно два елемента на фабулата се свеждат към тези неща: перипетията и познаването. Трети е страданието. От тях перипетията и познаването се изясниха, а страданието е действие гибелно и мъчително, каквито са например разните видове смърт, показани на сцената, силните болки, раняванията и други подобни.

12.

За частите на трагедията, които трябва да се използват като нейна основа, казахме по-рано¹, а що се отнася до количествената страна и до отделните дялове, на които тя се разпада, те са: пролог², епизод³, екзод⁴ и хорова част с подчасти парод⁵ и стазим⁶. Те са общи за всички трагедии, докато песните от сцената и комосите⁷ са свойствени само на някои.

Пролог е цяла част на трагедията до появата на хора, епизод е цяла част на трагедията между хорови песни, екзод е цяла част на трагедията, след която не иде хорова песен, а от хоровата част пародът е цялата първа реч на хора, докато стазим е хорова песен без анапест и трохей, а комос е общ плач на хора и актьорите.

За частите на трагедията, които трябва да се използват като нейна основа, казахме по-рано⁸, а що се отнася до количествената страна и до отделните дялове, на които тя се разпада, те са тези.

13.

След току-що реченото се налага да кажем към какво трябва да се стремят и от какво трябва да се пазят съставителите на фабули и как ще се постигне целта на трагедията¹.

Понеже съставът на най-хубавата трагедия трябва да бъде не прост, а заплетен, и при това да подражава събития, будещи страх и състрадание (защото това е присъщо на подобен вид подражания), ясно е преди всичко, че не трябва да се показват нито добродетелни хора като преминаващи от щастие към нещастие (защото това буди не страх и състрадание, а отвращение), нито порочни като преминаващи от нещастие към щастие (защото това е във висша степен нетрагично: то не съдържа нищо от потребното, не буди нито човешко съчувствие, нито състрадание, нито страх), нито пък свършено безнравствен човек да изпада от щастие в нещастие (подобен състав може

да съдържа човешко съчувствие, но не и състрадание, не и страх; защото едното чувство се отнася за невинно страдащия, а другото – за подобния нам², така че събитието не ще буди нито състрадание, нито страх).

Следователно остава намиращият се между тях. А такъв е онзи, който не се отличава с добродетелност и справедливост³ и преминава към нещастие не поради лошота и порочност, а поради някаква грешка, човек от разряда на онези, които са били в голяма слава и щастие, например Едип, Тиест и други знаменити мъже от подобни родове.

Необходимо е следователно хубавата фабула да бъде по-скоро проста, отколкото двойна⁴, както казват някои, и да не води от нещастие към щастие, а напротив, от щастие към нещастие не поради порочност, а поради голяма грешка било на герой, какъвто казах, било по-скоро на по-добър, отколкото по-лош.

Доказателство за това е и практиката: първоначално поетите преразказвали случайни митове, докато сега най-хубавите трагедии се съставят във връзка с няколко рода – например за Алкмеон⁵, Едип⁶, Орест⁷, Мелеагър⁸, Тиест⁹, Телеф¹⁰ и други, на които се случило да понесат или извършат нещо страшно.

И тъй хубавата трагедия според законите на изкуството има този състав. Затова грешат онези, които укоряват Еврипид¹¹, задето прави това в трагедиите си и задето много от тях завършват с нещастие. Защото тъкмо това, както се каза, е правилно. Ето едно много важно доказателство: на сцените и на драматическите състезания най-трагически изглеждат именно такива трагедии, ако са умело създадени, и Еврипид, макар че иначе недобре разполага с материала, се явява най-трагичен сред поетите.

Втора е трагедията, на която някои отреждат първо място – тази, която има двоен състав, подобно на “Одисеята”, и завършва с противоположни съдби за добри и лоши. Изглежда, че е първа поради слабостта на театралната публика: поетите се съобразяват със зрителите и творят по тяхно предпочитание. Но не това е удоволствието на трагедията, то е по-скоро свойствено на комедията, там героите, които според мита са най-люти врагове, например Орест и Егист, излизат накрая като приятели, и никой не умира от ничия ръка¹².

14.

Възможно е страхът и състраданието да се породят от зрително възприятие, но възможно е да бъдат резултат и на самия състав на събитията, което има предимство и е присъщо на по-добрия творец. Фабулата трябва да бъде съставена така, че онзи, който, без да има зрително възприятие, слуша събитията мита, да тръпне и състрадава вследствие на случките – което би изпитал човек, като слуша мита за Едип¹. Произвеждането на този ефект чрез зрително възприятие е по-чуждо на изкуството и се дължи на хорегството².

Онези, които чрез зрелището изобразяват не страшното, а само чудноватото, нямат нищо общо с трагедията. Защото от трагедията трябва да се търси не всяко удоволствие, а свойствено ней. И понеже поетът трябва да възбужда удоволствие, което произтича от състраданието и страха чрез тяхното подражание, явно е, че това трябва да се възплащава в събитията.

Нека разгледаме кои събития изглеждат страшни и кои – жални.

По необходимост подобни действия принадлежат на лица, които са или приятели, или врагове, или неутрални. Ако враг убие враг, няма никакво състрадание нито в постъпката, нито в замисъла – освен чувството, свързано със самото страдание. Няма и при неутралните. Когато обаче страданията стават сред близки лица – например ако брат убива, възнамерява да убие или извършва друго подобно деяние срещу брат,

син – срещу баща, майка – срещу син или син срещу майка, - тия случаи трябва да се търсят.

Завещаните от традицията митове не може да се нарушават, искам да кажа, че например Клитемнестра трябва да бъде убита от Орест, а Ерифила от Алкмеон³. Но и сам поетът трябва да намира и добре да използва традиционните митове. Нека кажем по-ясно какво наричаме “добре”.

Възможно е действието да се развива така, както у древните поети – героите да действат, знаейки и познавайки, както Еврипид е представил Медея⁴ убиваща децата си. Възможно е героите да извършат едно ужасно деяние, но да го извършат по незнание, а едва по-късно да узнаят родството си, както Софокловият Едип⁵. Там обаче то е вън от драматическото действие, а в самата трагедия го извършват например Алкмеон на Астидамант⁶ или Телегон в “Раненият Одисей”⁷.

Освен това има и трети случай: възнамеряващият да извърши поради незнание нещо непоправимо познава, преди да го извърши. Извън това няма друго: защото по необходимост човек или извършва, или не, и то или съзнателно, или несъзнателно.

Най-лош сред тия случаи е, когато някой съзнателно решава да стори нещо и не го извършва. Той съдържа нещо отвратително, а не трагическо: тук няма страдание. Затова никой не представя подобни случаи – с редки изключения, както е в “Антигона” заплахата на Хемон към Креон⁸. Втори е случаят, когато делото се извършва. По-добре е героят да го извърши по незнание, а след като го извърши, да познае жертвата си. Тук липсва отвратителното, а познаването е поразително.

Най-добър случай е последният, имам предвид, че например в “Кресфонт”⁹ Метропа възнамерява да убие сина си, но не го убива, а го познава; в “Ифигения”¹⁰ сестрата познава брат си; в “Хела”¹¹ синът, който смята да издаде майка си, я познава.

Поради това, както вече се каза¹², трагедиите не се занимават с много родове. Търсейки материал, поетите, водени не от правила, а от щастлива случайност, се научили да разработват във фабулите си подобни положения. Следователно те се принуждават да се обръщат към онези родове, на които са се случили такива нещастия.

И тъй, за състава на събитията и по въпроса, какви трябва да бъдат фабулите, се каза достатъчно.

15.

Що се отнася до характерите, четири са нещата, които трябва да се преследват.

Първото и най-важното е да бъдат благородни. Трагедията ще има характер, ако, както се каза¹, речта или действието изяснява решение, а той ще бъде благороден, ако изяснява благородно решение. Това е възможно у всеки разред лица. И жената бива благородна, и робът, макар че може би първата е по-ниско, а вторият – изобщо нищожно същество.

Второто е съобразителността. Един характер може да бъде мъжествен, но на жена не подобава да бъде мъжествена или страшна.

Третото е правдоподобие. Това е различно от изискването характерът да се изобрази като благороден и съобразен, както се каза.

Четвъртото е последователността. Дори ако някое лице, което е предмет на подражанието, е непоследователно и предлага подобен характер, то трябва да бъде последователно непоследователен.

Пример за ненужна низост на характера е Менелай в “Орест”², за неправдоподобие и несъобразност – плачът на Одисей в “Скила”³ и речта на

Меланипа⁴, а за непоследователност – Ифигения в Авлида⁵: молещата първоначално героиня съвсем не прилича на по-късната.

И в характерите, както и в състава на събитията винаги трябва да се търси или необходимостта, или вероятността, така че такова и такова лице да говори и върши такива и такива неща или по необходимост, или по вероятност и едно събитие да става след друго по необходимост или вероятност.

Явно е следователно, че и развързките на фабулите трябва да бъдат резултат на самата фабула, а не на театралната машина, както е в “Медея”⁶ и в “Илиада”, в епизода на отплаването⁷. Машината трябва да се употребява за събития, които стоят вън от действието, или за тия, които са станали по-рано и които човек не може да знае, или за тия, които ще станат по-късно, та се нуждаят от предричане и оповестяване, тъй като на боговете отдаваме способността да виждат всичко. В събитията не бива да има нищо нелогично, а ако го има, то да стои вън от трагедията, както е в “Едип”⁸ на Софокъл.

Понеже трагедията е подражание на хора по-добри от нас, трябва да се подражава на добрите портретисти: като дават на лицата техния собствен външен вид и ги предават подобни, те същевременно ги рисуват по-хубави. Също така и поетът, подражавайки хора гневливи, лекомислени или с други подобни черти на характера, трябва да ги представя, макар че са такива, като благородни – както Ахил⁹ е представен от Агатон¹⁰ и Омир.

Ето с какво трябва да се съобразява, а освен това – с впечатленията, които възникват по необходимост покрай впечатленията, свързани с поетическото произведение. И по отношение на тях често може да се греши. Но по тези въпроси е казано достатъчно в издадените ми съчинения.

16.

Що е познаване, се каза по-горе¹. Що се отнася до видовете познаване, първото е най-нехудожественото и с него си служат особено много поради безизходност, именно – познаване чрез външни белези. Едни от тях са природни, например “копие, което носят синовете на Земята”², или звездите, които дава Каркин в “Тиест”³, а други – придобити, и то едни са на тялото, например рани, други – извън него, например огърлици, или, както става познаването в “Тир”⁴, – чрез ковчеже.

Но и от тях поетът може да се ползва или добре, или зле. Например Одисей благодарение на белег от рана бива познат по един начин от дойката, а по друг – от свинарите⁵. Познаванията, които имат цел да доказват, са по-нехудожествени, както и всички, подобни тям, докато свързаните с перипетия, както онова в “Измиването”⁶, са по-добри.

На второ място са познаванията, натъкмени от поета затова и нехудожествени: например Орест в “Ифигения”⁷ разкрива, че е Орест. Ифигения бива позната от него благодарение на писмото, а той сам говори каквото желае поетът, а не фабулата. Затова познаването е по-близо до посочената грешка: Орест би могъл също да има някакви белези. Същото е в Софокловия “Терей”⁸ с гласа на совалката.

Третият вид познаване става чрез спомняне, когато някой, виждайки нещо, се развъълнува, както е в “Кипърците” на Дикеоген⁹: виждайки изображението, героят заплаква. Също в разказа пред Алкиной¹⁰: като слуша китариста и си припомня, Одисей заплаква, отдето го и познават.

Четвъртото познаване произлиза от силогизъм, както е в “Хорефорите”¹¹: някой, подобен на мене, е дошъл, но никой не ми е подобен освен Орест, следователно той е дошъл. Такова е и познаването у софиста Полиид¹² за Ифигения. Естествено е Орест да заключи, че и сестра му е била принесена в жертва и че и той ще бъде

пожертван. Също в “Тидей” на Теодект¹³ - заключението, че като е дошъл, за да намери сина си, той сам загива. Също познаването във “Финеидите”¹⁴: като виждат мястото, жените правят заключение за участието си, а именно, че тук им е съдено да умрат, защото тъкмо тук са доведени.

Има и едно познаване, съставено върху неправилното умозаключение на публиката, например в “Одисей лъжевестителят”¹⁵: героят казва, че ще познае лъка, който не е виждал, а публиката, като смята, че той ще го познае, прави погрешно умозаключение. Сред всички познавания най-хубавото е онова, което произлиза от самите събития и чрез естествеността си предизвиква смайване, както е в Софокловия “Едип”¹⁶ и в “Ифигения”¹⁷: защото желанието да се прати писмо е естествено. Само такива познавания са без измислените знаци и огърлици. На второ място са произлизащите от умозаключения.

17.

Като съставя фабулите и ги обработва откъм език, поетът трябва да си ги представя колкото може по-живо: защото така, виждайки всичко съвсем ясно, като да се намира сред самите извършени събития, той би намирал подходящото, и противоречията никога не биха му убягвали. Доказателство е онова, за което укорявали Каркин¹: новият Амфиарай излиза от храм, който зрителят не вижда, и при постановката си драмата пропаднала, тъй като зрителите останали недоволни. Доколкото е възможно, поетът трябва да си представя дори жестовите на своите герои. Защото най-убедителни са онези, които се намират в афектни състояния, обусловени от идентична природа, и вълнува онзи, който сам се вълнува, и буди гняв онзи, който сам най-истински се гневи. Поради това поезията е присъща или на надарения, или на екзалтирания човек. Първите от тях лесно се превъплъщават, а вторите изпадат в екстаз.

Поетът трябва да излага в общи линии както разработваните вече сюжети, така и тези, които сам съставя, и едва след това да създава епизодите и да разширява.

Според мене общото може да се разглежда така, както в “Ифигения”². Когато една девойка била принасяна в жертва, тя изчезнала незабелязано за принасящите я и била поселена в друга страна, в която имало закон чужденците да бъдат жертвани на богинята. И там получила жреческа длъжност. След време се случила тук да дойде братът на жрицата. А че богът по някаква причина му заповядал да дойде тук и каква е тя – това стои извън фабулата. Като пристигнал, той бил хванат, и когато трябвало да бъде пожертван, познал сестра си, както се представя било от Еврипид, било от Полиид³, като казал напълно правдоподобно, че не само сестра му, но и самият той е трябвало да бъде принесен в жертва, и оттук дошло спасението му.

След това вече, като даде имена на героите, поетът трябва да съчинява епизодите. Но те трябва да бъдат уместни, както при Орест лудостта, поради която той бива хванат и спасен чрез очищение⁴.

В драмата епизодите са кратки, а епосът чрез тях получава пространност. Съдържанието на “Одисея” не е дълго: някой странства дълги години, преследван от Посейдон, далече от хора, а дома му работите са така, че жените пилеят богатствата му и заговорничат срещу сина му, но блъскан от много бури, стига в къщи, открива се на някой, напада жените, спасява себе си и погубва враговете си.

Ето същинското съдържание на фабулата, а останалото са епизоди.

18.

Всяка трагедия има завръзка и развързка. Завръзката обхваща събитията, които се намират вън от действието, а често и някои от онези, които се намират вътре. Останалото пък е развързката. Завръзка наричам творбата от началото до онази гранична част, от която начева преходът към щастие или нещастие., а развързка – частта от началото на прехода до края. Така например в “Линкей” на Теодект¹ завръзка са предхождащите събития, грабването на детето и пак [...] а развързка -] от обвинението в убийство до края.

Има четири вида трагедия (толкова са, както се каза, и частите ѝ)². Едната е заплетената, където всичко се свежда до перипетия и познаване, втората е на страданията, например трагедия като «Аякс»³ и «Иксион»⁴, третата е на характерите, например «Жените от Фтия»⁵ и «Пелей»⁶, а четвъртата ... като например «Форкидите»⁷, «Прометей»⁸ и всички, чието действие се развива в подземния свят.

Трагедията трябва да се стреми да съдържа всички тези видове или, ако не всички, то поне най-значителните или повечето, особено сега, когато към поетите се отправят несправедливи обвинения. Понеже има добри поети във всеки вид трагедия, днес изискват един да надвишава всички други в личните им качества.

Може би справедливо е една трагедия да се нарича различна или идентична спрямо друга не с оглед на фабулата. Белегът е кои имат една и съща завръзка и развързка. Мнозина, които заплитат добре действието, го разплитат зле, а трябва да се владеят винаги и двете умения.

Трябва, както многократно бе казано⁹, поетът да помни и да не съчинява трагедии с епически строеж. Епически наричам многофабулния, както например ако някой направи трагедия от целия сюжет на «Илиада». Там поради големия обем частите получават съответната величина, докато в драмата се получава неочакван от поета резултат. Доказателство е фактът, че колкото поети са разработвали цялото разрушаване на Илион, а не части от него, както Еврипид¹⁰, или са вземали Ниоба изцяло, а не както е постъпил Есхил¹¹, или се провалят, или се състезават¹² безуспешно – защото и Агатон¹³ се провалил само поради това.

Но в перипетиите и в простите действия постигат по смайващ начин желаната цел. Защото това е трагично и буди човешко съчувствие. А то е налице, когато един умен, но лош човек бива измамен, както Сизиф¹⁴, и смел, но несправедлив бива победен. Това е вероятно, както казва Агатон¹⁵: защото е вероятно да стават много неща противно на вероятността.

Освен това хорът трябва да се схваща като един от актьорите, да представлява част от цялото и да участва в действието не както у Еврипид, а както у Софокъл¹⁶. У другите поети обаче песенните части не се отнасят към фабулата на дадена трагедия повече, отколкото към фабулата на друга. Затова хорове им пеят вмъкнати песни, и начало на подобна практика е турил Агатон. Но каква разлика има дали се пеят вмъкнати песни, или се пренася реч или цял епизод от едно място на друго?

19.

За другите части вече се каза. Остава да кажем за речта и мисълта.

Въпросът за мисълта трябва да се разглежда в съчиненията по реторика, защото се отнася повече до тази дисциплина. Към областта на мисълта пък причисляваме всичко, което трябва да бъде дело на словото. Тук спадат доказването, опровергаването, възбуждането на чувства като състрадание, страх, гняв и други подобни, а също – преувеличаването и преумалчаването.

Ясно е, че и трагичните събития трябва да бъдат представяни, като се изхожда от същите идеи, когато трябва да се изобразява достойното за състрадание, страшното,

значителното или вероятното. Разликата е само в това, че при действието афектите трябва да се явяват и без словесно обозначавање, докато в речта те трябва да бъдат възбуждани от оратора и да се пораждат в съответствие с речта. Наистина каква би била задачата на оратора, ако мисълта му се изявяваше и без речта му?

От въпросите на речта един предмет на изследване са формите на речта, като например що е заповед, що е молба, разказ, заплаха, въпрос, отговор и други подобни, знанието на които е дело на актьорското изкуство и на онзи, който владее теорията му. От знанието или незнанието на тези неща не може да се изведе никакво обвинение срещу поезията, което би заслужавало внимание. Кой ще открие грешка в стиха, който Протагор¹ критикува, като казва, че Омир, смятайки, че моли, в същност заповядва с думите

Музо, възпей ми гнева?

Да караш някого да върши или да не върши нещо, казва той, е заповед. Ето защо нека изоставим това като въпрос на друго изкуство, не на поетическото.

20.

Езикът изобщо има следните части: елементарен звук, сричка, съюз, име, глагол, член, флексия, изречение.

Елементарният звук е неделим звук, но не всякакъв, а такъв, от който по природа произлиза един съставен звук. Защото и у животните има неделими звукове, но нито един от тях аз не наричам елемент.

Той бива гласен, полугласен и безгласен. Гласен е елемент, който без тласък¹ има слухово доловим звук, полугласен – който има слухово доловим звук след тласък, например с и р, а безгласен, който при тласък сам по себе си няма никакъв звук, докато заедно с имащи известна доловимост звуци става слухово доловим, например г и д. Всички тези елементи се различават по положение на устата, по място на учленяването, по гъстота, по тънкост², по дължина, по краткост³, а също по ударение – остро, тежко и средно⁴. Подробностите по тези въпроси трябва да се разглеждат в съчиненията по метрика.

Сричка е звук без самостоятелно значение, съставен от безгласна и гласна. Така, елементите г и р без а не образуват сричка, но с а образуват, например гра. Но и въпросът за разликите между сричките се отнася към метриката.

Съюзът е дума без самостоятелно значение, която нито пречи, нито способства да се състави едно смислено съчетание от няколко звука и по природата си може да се постави както в началото, така и в средата на изречението, в случай че не приляга да се постави в началото на речта, например μέν, δή, τοί, δέ⁵. Или: без самостоятелно значение, която от няколко думи, но думи със самостоятелно значение, може да създава едно имащо значение изречение.

Членът е дума без самостоятелно значение, която показва начало, край или определение в речта (например τὸ ἀμφί, τὸ περί и пр.). Или: дума без самостоятелно значение, която нито препятства, нито създава от няколко думи едно съчетание, имащо значение, и която по природата си може да се поставя както в началото, така и в средата.

Името е сложна дума със самостоятелно значение без понятие за време, част от която сама по себе си няма самостоятелно значение. В двусъставни думи ние не употребяваме съставките с техния самостоен смисъл, както в името Теодор съставката -дор няма самостоятелно значение.

Глаголът е сложна дума със самостоятелно значение и с понятие за време, част от която сама по себе си не означава нищо, както и при имената. Думите човек и бяло не

означават понятие за време, а иде или дошъл е означават, първото – сегашно време, а второто – минало.

Флексията бива именна и глаголна, първата означава отношение, което се изразява с въпросите «чий», «кому» и други подобни, или понятие за единство или множество, например човек и човеци, а втората – отношение между разговарящи, например въпрос, заповед. Случаите Отиде ли? и Иди! Са флексия на глагола съответно на тия разграничения.

Изречението е сложна, имаща значение реч, отделни части на която сами по себе си имат някакво значение. Не всяко изречение се състои от глаголи и имена – като например определението на човека⁷, - но е възможно изречение и без глагол: то ще съдържа винаги някаква част със значение – например изречението Клеон върви думата Клеон. Изречението бива единно в двоен смисъл: като означава или едно отделно нещо, или съединение на множество неща. Например «Илиада» е единство благодарение на съединение, а определението на човека е единство като означение на едно нещо.

21.

Имената биват прости (просто наричам това, което не се състои от имащи самостоятелно значение части, например земя), и сложни. Сред последните едни се състоят от имаща и нямаща самостоятелно значение част (но не в самото име имаща и нямаща самостоятелно значение), а други – от части, имащи самостоятелно значение. Би могло да съществува име от три, четири и повече съставки, каквито са повечето високопарни¹ думи, например Хермокаикоксанти².

Всяко име е или общоупотребително, или глоса, или метафора, или украшение, или удължено, или съкратено, или видоизменено.

Общоупотребително наричам това, с което си служим всички ние, а глоса – с което си служат само някои, така че, явно е, една и съща дума може да бъде и глоса, и общоупотребително име, но не за едни и същи хора: думата σίγυρον, т.е. «копие», е общоупотребителна за кипърци, но за нас е глоса.

Метафора е пренасяне на чуждо име върху даден предмет – или от род върху вид, или от вид върху род, или от вид върху друг вид, или по аналогия.

От род върху вид наричам например случая “Ето, стои моят кораб”³, тъй като закотвянето е един вид стоене. От вид върху род: “Хиляди славни дела Одисей е извършил”⁴, защото “хиляди” значи “много”, и тук то е употребено със значение на “много”. От вид върху вид, например: “Грабна душата му с медния меч”⁵ и “С несъкрушимата мед го погуби”⁶. Тук “грабвам душата” означава “погубвам”, а “погубвам” – “грабвам душата”, защото и двете думи съдържат идеята за отнемане на живот.

Под аналогия разбирам случая, когато второто се отнася към първото така, както четвъртото към третото. Вместо второто може да се каже четвъртото и вместо четвъртото – второто; понякога към метафората отнасят и името, до което се отнася заменената от метафора дума, например чашата се отнася към Дионис, както щитът към Арес, затова чашата може да се нарече “щит на Дионис”, а щитът – “чаша на Арес”⁷. Или отношението на старостта към живота и на вечерта към деня. Затова вечерта може да се нарече “старост на деня”, а старостта – “вечер на живота” или, както казва Емпедокъл⁸, “залез на живота”. За някои случаи на аналогия няма названия, но въпреки това отношенията ще бъдат изразявани по същия начин. Например “хвърлям семена” означава “сея”, докато за светлината, която “хвърля” слънцето, няма название. Но това действие се отнася към слънцето така, както и сеенето към семето, затова е казано: “сееше пламък божествен”⁹. Този вид метафора може да се употребява и иначе – като

се прибави чуждо качество към даден предмет и се отнеме част от присъщите му черти – например ако щитът се нарече не “чаша на Арес”, а “чаша без вино”.

Съчинена е думата, която не се употребява от никого и която самият поет съставя.

Такива, изглежда, са някои думи като ἔρνυες вместо κέρατα “рога” и ἀρητήρ “молител” вместо ἱερεὺς “жрец”. Думата бива удължена или съкратена – първото, когато се използва гласна, по-дълга, отколкото е присъщо, или като се вмъкне сричка, а второто – ако от думата е отнето нещо. Удължена дума е например πόλῃος срещу πόλεως и Πηληϊάδεω срещу Πηλείδου 10, а съкратена - κρῖ, δῶ и ὄψ 11 в μία γίνεται ἀμφοτέρων ὄψ. Видоизменена е тогава, когато една част от употребимата форма остава, а друга се съчинява, например δεξιτερὸν (вместо δεξιόν) κατὰ μαζόν 12.

Едни от имената са от мъжки род, други – от женски, трети – от среден. От мъжки род са всички, които завършват на ν, ρ, <ς>13 и на сложните букви, съставени с последната (а те са две - ψ и ξ14). От женски род са всички, които завършват на онези от гласните, които винаги са дълги, например на η и ω, или на удължено α, така че броят на окончанията за мъжки и женски род се оказва еднакъв: защото ψ и ξ са равни на ς. На безгласна не завършва нито едно име, нито на кратка гласна15. На ι окончават само три думи - μέλι, κόμμι, πέπερι. На υ - пет16. Думите от среден род завършват на тези гласни, а също на ν и ς 17.

22.

Достойнство на речта е да бъде ясна, без да бъде ниска. Най-ясна е онази, която се състои от общоупотребителни имена, но тя е ниска. Пример за нея е поезията на Клеофонт1 и Стенел2. Величествена и издигната над баналността е тази, която си служи с необичайни думи. Необичайни наричам глосата, метафората, удължението и всичко противно на общоупотребимостта. Но ако някой направи цялата си реч такава, тя ще представлява гатанка или варваризъм3. Ако е от метафори, ще бъде гатанка, ако пък е от глоси – варваризъм. Идеята на гатанката е в това, като говорим за действителното, да го свържем с невъзможното. Чрез свързването на другите думи това не е възможно да се направи, но чрез метафори – може. Например:

С огън видях одного да споява медта и човека4,

И други подобни. От глосите произлиза варваризмът. Трябва следователно тези средства някак да се смесят. Глосата, метафората, украшението и другите посочени видове ще направят речта да не бъде банална, нито ниска, а общоупотребителните думи ще ѝ придадат яснота. Не по-малко допринасят за яснотата и възвишеността на езика удължаванията, съкращенията и измененията на имената. Поради ролята си, различна от тази на общоупотребителното име, такава дума, която се отклонява от обикновената, ще създаде небанална реч, а чрез общуването си с обикновеното ще създаде яснота. Така че несправедливи са укорите на онези, които осъждат подобна употреба на думите и се присмиват на поета, както постъпва Евклид Стари5, според когото е лесно да се твори, ако се позволи произволно удължаване на думите; той се присмива чрез собствения си израз

Ἐπιχάρην εἶδον Μαραθῶνάδε βαδίζοντα

т.е.

Ἄз видях Ἐпихὰρ да отива към Μαρατόν,

и

Οὐκ ἄν γ' ἐράμενος τὸν ἐκείνου ἐλλέβορον6,

т.е.

Нѐ обичам и не щà от негò да полúча кукурýк..

Вижда се, че неумерената употреба на тоя способ е смешна, мярката е общото условие за всички части на езика. И наистина, употребявайки метафори, глоси и други подобни видове неуместно и нарочно, за да предизвика смях, човек би постигнал същия резултат.

Колко важна е уместната употреба, нека се съди по епическата поезия, когато в мерената реч се вмъкват общоупотребителни имена. Заменяйки глосите, метафорите и другите изразни форми с общоупотребителни думи, човек би видял, че ние говорим истина. Например Есхил и Еврипид са създали един и същ ямбичен стих, но с промяна на една само дума у последния, който употребява глоса вместо общоупотребителна и обикновена дума, стихът на единия изглежда хубав, а на другия – обикновен. Есхил казва във своя «Филоктет»:

φαγέδαινα <δ'> ἢ μου σάρκας ἐσθίει ποδός,

т.е.

а раната сега яде месата ми,

а Еврипид вместо ἐσθίει «яде» е поставил θοινᾷται «пирува»:

а раната пирува сред месата ми.

Същото е, ако в стиха

νῦν δέ μ' ἐὼν ὀλίγος τε καὶ οὐτιδανὸς καὶ ἀεικής7,

т.е.

Ето че мъж един, нищо и никакъв, немощен, гаден,

Някой би поставил общоупотребителните думи

νῦν δέ μ' ἐὼν μικρός τε καὶ ἀσθενικὸς καὶ ἀεικής,

т.е.

Ето че мъж един мъничък, слаботелесен, противен.

Също стихът

δίφρον ἀεικέλιον καταθείς ὀλίγην τε τράπεζαν8,

т.е.

Сложи неугледно столче и някаква проста трапеза,

Срещу

δίφρον μοχθηρὸν καταθείς μικράν τε τράπεζαν,

т.е.

Тури безформено столче и някаква масичка малка.

Също ἡϊόνες βοόωσιν «вие брегът»9 срещу ἡϊόνες κράζουσιν «вика брегът».

Освен това Арифрад¹⁰ осмивал трагите, че си служат с изрази, които никога не би употребил в разговор, например δωμάτων ἄπο вместо ἀπὸ δωμάτων или σέθεν, ἐγὼ δέ νιν, Ἀχιλλέως περὶ¹¹ вместо περὶ Ἀχιλλέως и други подобни. Понеже не принадлежат към общоупотребителните, всички подобни изрази придават оригинален характер на речта. Но той не знаел това.

Важно е всеки от посочените случаи да се употребява уместно, както и сложните имена и глосите, но особено важно е умението в областта на метафората. Защото единствено това не може да се заеме от друго и е признак на талантливост: да създаваш добри метафори значи да виждаш приликата.

Измежду имената сложните най-прилягат на дитирамбите, глосите – на героическите поеми, а метафорите – за ямбите. В героическите поеми са полезни всички посочени видове, а в ямбите, понеже те подражават най-вече разговорната реч, прилягат всички онези думи, които човек би използвал в речта си, а такива са общоупотребителната дума, метафората и украшението.

По въпроса за трагедията и за подражанието чрез действие нека казаното ни бъде достатъчно.

23.

Относно разказвателната поезия в стихове е очевидно, че фабулите ѝ, както и при трагедиите, трябва да се съставят драматични и да се въртят около едно цялостно и завършено действие с начало, среда и край, та подобно на едно и цяло живо същество да доставя присъщото ѝ удоволствие. По строеж тя не бива да прилича на исторически разказ, в който по необходимост се извява не единно действие, а единно време, т.е. събитията, които са се случили през него с одного или с мнозина и всяко от които има случайна връзка с другите. Както морското сражение при Саламин и битката с картагенците в Сицилия са станали по едно и също време¹, без да имат някаква обща цел, така в течение на времето понякога стават едно след друго събития, от които не възниква никаква, от които не възниква никаква обща цел. Повечето поети обаче постъпват така.

Ето защо, както вече казахме², и тук Омир в сравнение с другите поети би изглеждал божествен, тъй като дори войната, която има начало и край, не се заел да изобрази изцяло. В противен случай фабулата щеше да бъде много голяма и необозрима или, ако запазваше нормална големина, щеше да стане заплетена поради пъстрото множество на събитията си. Омир обаче е взел една част от събитията и си служи с много техни епизоди, като изброяването на корабите³ и други, с които украсява поемата си.

Другите поети съставят произведения, които се въртят около един герой, около едно време е едно, но многостранно действие. Така е например с «Кипърските песни»⁴ и «Малката Илиада»⁵. Затова от «Илиада» и «Одисея» може да се състави по една трагедия или само две, докато от «Кипърските песни» са възможни много, а от «Малката Илиада» има над осем, например: «Спорът за оръжието», «Филоктет», «Неоптолем», «Еврипил», «Просякът», «Спартаките», «Разрушаването на Троя», «Отплуването», «Синон», «Троянките»⁶.

24.

По-нататък епическата поема трябва да има същите видове като трагедията – да бъде или проста, или заплетена, или характерописна, или патетична¹. И частите ѝ, с изключение на музикалната и зрелищната, са същите – тя трябва да има и перипетии, и познавания, и страдания. Освен това мислите и езикът трябва да бъдат хубави. Всичко това Омир е използвал и пръв, и в достатъчна степен. И наистина всяка от двете поеми е съставена така, че «Илиада» е проста и патетична, а «Одисея» – заплетена (тя е цяла познавания) и характерописна. При това по език и мисли Омир надминава всички поети.

Епосът се различава по обем на състава и по стихотворния си размер. Относно обема – достатъчно е даденото определение, именно: трябва да бъдат обозрими и началото, и краят. Това ще се получи, ако съставът бъде по-малък, отколкото у старите поети, и се равнява на обема на трагедиите, определени за едно представление.

Но епосът има една важна особеност, която му позволява да разширява обема си: докато трагедията не е в състояние да изобрази много събития, които се извършват едновременно, а само това, което е на сцената и се представя от актьорите, епосът, понеже представлява разказ, може да изобрази много едновременно извършвани действия, които, свързани с идеята, повишават обема на поемата. Това предимство

допринася за величествеността на произведението, за смяната на впечатленията у слушателя и за вмъкването на различни епизоди. И наистина еднообразието бързо пресища и проваля трагедиите².

Героическият размер³ от опит се оказал пригоден за епическа поезия. Ако някой направи разказвателно подражание в друг размер или в няколко размера, това ще се стори нелепо: героическият стих е най-спокойният и тежкият сред размерите, затова и допуска най-широка употреба на глоси и метафори. И в това отношение разказвателното подражание надминава другите. Обратно, ямбичният триметър⁴ и тетраметърът⁵ са подвижни и присъщи – първият на действието, а вторият – на танца. Още по-неуместно е, ако някой рече да ги смесва, както прави Херемон⁶. Затова никой не е създал голяма произведение в друг размер освен в героическия, а, както казахме⁷, природата сама учи да подбираме това, което ѝ приляга.

Омир, който заслужава похвала за много други неща, я заслужава особено за това, че единствен от поетите прекрасно знае какво трябва да прави. Самият поет трябва да говори съвсем малко, защото не чрез това той е подражател. Другите поети говорят от свое име в цялото произведение и изобразяват малко и рядко, а той, след кратък увод, веднага извежда мъж, жена или друг характер и никой у него не е нехарактерен, а има характер.

В трагедиите трябва да се изобразява и учудващото, но в епоса по-възможно е нелогичното, главно благодарение на което възниква учудващото, тъй като тук не виждаме действащи лица. Епизодът с преследването на Хектор⁸, поставен на сцена, би изглеждал смешен: от една страна са ахейците, които стоят и не преследват, от друга – Ахил, който кима. В епоса всичко това става скрито. А учудващото е приятно. Доказателство: всички, които разказват, притурят от себе си с цел да доставят приятност.

Омир най-добре е научил другите поети да говорят лъжа така, както трябва. Това е подхватът на погрешното умозаключение. Хората мислят, че когато при наличие на едно нещо произлиза друго, ако второто е налице, налице се оказва или се появява и първото. Но това е измама. Затова трябва да се добави случаят, когато първото е лъжливо, а при неговото наличие по необходимост е налице или произлиза друго. Поради съзнанието, че второто е истинно, душата ни погрешно заключава и за първото като за действително съществуващо. Пример за това може да се вземе от сцената на измиването⁹.

Също тъй трябва да се предпочита правдоподобното невъзможно пред невероятното възможно. Фабулите не бива да се съставят от нелогични части и изобщо не бива да съдържат нищо нелогично. Ако то е неизбежно, трябва да стои във от действието – например това, че Едип¹⁰ не знае как е умрял Лай -, а не в драмата – както е в «Електра»¹¹ с вестителя от питийските игри или в «Мизийците»¹² с онзи, който безмълвен идва от Тегей в Мизия. Възражението, че тъй фабулата се разрушава е смешно: защото по начало не трябва да се съставят подобни фабули. Но ако някой вмъкне нелогичното и то изглежда разумно, то трябва да се приеме, макар и да е нелогично. Защото ясно е, че и в «Одисеята» нелогичните неща, отнасящи се до откарването на спящия¹³, биха били непоносими, ако би ги изобразил един лош поет. Тук обаче чрез другите качества на изображението си Омир прикрива и разхубавява нелогичното.

Трябва да се полагат специални грижи за езика на частите, лишени от действие, където няма характери и мисъл. От друга страна пък прекалено бляскавият език скрива и характерите, и мислите.

А колко и какви са проблемите и техните решения, ще стане ясно, когато разсъждаваме по следния начин.

Тъй като поетът е подражател, както живописецът или който и да е друг творец на образи, той по необходимост изобразява нещата винаги по един от възможните три начина: или такива, каквито са били или са, или такива, каквито ги представя преданието и общоприетото мнение, или такива, каквито трябва да бъдат. Това пък се изразява или с всекидневната реч, или с глоси, метафори и много волности на речта, които ние приемаме у поетите. Освен това не по един и същи начин се мери правилността в политиката и поетиката или в друго изкуство и поетиката.

В самата поезия има два вида грешки – едни засягат същността ѝ, а други се отнасят до случайни неща. Ако поетът реши да изобрази нещо и не успее поради лична неспособност, грешката е спрямо поезията. Ако обаче той постави изобразяването на правилни основи и представи кон, който е изнесъл напред двата си десни крака, щом грешката му засяга някоя специална област (например медицината или друга) или в произведението му има известни невъзможни неща, грешката не се отнася до поезията. Следователно от тази гледна точка трябва да се отговаря на критиките в “Проблемите”¹.

Нека разгледаме първо случаите, които засягат самото изкуство. Ако в произведението са изобразени невъзможни неща, в него има грешка. То обаче се оправдава, ако постига целта си (за целта вече се каза²), ако по този начин една или друга негова част стане по-ефектна. Пример: преследването на Хектор³. Ако обаче целта може да се постигне по-добре или не по-зле и при спазване достоверността на тези факти, грешката не може да се оправдае. Защото трябва, ако е възможно, да не се допускат изобщо никакви грешки. Следващият въпрос е към кой от двата вида се отнася грешката: към оня, който засяга изкуството ли, или към оня, който засяга случайности. И наистина по-малка е грешката, ако поетът не е знаел, че кошутата няма рога, отколкото ако я е нарисувал нескопосно. Освен това, ако се прави критика за липса на истинност, може би трябва да се каже, че поетът е изобразил нещата такива, каквито трябва да бъдат. Така например Софокъл казал, че сам той изобразява хората такива, каквито са. Ако обаче нямаме никой от тези два случая, поетът може да се позове на това, че “тъй говорят”. Така стои например въпросът с боговете. Защото може би изображението им не ги идеализира, нито ги представя истинни, и работата стои така, както у Ксенофан⁴. Във всеки случай основанийето е: тъй говорят! Може би други неща не са идеализирани, но такива са били някога. Например стихът за оръжията:

бяха забити

техните копия здраво в земята⁵.

Такъв е бил тогава обичаят, както е днес у илирийците⁶.

За да преценим дали известни думи или дела са добри или лоши, трябва не само да обсъдим дали сами по себе си делата или думите са благородни или низки, но и да вземем под внимание и личността на онзи, който действа или говори, като питаме срещу кого, кога, за кого и защо е действал или говорил – например дали с цел да осъществи по-голямо благо, или с цел да отстрани по-голямо зло.

Други проблеми трябва да се разрешават, като се държи сметка за стила. Например с глоса трябва да се изясни стихът

мулето първо удари⁷,

защото може би поетът говори не за мулета (οὐρῆας), а за стражи (οὐρήας). Също когато говори за Долон⁸, който бе грозен наглед.

той има предвид не безформеното му тяло, а противното му лице. Критяните употребяват прилагателното εὐεῖδής, т.е. “добре сложен”, със значение на εὐπρόσωπος, т.е. “хубаволик”. Също така, когато казва ζωρότερον δὲ κέραιε9, поетът не мисли подобно на пияниците, че виното трябва да бъде “неразредено”, а – че разреждането трябва да стане “по-бърже”.

Други неща се изразяват метафорично, например:

вси богове и герои спаха през цялата нощ¹⁰ -

и веднага след това:

щом към полята на Троя той си извърнеше зора,

чуваше флейти и свирки да екнат ...¹¹

Думата “вси” тук е употребена метафорично вместо “мнозина”, защото “всички” е една форма на “много”. Като метафора са употребени и думите

а пък единствена тя в Океана не се потопява¹²,

защото именно най-добре познато е “единствено”.

В други случаи от значение е ударението. Така Хипий от Тасос¹³ обясняваше думите

δίδομεν δὲ οἶ14,

т.е.

ние му даваме,

и

τὸ μὲν οὐ καταλύθεται ὄμβρῳ 15,

т.е.

от проливния дъжд му изгнива.

Други места се обясняват чрез пауза, например следните стихове от Емпедокъл:

Ето безсмъртното някога смъртно започна да става,

чистото някога – смесено¹⁶

Известни са места пък – чрез двусмислие:

По-голяма част от нощта се измина¹⁷.

“По-голямата” тук има двоен смисъл. Други случаи се обясняват с възприетата употреба на думата. Всяко смесено питие наричат вино, отдето за Ганимед¹⁸ се казва, че е “виночерпец на Зевса”, макар че боговете не пият вино¹⁹. По същия начин медникари се наричат и хора, които обработват желязо, отгдето получава оправдание и стихът

наколенник от скоро ковано олово²⁰.

Но това може да се обясни и като метафора.

Когато изглежда, че някоя дума съдържа противоречие, трябва също така да се изследва колко значения може да има тя в изречението. Например в стиха

там медното копие спря се

трябва да се види по колко начина може да се схване това “спиране”. Противно на това, което казва Главкон²¹, именно така може да се разбере най-добре, че някои критици противно на логиката се придържат към предвзети мнения, размишляват, след като са осъдили поета, и го обвинят в това, което им се струва, че е казал, ако то противоречи на техните възгледи. Такъв е случаят и с пасажа за Икарий²². Мислят, че той е лаконец²³, и поради това им се вижда странно, че Телемах не го е срещнал, когато е отишъл в Спарта. А може би работата стои така, както казват кефаленците²⁴. Според тях Одисей се оженил в тяхната земя, а лицето се наричало не Икарий, а Икадий. Явно е, че тук се дължи на грешка.

Изобщо противоречието трябва да се оправдава или с творчески съображения, или с желание да се представи по-хубавото, или с общоприетото мнение. От гледище на

поезията едно вероятно невъзможно е по-приемливо от едно невероятно и възможно. И може би е невъзможно хората да бъдат такива, каквито ги е рисувал Зевксид²⁵ - може би у него те са по-добри, защото изображението трябва да превъзхожда действителността. От гледище пък на общоприетото мнение може да се приеме изображението на неоснователни неща, защото – вероятно е да стане и невероятното²⁶. Противоречията трябва да се разглеждат така, както доказателствата в риториката. Трябва да се види дали става дума за един и същи предмет, за едни и същи отношения, за един и същи смисъл, та отговорът да бъде съобразен или с това, което поетът сам казва, или с това, което предполага един разумен човек.

Справедливо е обаче обвинението в застъпване на лишеното от основание и на престъпното в случая, когато поетът, без да има нужда, използва лишеното от основание (както Еврипид в своя герой Егей²⁷) или низостта (както тази на Менелай в “Орест”²⁸).

И така обвиненията се свеждат до пет вида: обвинения в невъзможност, нелогичност, морална вредност, противоречивост и несъобразителност с правилата на изкуството. Отговорите могат да се видят в изредените случаи. Те са дванайсет.

26.

Някой би се запитал дали епическото или трагическото подражание стои по-високо. Ако по-малко тежкото е по-добро, а такова винаги разчита на по-добри зрители, напълно ясно е, че това, което възпроизвежда всичко, е тежко. С мисълта, че публиката не ще ги разбере, ако не прибавят нещо от себе си, актьорите правят много движения, както лошите авлети се въртят, ако трябва да изразят хвърляне на диск¹, и влачат корифея, ако свирят “Скила”². Трагедията оценяват така, както по-старите актьори са оценявали по-младите: Миниск³ наричал Калипид⁴ маймуна заради прекалената му игра, а такова мнение имали и за Пиндар⁵. Както първите се отнасят към вторите, така към цялото трагическо изкуство се отнася епосът: той, казват, разчита на благородната публика, която няма нужда от жестове, докато трагедията предполага проста публика. ако следователно тежката поезия е по-лоша, явно е, че трагедията ще бъде такава. Но, първо, това обвинение засяга не поезията, а актьорската игра, тъй като прекаленост е възможна в движенията и на рапсода, както у Созистрат⁶, и у лирическите певци, както е правил Мназитей от Опунт⁷. След това, трябва да се осъжда не всяко движение, щом не се осъжда танцът изобщо, а това на лошите актьори, за което някога бил укоряван Калипид, а днес и други, че не изобразяват свободнородени жени. Освен това трагедията и без движения постига целта си, както и епосът – чрез прост прочит се установява каква е тя. И ако е по-добра в други отношения, показът не е необходима нейна черта. После, трагедията има всичко, което има и епосът – тя може да използва размера му, а немалка част от нея представляват музиката и зрелищната постановка, което прави особено ярко удоволствието от нея. След това, тя запазва яркостта си и при четене, и при постановка. Тя има предимство още с факта, че постига целта на подражанието си чрез по-малък обем. Защото съсредоточието е по-приятно, отколкото разтегнатото в едно продължително време – имам предвид например, че някой би изложил Софокловия “Едип”⁸ в толкова стиха, в колкото е “Илиада”. Освен това епическото подражание е по-малко единно (доказателство: от коя да е поема стават няколко трагедии), така че ако поетите създават една фабула, при кратко изложение тя ще се струва саката, а ако е съобразена с необходимата величина – разводнена. Говоря например за случаи, когато една поема се състои от няколко действия, както “Илиада” и “Одисея”, и съдържа много подобни части, които и сами по

себе си имат завършен обем. И все пак тези поеми са съставени по най-прекрасния възможен начин и представляват в най-висока степен подражание на едно действие. Следователно, ако трагедията се различава от епоса по всички тези белези и още по въздействието на своето изкуство (защото те трябва да доставят не какво да е удоволствие, а посоченото⁹), явно е, че трагедията ще стои по-високо, постигайки целта си по-добре от епическата поема.

И тъй, относно трагедията и епическата поема – за тяхната същност, за видовете и съставните им части, колко са те и по какво се различават, както и за причините, по които биват хубави или не, за критиките срещу тях и за възраженията – нека сметнем казаното за достатъчно.

<!--[if !supportFootnotes]-->

<!--[endif]-->

<!--[if !supportFootnotes]-->[1]<!--[endif]--> Заглавието *Περὶ ποιητικῆς* (с подразбирано *τέχνης*) означава “За поетическото изкуство”. По традиция то се предава с “Поетика” (срв. ит. “Poetica”, фр. “Poétique”, нем. “Poetik”, англ. “Poetics”). Но и в български, и във всички посочени езици терминът «поетика», независимо от първоначалния си смисъл, означава не “поезия” и “поетическо изкуство”, а “теория на поезията”. Така заглавието “Поетика” влиза в противоречие още с първото изречение от първа глава на съчинението: *Περὶ ποιητικῆς αὐτῆς τε καὶ τῶν εἰδῶν αὐτῆς ...*, т. е. “За поезията изобщо и за нейните видове ...”. Заглавието “За поетическото изкуство” е смислово също тъй обемно, както и гръцкото *Περὶ ποιητικῆς*: като съдържа основното понятие за поезия, то не се ограничава с него, а обхваща и способите, по които тя се осъществява, и критериите, които осигуряват нейното качество.

Тази бележка няма назначение да предизвика обрат, да изтласка едно не съвсем точно заглавие в полза на друго, точно. Такъв обрат е просто невъзможен: за него не са допринесли нищо преводи със заглавия “Über die Dichtkunst”, “On the Art of Fiction”, “Об изкустве поэзии”. Заглавието “Поетика” се е вкоренило в езика. Самите преводачи и изследвачи на текста, след като установяват по-правилното заглавие, мигновено го изоставят, когато заговорят по проблемите на съчинението, и продължават да се подчиняват на традицията, употребявайки заглавието “Поетика”. Така впрочем е и в предлаганото издание. Но тогава до какво се свежда смисълът на тази бележка? До необходимостта да се изтъкне правилността на едно заглавие и условната употреба на другото – което не винаги се осъзнава.

<!--[endif]-->

глава 1.

1 Дитирамбът (*διθύραμβος*) първоначално бил песнопение в чест на бог Дионис (срв. неговото прозвище *Διθύραμβος*). По-късно бил свързан и с други божества, а нерядко и с герои. Според Херодот (I 23) негов създател бил Арион от Метимна. Изпълняван бил от хор и запеващи (*ἑξάρχοντες*). Според Аристотел (срв. тук, гл. 4) от него води началото си атическата трагедия. До нас не е достигнало нищо, което със сигурност може да се определи като дитирамб. Етимологията на името е неясна.

2 Авлетика: изкуството да се свири на авлос (*αὐλός*), духов инструмент, подобен на съвременния обой. Китаристика: изкуството да се свири на китара, струнен

инструмент, подобен на лира. Може би тук Аристотел има предвид не самостоятелна свирня на авлос и китара, а съпровод на тези инструменти спрямо известни поетически видове.

3 Подражание (μίμησις): липсата на покривност между бълг. “подражание” и гр. μίμησις е очевидна: по въпроса вж. въвеждащата студия. В превода този термин се предава както чрез условното “подражание”, така и чрез принадлежащото към днешната естетическа терминология “изображение”. Глаголът μιμῶμαι се застъпва обикновено чрез «подражавам». Предаването му се затруднява от неговия преходен характер, защото българският глагол, който му съответства, е предимно непреходен («подражавам на нещо»), а преходната му употреба («подражавам нещо») е крайно рядка и не твърде обичайна. При случаи, когато тези две употреби на глагола се оказват незадоволителни, μιμῶμαι се предава с «изобразявам».

4 Сиринкс (σύριγξ) назовавали овчарската свирка, чието изобретяване приписвали на бог Пан. Сиринксът представлявал няколко (обикновено седем) цевы, скрепени успоредно една към друга. Различната дължина на цевите определяла височината на тона, издаван от тях.

5 У древните гърци словесното изкуство, за което става дума тук, нямало специално название, съответно на новогръцкото λογοτεχνία “изкуство на изкуството”.

Старогръцкото означение τὰ γράμματα е много общо и включва не само художествената словесност, но и всичко, което изобщо принадлежи на писмеността.

6 Мимът (μῖμος) представлявал битова сценка из ежедневието в прозаичен диалог. Първите автори, които му дали литературна форма, били сицилийците Софрон и Ксенарх, баща и син, първият – съвременник на Еврипид (т.е. от втората половина на V в. пр. н. е.). Известна представа за Софроновия мим могат да дадат мимовеите на Теокрит, който се намирал под влиянието на Софрон.

7 Сократически беседи (Σωκρατικοὶ λόγοι) са прозаични диалози на Сократовите ученици. Към този литературен вид се отнасят диалозите на Платон (427 – 347 г. пр. н. е.) и Ксенофонт (ок. 430 – 354 г. пр. н. е.). Както е очевидно, Аристотел не разглежда сократическите беседи като типична философско-научна литература, въпреки че те изясняват философски проблеми. Той ги отнася към художествената словесност.

8 Като говори за тетраметър (по-точно, за ямбичен триметър), Аристотел има предвид не стихова форма, а язвителни произведения на поети като Архилох, Семонид от Аморгос и др. За схемата на ямбичния триметър вж. тук, забел. 10.

9 Творци на елегии в оригинала е изразено със сложна дума, която има смисъл на термин: ἑλεγείοιοι. Същото се отнася и за съчетанието творци на епос, изразено с думата ἐποποιοί.

10 Означението на различни литературни родове и видове, често свързвано от древността със стихотворния размер, по традиция продължава да се пази и днес в литературните истории. Ние също говорим за елегическа и ямбическа лирика, като се основаваме не на същностни белези, а на стихова форма – на елегическо двустишие за елегията, т.е.

– U U | – U U | – U U | – U U | – U U | – U
– U U | – U U | – | – U U | – U U | –

и на ямбичен триметър или трохаичен тетраметър за ямбите, т.е.

U – U – | U – U – | U – U –

или

– U – U – U – U | – U – U | – U –

Иначе нито древната елегия е непременно скръбна песен, нито ямбът е постоянно язвителен или присмехулен (срв. гл. 4, забел. 3).

11 Омир – полулегендарен епически поет, с чието име древността свързвала авторството на героическите поеми “Илиада” и “Одисея”.

12 Емпедокъл (ок. 495 – 455 г.пр.н.е.) от Акрагант (Сицилия), натурфилософ, автор на поема “За природата”. В нея излагал учението си за основните елементи на битието (огън, вода, въздух, земя). Емпедокъл не допуска никаква намеса на свръхестествени сили в развитието на природата. От поемата му са запазени фрагменти.

13 Херемон – атински трагически поет от IV в.пр.н.е., съвременник на Аристотел. От неговия “Кентавър” са запазени отделни стихове. Аристотел нарича това произведение рапсодия вероятно, защото било предназначено не за сценично представяне, а за рецитация (срв. “Реторика”, кн. III, гл. 12).

14 Номическа, т.е. отнасяща се до номите (ед. ч. ном, гр. νόμος). Номът възникнал като култова песен, изпълнявана под съпровод на китара (китародичен ном) или на авлос (авлодичен ном). Първоначално негова форма бил хекзаметърът, по-късно били използвани и лирически размери. Терпандър от Лесбос дал типична форма на китародичния ном.

глава 2.

1 Полигнот от Тасос (V в.пр.н.е.) – художник, живял и работил в Атина, украсил т.нар. “Пъстра колонада” (“Стоа пойкиле”) с изображения из събитията на Троянската война. Аристотел го оценява като застъпник за идеализацията в живописа и майстор-характерописец (гл. 6), за да го противопостави отново на посочения тук Павзон. Същата съпоставка между двамата художници намираме в неговата “Политика” (VIII 5), където Полигнот получава предимство пак на основание на това, че е художник на характера.

2 Павзон (втора половина на V в.пр.н.е.), популярен атински карикатурист, вероятно същият бедняк, с когото Аристофан нееднократно се шегува в своите комедии.

3 Дионисий от Колофон, художник реалист, “човекописец” (ἀνθρωπογράφος), съвременник на Полигнот.

4 Авлос, китара: вж. гл. 1, забел. 2.

5 Като чисти били означавани стиховете, които нямали музикален съпровод (гр. ψιλομετρία).

6 Клеофонт, непознат нам поет, за когото тук се казва, че изобразявал героите си подобни на прототиповете им, другаде (гл. 22) се посочва като епически поет, който, използвайки ежедневната реч, си служи с низък стил.

7 Хегемон от Тасос, поет от края на V в.пр.н.е., значителен автор на пародии, вероятно и създател на пародията като жанр. От произведенията му не е запазено нищо.

8 Никохар – поет, за когото нямаме сведения, но чиято област очевидно е била сатирата. За споменатата “Дейлиада” не се знае нищо и дори названието ѝ не е сигурно. Някои приемат четене “Делиада”. Ако се приеме последното заглавие, то може би ще посочва, че тя била поема за страхливеца (или страхливците?), срв. δειλός “страхлив”.

9 Вж. гл. 1, забел. 14.

10 Тимотей от Милет (ок. 450 – 360 г.пр.н.е.), прочут дитирамбически поет, какъвто е и Филоксен от Китера (435/4 – 380/79 г.пр.н.е.). От първия познаваме части из един ном под заглавие “Персите”; вторият имал голям успех с дитирамба “Циклопът”, повест за любовта на циклопа Полифем към морската нимфа Галатея.

глава 3.

1 Срв. гл. 1.

2 Софокъл (496 – 406 г.пр.н.е.) – атински поет, един от тримата велики трагичи на древността (Есхил, Софокъл и Еврипид). Създал около 120 трагедии, от които са

запазени седем: “Аякс”, “Електра”, “Антигона”, “Едип цар”, “Трахинянките”, “Филоктет”, “Едип в Колон”.

3 Аристофан (ок. 445 – ок. 385 г.пр.н.е.) – най-виден представител на т.нар. “стара” атическа комедия, за която е характерна политическата актуалност и персонална критика. От неговите 44 комедии са оцелели единадесет: “Ахарняните”, “Конниците”, “Облаците”, “Осите”, “Мирът”, “Птиците”, “Лизистрата”, “Жените на празника Тесмофории”, “Жабите”, “Жените в Народното събрание”, “Плутос”.

4 Дорийци – гръцко племе, заело райони в Средна Гърция (Дорида), в Пелопонес (Арголида, Месения, Лакония) и в Островна Гърция (Крит, Родос).

5 Мегарци – жители на дорийския град Мегара, търговски център в Средна Гърция, метрополия на много колонии. Като тукашни мегарци, т.е. като принадлежащи на континентална Гърция, са означени жителите на този град, а като сицилийски – жителите на сицилийския град Хибла, преименуван от дорийците на Мегара.

6 Епихарм от Кос (ок. 550 – 460 г.пр.е.) работил в Сицилия и писал мимове, т.е. шеговити сценки. В тях липсвала политическата острота и лични нападки. От приписваните нему комедии (около 40 на брой) са запазени само откъси, които показват употреба на различни стихотворни размери и на разговорна дорийска реч. Епихарм и неговият съвременник Формис стоят в началото на индивидуалната комедиографска традиция (срв. гл. 5).

7 Зионид, Магнет – най-стари (от първата половина на V в.пр.н.е.) комически поети на Атина. Комедиите им не са запазени.

глава 4.

1 Не с това, че е подражание: т.е. не с това, че възпроизвежда нечий образ.

2 “Маргит” е заглавието на комична поема, която редица древни автори, сред тях и самият Аристотел, приписвали на Омир. Маргит бил типът на “глупчото”, който знаел много неща, но всичко не както трябва. Формата на поемата била хекзаметър, редуван с ямбични триметри. Запазени са само отделни откъси из нея. Означена тук като “хулна песен”, малко по-нататък тя се определя като изображение не на хулното, т.е. на достойното за порицание, а на смешното.

3 Ямбичен, т.е. присмехулен: с последната дума преводът предава смисъла на глагола ἰαμβίζω, от който Аристотел извежда названието ямб. Срв. гл. 1, забел.8.

4 “Илиада”, “Одисея”: героически поеми, за чийто автор смятали Омир. Първата е поема за Илион (т.е. за Троя) и за войната, която ахейците водили за завладяването му (“Троянската война”). Втората е повествование за приключенията, неволите и благополучното завръщане на Одисей, един от ахейските вождове, които взели участие в Троянската война.

5 Фалически песни (от φαλλός “мъжки полов член”) се изпълнявали на празници на бог Дионис. Участниците носели грамадно кожено изображение на мъжки член, символ на живителните и производителни сили на бога. Аристофановата комедия “Ахарняните” възпроизвежда с достатъчно подробности фалическо шествие. Според Аристотел от фалическите песни води началото си комедията.

6 Есхил (524 – ок. 455 г. пр.н.е.) от Елевзин (Атина) е първият драматически поет на Гърция, от когото са запазени произведения. Той е първият от тримата велики атически трагичи (заедно със Софокъл и Еврипид). От неговите 90 трагедии са оцелели седем: “Молителките”, “Персите”, “Седемте срещу Тива”, “Прикованият Прометей”, “Агамемнон”, “Хоефорите”, “Евменидите”. Последните три образуват единствената запазена трилогия. Литературните заслуги на Есхил са исторически. Като увеличава броя на актьорите, той създава по-широки възможности за драматически сблъсъци. Като намалява хоровите партии, той окончателно откъсва трагедията от хоровата

лирика и изяснява драматическата ѝ същност. Изтъкването на диалога пред хоровите песни има същото значение.

7 Сатирен произход, т.е. произход от т.нар. сатирна драма или драма на сатири (σατυρικόν), чийто хор бил съставен от козлоногите спътници на бог Дионис – сатирите. На атинските драматически състезания към трагедиите, които образували трилогия, добавяли една сатирна драма, та се образувала тетралогия. Днес познаваме две такива драми: “Циклопът” на Еврипид и “Копоите” на Софокъл.

8 За схемите на тетраметъра, или по-точно на трохаичния тетраметър, и на ямбичния триметър вж. гл. 1, забел. 10 В същност разликата, която прокарва Аристотел, не е принципна, тъй като към ямбичната поезия се отнасят и трохаичните стихове.

Основание за това е фактът, че ямбичният стих може да се разглежда като трохаичен с предхождащо слабо време (Auftakt в музиката):

U | – U – U | – U – U | – U –

9 Хекзаметърът, т.е. шестомерният стих, има следната опростена схема:

– U U | – U U | – U U | – U U | – U

Той е размерът на епическата поезия независимо от вида ѝ (героическа, комическа, дидактическа).

10 Като говори за епизоди, Аристотел мисли за драматически действия, за актове. Терминът е изяснен в гл. 12, вж. там и съответната забележка. Другаде (срв. гл. 9) епизод означава странична добавка при изображение на едно централно действие.

глава 5.

1 Аристотел свързва казаното тук с онова, което е говорил в гл. 2.

2 Първото организирано от държавата състезание между комически поети, станало през 488/7 г.пр.н.е. Комедии били поставяни на Дионисиите и Ленеите. Комическият хор се състоял от 24 души. С името на архонта, който завеждал празника, се свързвала хронологията на драматическото състезание. Поетът, който желаел да участва в състезание, отправял до архонта молба да му даде хор, т.е. да бъде допуснат до сцената (формулата е $\chi\omicron\rho\acute{o}\nu\ \alpha\iota\tau\epsilon\acute{\iota}\nu$). За добилия такова разрешение поет се казвало, че е получил хор ($\chi\omicron\rho\acute{o}\nu\ \lambda\alpha\beta\epsilon\acute{\iota}\nu$), а за разрешилия постановката архонт – че дал хор ($\chi\omicron\rho\acute{o}\nu\ \delta\omicron\upsilon\nu\alpha\iota$).

3 За Епихарм и Формикс вж. гл. 3, забел. 6.

4 Кратет (разцвет ок. 450 г.пр.н.е.): атически поет, представител на т.нар. «стара» комедия. Думите «започнал да съставя диалози и фабули на общи теми» поясняват, че не се занимавал с лични нападки, а осмивал смешните страни на обществото и човека изобщо. В това отношение неговата «стара» комедия се различавала от «старата» комедия на Аристофан. Срв. гл. 3, забел. 3. От комедиите му са запазени само фрагменти.

5 Като говори за епос, Аристотел има предвид тук само героическата поема и изключва всички останали видове епос (комически, пародиен, дидактически), за които е общ стихотворният размер. Този внушителен, както казва Аристотел, размер е хекзаметърът (срв. гл. 4, забел. 4).

глава 6.

1 Подражателната поезия в хекзаметри, т.е. епическата поезия, става предмет на «Поетиката» от гл. 23 нататък, без обаче това да означава пълно приключване с темата за трагедията.

2 Комедията е била предмет на една неоцеляла част на «Поетиката», втора нейна книга.

3 По тълкуването на тази дефиниция вж. встъпителната студия. Що се отнася до думите, според които дефиницията на трагедията се извежда от казаното по-горе, те не

са съвсем точни. Преди гл. 6 Аристотел определя трагедията като «подражание» (гл. 1), като изображение на действащи лица (гл. 2); изтъква, че тя, за разлика от комедията, е «сериозна» (гл. 3); мимоходом казва, че е цялостна и има определена величина (гл. 4, 5). Загатване за нейната «украсена реч» може да се види в предхождащото изложение, по-точно там, където се говори за ритъм, реч и мелодия (гл. 1). Съвсем нова, нито споменавана, нито загатвана по-рано, е заключителната част на дефиницията, която говори за действието на трагедията, за прочутия неин катарзис.

4 Тук има нещо не в ред, тъй като мелодия (или хармония) и песен (или мелос) са едно и също нещо. Срв. гл. 1: ритъм, реч и мелодия.

5 Към средствата на подражанието се отнасят две части – езикът и музикалната страна; към начина на подражанието – една част: зрелищната постановка; към предмета на подражанието – три части: фабулата, характерите и мисълта. Аристотел говори, от една страна, за характерите като за съставка на всяка трагедия, а, от друга, изтъква, че съществува не само трагедия с характери (ἡθικὴ τραγωδία), но и трагедия без характери (ἀήθη τραγωδία). Противоречието в неговия текст е очевидно.

6 Ако според Аристотел характерът (ἥθος) показва какво предпочита и какво избягва говорещият и ако е свързан с представа за предпочитане и решение (προαίρεσις), трябва да заключим, че етическа (ἡθικὴ) трагедия трябва да бъде онази, в която всичко това се изразява най-пълно, за да подчертае индивидуалността на героя, който действа по свой почин. Лишена от характер ще бъде очевидно онази трагедия, в която не е явно какво избягва или предпочита героят. И понеже никой герой не може да бъде в абсолютна невъзможност да покаже какво избягва или предпочита, означението ἀήθη τραγωδία не бива да се схваща в абсолютния смисъл на думата. Трагедията е лишена не изобщо от характери, а от достатъчно изявени характери. Ако трябва да посочим примери за двете категории герои, към първата ще отнесем Софокловите Едип (от «Едип цар») и Антигона (от «Антигона»), а към втората – Есхиловия Агамемнон от «Агамемнон».

7 Нашите недостатъчни понятия относно древната гръцка живопис ни затрудняват да вникнем в определението на Полигнот като ἡθικός и на Зевксид като ἀήθη. Възможно е Зевксид за разлика от Полигнот да е обръщал по-голямо внимание на външността на изобразяваните лица, отколкото на вътрешния им живот и на индивидуалността им.

8 Перипетията и познаването се определят по-нататък (срв. гл. 10, 11, 16).

9 Мястото не е ясно. Между речта на политика и тази на оратора няма непроходима граница. Като поет, чиито герои говорят ῥητορικῶς «по ораторски», бил означаван Еврипид, но, от друга страна, е по-трудно да отнесем към него определението «днешен».

10 Къде по-напред? Единственото предхождащо място, което засяга въпроса за езика, е началото на гл. 6, но смисълът и на двата пасажа не съвпада напълно.

глава 7.

1 Стадият (στάδιον) е мярка за дължина: равнява се на около 190 м.

глава 8.

1 «Хераклиада», т.е. поема за подвизите на Херакъл (лат. Херкулес), «Тезеида», т.е. поема за подвизите на Тезей. Тия сюжети са били разработвани от не един поет, но никоя от поемите не е дошла до нас.

2 Все пак Омир разказва как Одисей бил ранен и получил белег, по който впоследствие го познала неговата дойка (срв. «Одисея», XIX 386 - 466). Що се отнася до събирането на войските, които трябвало да потеглят срещу Троя, Одисей се престорил на луд, за да не участва в похода, както го задължавала клетва, положена пред Елена и Менелай.

Епизодът за престорената лудост на Одисей бил разказан в недостигнала до нас епическа поема «Кипърски песни».

3 Действието на «Илиада» се върти около събития, свързани не изобщо с Троянската война, а само с един отрязък от нея, обемащ 51 дни. Събитията, които са неин предмет, се развиват във връзка с гибелния за ахейската войска гняв на героя Ахил. Единството на «Одисея» се вижда от краткото ѝ съдържание, предадено от Аристотел така: «... някой странства дълги години, преследван от Посейдон, далече от хора, а дома му работите са така, че жените пилеят богатствата му и заговорничат срещу сина му, но блъскан от много бури, стига в къщи, открива се на някои, напада жените, спасява себе си и погубва враговете си» (гл. 17).

глава 9.

1 Ако Аристотел твърди, че поетът говори не за действително станалото, а за това, което може да стане, крайността на този принцип е очевидна. Философът го коригира чрез една добавка, която разширява предмета на поетовата дейност: действително станалото, казва той, също може да бъде изобразявано от него. По-нататък Аристотел говори за условията, при които «някои от действително станалите неща» могат да бъдат предмет на художествено изображение.

2 Херодот от Халикарнас (Мала Азия), (484 – 425 г.пр.н.е.), гръцки историк, «баща на историята». Неговото историческо съчинение, посветено на Гръко-персийските войни, се озаглавява различно («История», «Деветте музи»).

3 Алкивиад (ок. 450 – 404 г.пр.н.е.), от Атина, политик и пълководец.

4 Като говори за комедията, Аристотел мисли вероятно за т.нар. «средна» (μέση) комедия, близост до която показва Аристофановия «Плутос». Иначе Аристофан не дава на героите си случайни имена и визира предимно отделни личности, поради което неговите нападки подобно на тези на «ямботворците» са лични, а не нападки «изобщо». Що се отнася до ямботворците, тук Аристотел има предвид поети като Архилох и Хипонакт: първият е известен с нападките си срещу Ликамб, а вторият – срещу Бупал.

5 Агатон (447 – 400 г.пр.н.е.), атински трагически поет, по-млад съвременник на Еврипид. Измислял е свободни сюжети като този на посочената тук трагедия «Цветето», а хоровите му песни нямали пряко отношение към сюжета (срв. гл. 18). Що се отнася до трагедията «Цветето» (Ἄνθος) възгледът, че заглавието ѝ би могло да гласи Ἀνθεύς («Антей»), е неприемлив. В противен случай казаното от Аристотел, че тя не предлага нито едно познато име, се опровергава от самото заглавие.

6 Епизодични фабули са тези, чиито части не са вътрешно мотивирани, нямат необходимата логическа връзка и не представляват органическа част от целостта. Аристотел издига принципа τὰδε διὰ τὰδε «едно чрез (= благодарение) на друго» и го противопоставя на механичeskото подреждане на неорганически едно спрямо друго събития, срв. τὰδε μετὰ τὰδε «едно след друго» (вж. - гл. 10).

7 Като участват в състезанията на драматическите поети.

8 Въпреки мнението: става дума за мнението на зрителя относно поведението на трагическия герой. По този въпрос вж. встъпителната студия.

9 Според свидетелството на Плутарх Митий паднал убит при граждански размирици.

глава 10.

1 Аристотел се позовава на казаното в гл. 7, 8 и 9.

глава 11.

1 Тук Аристотел има предвид казаното в края на гл. 7.

2 «Едип» е «Едип цар» от Софокъл. Визираният епизод се съдържа в ст. 924 – 1185. Вестител съобщава, че коринтският цар Полиб, когото Едип смята за свой баща, умрял. Едип заключава, че пророчеството, според което той трябвало да убие баща си, е опровергано. Но сега той се бои от една втора част на предсказанието: че ще встъпи в брак с майка си, за каквата смята овдовялата царица Мeroпa. Вестителят разкрива, че Полиб и Мeroпa не са истински родители на Едип. След среща с пастира на Лай се разкрива, че ужасното пророчество се е сбъднало: Едип е убил баща си Лай и се е оженил за майка си Йокаста. Софокловият «Едип цар» се цитира в тази глава още веднъж като пример за трагедия с особено ефектно познаване; по-нататък за нея става дума в следните глави: 11, 14, 16, 24, 26.

3 «Линкей» - незапазена трагедия на Теодект, съвременник на Аристотел. Сюжетът е из историята на Данаидите. Срв. Есхиловата трилогия, от която е запазена само трагедията «Молителките»: четиридесет и девет от петдесетте дъщери на Данай убиват по заповед на баща си своите съпрузи още през първата брачна нощ. Единствена Хипермнестра пощадява Линкей. Данай повел на смърт своя нежелан зет, но събитията се развили така, че Данай загинал, а Линкей се спасил. Аристотел споменава тази трагедия и по-нататък (гл. 18). «Поетиката» е единственият извор, който говори за нея.

4 Както се каза: не може да се посочи къде е направено такова изказване.

5 Споменатото познаване е това от «Едип цар» на Софокъл, вж. тук, забел. 2.

6 «Ифигения» е трагедията «Ифигения в Таврида» от Еврипид. Епизодът, който има предвид Аристотел, обхваща ст. 727 – 797. Същата трагедия е предмет на внимание и по-нататък (гл. 16).

глава 12.

1 Аристотел има предвид казаното в гл. 6.

2 Пролог е онази начална част на трагедията (и на драматическото произведение изобщо), която трябва да въведе зрителя в събитията, които тепърва ще се разиграят. Някои трагедии («Молителките», «Персите» на Есхил) нямат пролог и се откриват с парод, който изпълнява функциите и на пролог. Етимология: *πρόλογος* (*πρό-λογος*) «предварително (начално) слово».

3 Епизодът съответства на нашето понятие за драматически акт. В старата гръцка драма има обикновено четири епизода. Етимология: *ἐπεισόδιον* (*ἐπ-εισ-όδιον*) “допълнително настъпващото” (спрямо хора на трагедията).

4 Екзод е заключителната част на трагедията, последното нейно действие. Етимология: *ἔξοδος* (*ἔξ-οδος*) “изход”.

5 Парод е песента, издържана обикновено в анапести, с която хорът се явява пред публиката, за да заеме мястото си на орхестрата. Както се каза (вж. тук, забел. 2), в някои случаи пародът има значение и на пролог. Етимология: *πάροδος* (*πάρ-οδος*) «странично минаване».

6 Стазим е всяка междутактова хорова песен. Етимология: *στάσιμον* (от кор. *στά-* “стоя”) “песен, изпълнявана стоешкoм (на нозе)”.

7 Комос – етимология: *κομμός* (от *κόπτω* “удрям, бия”) “удряне в гърдите” (в знак на скръб).

8 Ново позоваване на казаното в гл. 6 (срв. тук, забел. 1).

глава 13.

1 Целта на трагедията е да възбуди чувствата състрадание и страх, които се упоменават най-напред в прочутата дефиниция на трагедията (гл. 6).

2 Предполага се, че думите състраданието е за невинния, а страхът – за подобния нам, които повтарят току-що казаното, са маргинална бележка, вмъкната в текста на съчинението.

3 Не се отличава с добродетелност: смисълът на тази формулировка не е абсолютен, следователно трябва да се разбира, че героят не се отличава с особена добродетелност и справедливост. В противен случай определението на подобен герой като намиращ се между двете възможни крайности – между абсолютно добродетелния и свършено безнравствения човек – няма никакъв смисъл.

4 Фабулата се определя като проста или двойна с оглед на развръзката; срв. в края на тази глава за двойната развръзка в «Одисеята».

5 Алкмеон – син на Амфиарай и Ерифила, отмъстил на майка си, задето убила баща му. Трагедии за Алкмеон писали Софокъл, Еврипид, Астидамант.

6 Едип – цар на Тива, син на Лай и Йокаста, убил баща си и встъпил в брак с майка си. При първото споменаване на името Аристотел мисли вероятно за митолографическия материал, свързан с Едип, а при второто – за литературните разработки на мита. Трагедии за Едип са писали Есхил, Софокъл, Еврипид, Теодект и мн. др. Като говори за «най-хубави трагедии», свързани с Едип, Аристотел има предвид преди всичко трагедията на Софокъл, която неведнъж посочва като образцова (срв. гл. 11, забел. 2).

7 Орест – син на Агамемнон и Клитемнестра, отмъстил за убийтия от Клитемнестра Агамемнон. Неговата история била пресъздадена в трагедии от Есхил, Софокъл, Еврипид, Каркин и др.

8 Мелеагър – син на Ойней и Алтея, участник в лова срещу калидонския глиган. Майка му изгорила главнята, от която по решение на богините на съдбата зависел животът му, и тъй го погубила. Трагедии за Мелеагър писали Софокъл, Еврипид и др.

9 Тиест – цар на Аргос, чийто брат убил децата му и го гостил с ястие от месата им. Вероятно при първото споменаване на това име Аристотел има предвид митолографическия материал за Тиест, а при второто – литературните разработки на мита. Трагедии за Тиест са писали Софокъл, Еврипид, Агатон и др.

10 Телеф – син на Херакъл и Авга, цар на Мизия (в Мала Азия), свързан с историята на Троянската война. Трагедии за Телеф са писали Есхил, Софокъл, Еврипид, Агатон и др.

11 Еврипид (485/4 или 480 – 406 г.пр.н.е.) – най-младият от тримата велики трагически поети на древна Атина (Есхил, Софокъл, Еврипид). Написал 92 (или 98) драми, от които са запазени осемнайсет: «Алкестида», «Медия», «Иполит», «Хекуба», «Андромаха», «Троянките», «Вакханките», «Херакъл», «Електра», «Орест», «Ифигения в Авлида», «Ифигения в Таврида», «Ион», «Хераклидите», «Молителките», «Финикийките», «Елена», «Циклопът».

12 Смята се, че Аристотел има предвид разработката на мита за Орест, дадена от комическия поет Алексис. Там Орест, син на Агамемнон и отмъстител за смъртта на баща си, и Егист, който заедно с Клитемнестра е извършил убийството на Агамемнон, напускат сцената като приятели и никой не загива от ничия ръка, т.е. поетът коренно е изменил мита.

глава 14.

1 Като посочва мита за Едип, Аристотел мисли не за митолографическия вид, а за литературна обработка на Едиповата история. Така внушава началото на изречението: “Фабулата трябва да бъде съставена така, че ...”. Срв. гл. 13, забел. 6.

2 Хорегството (χορηγία, от χορός “хор” и кор. ὕδωρ – “вода”) било особено тежка повинност в древна Атина, свързана със задължението на един богат гражданин (хорег) да поеме разносните по поставянето на една драма.

3 За Клитемнестра и Орест, Ерифила и Алкмеон вж. гл. 13, забел. 7 и 5.

- 4 Медея – в едноименната трагедия на Еврипид.
5 Софокловият «Едип» е трагедията «Едип цар».
6 Астидамант – атински трагически поет. Неговата трагедия «Алкмеон» не е запазена.
За съдържанието на сюжета ѝ вж. гл. 13, забел. 5.
7 «Раненият Одисей» - Телегон, син на Одисей от Кирка, тръгва по нейна заръка да дири баща си и при едно нощно сблъскване го убива по незнание.
8 Аристотел говори за трагедията «Антигона» от Софокъл. След като се убеждава, че присъдата на Креон над Антигона е окончателна, Хемон изрича думите (ст. 751):

Тя ще умре и ще погуби някого!

Креон предполага, че тези думи са заплаха срещу самия него, и отвърща (ст. 752):

Дошъл си да заплашваш мен, базсрамнико!

Впрочем така предполага и зрителят.

9 «Кресфонт» - недостигнала до нас трагедия на Еврипид. Сюжет: месенският цар Кресфонт бил убит, а жена му Мeroпa – принудена да се омъжи за убиеца. Но тя успяла да спаси сина си Телефонт и го изпратила в чужбина. След години синът, който решил да отмъсти за баща си, се върнал в Месения и се представил за убиец на Телефонт. Мeroпa замахнала с брадва, за да го убие, но в последния миг го познала. После двамата отмъстили за Кресфонт.

10 «Ифигения» - Аристотел има предвид Еврипидовата трагедия «Ифигения в Таврида», където героинята познава своя брат Орест. Епизодът се съдържа в ст. 772 – 826.

11 «Хела» - вероятно Еврипидова трагедия, сюжетно свързана със сказанието за златното руно. Недостигнала до нас.

12 Вж. гл. 13.

глава 15.

1 Аристотел се позовава на казаното в гл. 6.

2 Менелай, спартански цар, брат на Агамемнон, съпруг на Елена (“Хубавата Елена”), участник в Троянската война. В трагедията «Орест» Еврипид го изобразява като алчен човек, който желае да измами своя сродник. Тук спартанския цар не е в традиционното си изображение и това се обяснява с факта, че трагедията е написана по време на военни действия между Атина и Спарта.

3 «Скила» - дитирамб от Тимотей, изпълняван под съпровод на авлос (срв. гл. 26). В него Одисей ще е бил главен герой.

4 Меланипа, героиня от едноименната трагедия от Еврипид, излагала натурфилософски възгледи, което Аристотел оценява като чуждо и неприсъщо на една жена. Трагедията не е запазена.

5 «Ифигения в Авлида» е трагедия на Еврипид, достигнала до нас.

6 «Медея» - една от запазените трагедии на Еврипид. Развръзката в нея става чрез *dues ex machine*: от небето се спуска колесница и Медея отлита на нея.

7 «Отплуването» е епизод от «Илиада» (II 155 сл.): Хера и Атина се явяват на Одисей и му внушават да осуети отплуването на ахейците към родината. Аристотел оценява намесата на богините като вътрешно немотивирана, като друг случай на *dues ex machina*.

8 «Едип» на Софокъл е «Едип цар». Странно е, че героят, който се заема да издири убиеца на Лай, не знае дори най-елементарни неща по убийството, което е извършил

сам. Но понеже всичко това стои извън драмата, публиката не е много придиричива към събитията, които предхождат драматическото действие.

9 Пред думите както Ахил в оригинала стоят думите Пример за суровост (παράδειγμα σκληρότητος), вероятно читателска бележка, която конкретизира следващия текст.

10 Ако можем да вярваме на този не съвсем сигурен пасаж, поетът Агатон (срв. гл. 9, забел. 5) бил съчинил трагедията за Ахил, в която суровият и жесток герой бил представен с облагородени черти.

глава 16.

1 Аристотел се позовава на гл. 11.

2 Цитат из неизвестно съчинение на неизвестен поет. Синове на Земята са тиванците: според преданието те поникнали от един странен посев. Героят Кадъм се борил с един змей, убил го и посял зъбите му. Произлезлите от змейските зъби тиванци имали на телата си петна във вид на копия. Следователно неизвестното произведение се отнася до тиванския цикъл от сказания.

3 Каркин (IV в.пр.н.е.) – атински трагически поет, в чиято трагедия “Тиест” (незапазена) героят, изглежда, имал на тялото си знак, подобен на звезда.

4 В «Тиро», недостигнала до нас трагедия на Софокъл, героинята (Тиро), която добила близнаци от Посейдон, поставила децата си в ковчеже, по което те впоследствие били познати.

5 Познаването на Одисей е предмет на п. XIX (ст. 386 и сл.) и XXI (ст. 193 и сл.) от «Одисеята». Дойката Еврикля познава Одисей, когато мие нозете му. На едната от тях се открива известен ней белег от рана, получена при лов. Пред свинарите Одисей се разкрива, след като изпитва техните чувства към себе си и се уверява в предаността им.

6 За «Измиването» вж. предхождащата забележка.

7 «Ифигения» е «Ифигения в Таврида» на Еврипид. Епизодът се съдържа в ст. 808 – 826. Срв. гл.11, забел. 6.

8 «Терей» - трагедия от Софокъл (изгубена). Според мита тракийският цар Терей обезчестил Филомена, сестра на жена си Прокна, и отрязъл езика ѝ, за да не го издаде. Но Филомена изтъкала на килим деянията на Терей и така съобщила за станалото. Следователно в това изображение говори “гласът на совалката”.

9 «Кипърците» на Диоген, трагически и дитирамбически поет от V в.пр.н.е., е незапазена трагедия, за която говори само това място на «Поетиката». Герой на трагедията е вероятно Тевкър, син на Теламон и брат на Аякс. Предполага се, че Тевкър се развълнувал, когато се намерил пред изображението на баща си.

10 При Алкиной, цар на феакийците, Одисей попада в п. V на «Одисеята». Епизодът, за който става дума тук, се намира в п. VIII (ст. 521 и сл.).

11 «Хоефорите» е трагедия на Есхил, втора част от трилогията «Орестия» (вж. гл. 4, забел. 6). Епизодът, за който говори Аристотел, се намира в ст. 168 – 232.

12 Полиид се означава като дитирамбически и комически поет (VI в.пр.н.е.).

13 «Тидей» е незапазена трагедия на Теодект, очевидно посветена на Тидей, баща на ахейския вожд Диомед. Тидей участвал в похода на Седемте вожда против Тива (вж. Есхил, “Седемте срещу Тива”, ст. 375 -394).

14 «Финеидите», трагедия от неизвестен автор, предполага се – Теодект. Както подсказва заглавието, в нея се представяла история, свързана със синавете (по-малко вероятно с дъщерите) на тракийския цар Финеи.

15 Произведението «Одисей лъжевестителят», вероятно трагедия от неизвестен автор, е познато само от текста на «Поетиката».

16 Софокловият «Едип» е «Едип цар». Епизодът се съдържа в ст. 924 – 1185. (тук повторно, срв. гл. 11, забел. 2).

17 Аристотел има предвид «Ифигения в Таврида» от Еврипид (тук повторно, срв. по-горе забел. 7).

глава 17.

1 Каркин, трагически поет, вероятно същият, който се споменава по-горе (гл. 16, забел. 3) като автор на трагедията «Тиест». Трагедията, за която се говори тук, ще е била посветена на митологическия пророк и участник в похода на Седемте вожда срещу Тива (срв. Есхил, «Седемте срещу Тива», ст. 568 - 595). Ситуацията, която предава Аристотел, не е ясна.

2 «Ифигения» е «Ифигения в Таврида» от Еврипид, цитирана и по-горе (гл. 16, два пъти).

3 Полиид: вж. гл. 16, забел. 12.

4 За лудостта на Орест срв. «Ифигения в Таврида», ст. 260 – 335; за очищението му – ст. 1152 – 1232.

глава 18.

1 За Теодект и «Линкей» вж. гл. 11, забел. 3.

2 Всъщност Аристотел говори не за четири, а за шест части на трагедията (срв. гл. 2).

3 «Аякс» - една от седемте запазени трагедии на Софокъл, представя умопомрачението, страданията и смъртта на ахейския вожд Аякс. Аристотел говори за «Аяксовци», т.е. за трагедии (от различни автори), написани върху един и същи сюжет – събата на Аякс. Драми за Аякс създали още Есхил, Каркин, Теодект.

4 «Иксион» - Аристотел говори за «Иксионовци», т.е. за трагедии (от различни автори), засягащи историята на Иксион. Такива трагедии писали Есхил, Еврипид, Калистрат и Тимезитей. Нито една от тях не е запазена. Митът гласи: Иксион, цар на лапитите, коварно убил своя тъст и бил преследван от омразата и презрението на всички. Зевс го пожалил, извършил над него обряда на очищението, дал му безсмъртие и го направил сътрапезник на боговете. Но Иксион поискал да съблазни Хера. За наказание в подземното царство бил вързан за вечно движещо се огнено колело.

5 «Жените от Фтия» - трагедия от Софокъл (незапазена). Вероятно нейният хор се е състоял от фтийски жени, сънароднички на Ахил. Вероятно е също така Ахил да е бил действащо лице в нея.

6 Недошли до нас трагедии за Пелей, баща на Ахил, създали Софокъл и Еврипид.

7 «Форкидите» (т.е. «Дъщерите на Форкис») – недошла до нас сатирна драма на Есхил.

8 Трилогията за Прометей създал Есхил: «Прометей Огненосецът», «Прикованият Прометей», «Освобождението на Прометей». От посочването, че сцената на споменатия тук «Прометей» се развива в подземното царство, може да се заключи, че Аристотел има предвид освобождението на Прометей. Естествено е действието на «Прометей Огненосецът» да се развива на земята; известно е, че действието на «Прикованият Прометей» се развива също така на земята. За запращането на Прометей в подземното царство загатва краят на «Прикованият Прометей». Запратеният под земята Прометей бива освободен и изведен на горния свят. Без съмнение това е било представено в «Освобождението на Прометей».

9 Аристотел визира гл. 5, 7, 14, 17.

10 Като се позовава на Еврипид, Аристотел има предвид двете му трагедии «Хекуба» и «Троянките».

11 Някои изследвачи на текста смятат, че тук той е недостоверен, и поставят като успоредица към «Разрушаването на Илион» заглавието «Тиваида» (т.е. «Поема за тиванските царе»). И действително, добре известният мит за Ниоба не може да даде

начало на трагедия с много самостоятелни епизоди, всеки от които да бъде развит в драма.

12 Аристотел има предвид неуспехи на драматическите състезания.

13 Агатон: вж. гл. 9, забел. 5.

14 Сизиф: коринтски цар, коварен и хитър, надхитрил хитреца Автолик, син на Хермес, а след като умрял, вързал Смъртта и се върнал отново на земята. За хитростите си бил наказан в подземното царство – непрекъснато тласкал скален къс по планински склон, но от върха на склона камъкът се изплъзвал от ръцете му. След това Сизиф отново подхващал своята тежка и безсмислена работа (“Сизифов труд”).

15 Думите на Агатон, приведени тук приблизително, са цитирани дословно в «Реториката» (II 24):

Човек би рекъл с право: вероятно е
да стават и невероятни работи.

16 По правило лирическите партии в трагедиите на Софокъл представляват органическа част от драмата, докато у Еврипид често нямат пряка връзка с действието.

глава 19.

1 Протагор от Абдера (ок. 480 – 410 г.пр.н.е.): един от най-значителните софисти. Субективист и релативист, срв. прочутата му фраза: «Човекът е мярка за всички неща – за съществуващите, че съществуват, и за несъществуващите, че не съществуват». Написал религиозно-скептично съчинение, заради което бил обвинен в неблагочестие (ἀσέβεια) и изгонен от Атина. Занимавал се и с литературно-езикови въпроси: едно негово съчинение разглеждало Омирови проблеми. Мястото, което цитира Аристотел, представлява случай, основан върху тясно схващане на повелителното наклонение. Критикуваният пасаж съдържа първите думи от първия стих на «Илиада». Ето пълния вид на стиха:

Музо, възпей ми гнева на Ахила, сина на Пелея.

глава 20.

1 Тласъкът, за който става дума, се осъществява главно чрез прилагане на езика върху разни части на устата.

2 С гъстота и тънкост се означават двете придихания – силното (spiritus asper) и слабото, или тънкото (spiritus lenis).

3 С дължина и краткост се означават квантитетните особености на сричките – дълги и кратки по природа (natura) или по положение (positione).

4 Ударенията са три: остро (accentus acutus), тежко (accentus gravis) и средно, или извито (accentus circumflexus).

5 μέν, δέ, τοί, δέ: ние бихме определили първите три като частици, докато четвъртата може да бъде както частица (в корелация с μέν), така и съчинителен съюз.

6 Определението на члена (ῥθρον) е до крайност неясно. Обикновено се смята, че към члена Аристотел отнася и предлозите (срв. тук τὸ ἀμφί, τὸ περὶ). Но може би главното в съчиненията τὸ ἀμφί и τὸ περὶ са не предлозите (ἀμφί, περὶ), а членът (τὸ), поставен пред тях. Тогава примерите показват свойството на члена да определя (срв. διορισμός). От най-ранни времена, та дори и до днес, членът в гръцки език може да определя всяка част на речта (срв. в стгр. τὸ πῶς, или в нгр. τὸ ὁδὸς εἶναι θηλυκό). От значение е възможността първият пример (τὸ ἀμφί) да гласи τὸ φημί (срв. изданието на Gudeman), съчетание, в което φημί не е предлог, и примерът не е успореден спрямо τὸ περὶ. Това

значи, че в първия случай членът определя (срв. διορισμός) глагол (φημί), а във втория – предлог (περί). Но съвсем непонятно е как членът може да показва «край».

7 Определението на човека гласи: «Същество, възприемащо знания» («Толика», 5, 2).

От наша гледна точка това съчетание не е изречение, а израз.

глава 21.

1 Четенето е несигурно. Вместо “повече високопарни думи” някои четат “повечето думи на масалиотите”, т.е. на жителите на Масалия (дн. Марсилия).

2 Сложното име Хермокаикоксанти се състои от три имена: Херм (Ἑρμης), Каик (Καΐκος) и Ксанти (Ξάνθος – и трите имена на реки).

3 Цитат из «Одисея», I 185; XXIV, 308.

4 Цитат из «Илиада», II 272.

5 Цитат из съчинение на Емпедокъл, фр. 138 (Diels). Всъщност оригиналът съдържа не грабна, а гребна – глагол, който прави образа съвсем неясен.

6 Друг цитат из Емпедокъл, фр. 143 (Diels).

7 Тази метафора се среща във фрагмент из “Персите” на Тимотей (срв. гл. 2, забел. 10).

8 Неизвестно е къде Емпедокъл употребява подобен израз.

9 Цитат из неизвестен лирически или трагически поет. Подлогът е: слънцето.

10 Квантитетните схеми на πόλεως и πόληος са съответно U U – и U – U. В примера Πηληϊάδεω удължението спрямо Πηλεΐδου е резултат от вмъкване на срички.

11 Случай на апокопа: κρήν. κρήνῃ «ечемик», δῶν. δῶμα «къща», ὄψ. ὄψις «лице».

12 Примерът е от “Илиада”, V 393.

13 Без съмнение текстът е изопачен, което личи от неверността на твърдението.

14 Звуците ψ и ξ са съчетание съответно на π + ζ и κ + ζ. Срв. по-нататък самия край на главата.

15 Като казва, че никоя дума не завършва на кратка гласна, Аристотел има предвид ε и ο, които винаги са кратки.

16 Срв. изд. Gudeman: δόρυ, πῶν, νῆπυ, γόνυ, ἄστυ.

17 Срв. изд. Gudeman: ἄρθρον, πάθος.

глава 22.

1 Клеофонт: вж. гл. 2, забел. 6.

2 Стенел (втората половина на V в.пр.н.е.) – атински трагически поет. Аристофан го осмива в своята комедия «Осите» (ст. 1313) за безвкусния му стил.

3 Варваризъм – нещо неразбираемо, подобно на «варварски» език. Гърците наричали варвари всички негрци.

4 С огън видях едного да споява медта и човека. Отговорът на тази гатанка е:

«Кръвопускателният меден съд». Тоя съд поставяли върху тялото на място, където предварително бил направен малък срез. Като запалвали някакво вещество в съда, предизвиквали смукателно действие и от среза бликвала струя кръв. Принципът на този кръвопускателен съд е същият като на вендузата.

5 Евклид Стари: неизвестно лице, вероятно критик.

6 Хекзаметърът, както е известно (срв. гл. 4, забел. 9), има следната опростена схема:

– U U | – U U | – U U | – U U | – U U | – U

Схемата на приведената фраза показва недопустими отклонения от него:

U U U | – – | U U U | – U U | – U U | – U

Във втория случай срещу правилната схема на хекзаметъра стои произволното

– – | U U U | – U U | – U | – U | U U

7 Цитат от «Одисея», IX 515.

8 Цитат от «Одисея», XX 259.

9 Цитат от «Илиада», XVII 265.

10 Арифрад: неизвестно лице.

11 σέθεν в м. σοῦ; ἐγὼ δέ νιν в м. ἐγὼ δ' αὐτόν.

глава 23.

1 За съвпадането на тия събития по време свидетелства Херодот (VII 166). Годината е 480 пр.н.е.

2 Аристотел се позовава на казаното в гл. 8.

3 Изброяването на корабите е предмет на п. II на «Илиада».

4 «Кипърски песни»: епическа поема за събитията, които предхождат Троянската война. Незапазена.

5 «Малка Илиада»: епическа поема в четири книги, приписвана на Лесхес от Лесбос. Представлявала продължение на «Илиадата» и описвала събитията до разрушаването на Троя. Между другото тук се говорело за смъртта на Ахил, за спора между ахейските вождове по присъждането на неговите оръжия и за подялбата на пленените троянки – например Хекуба, Касандра, Поликсена.

6 От всички изброени тук трагедии до нас са достигнали само две: «Филоктет» от Софокъл и «Троянките» от Еврипид.

глава 24.

1 Етическа и патетическа предават съответно «характерописна» (по-точно: “характерна”) и «изобразяваща страдания».

2 Става дума за неуспех на драматически състезания.

3 Героическият размер е хекзаметърът, вж. гл. 4, забел. 9.

4 Ямбичен триметър: вж. гл. 1, забел. 10.

5 Тетраметър: вж. гл. 1, забел. 10.

6 Херемон: вж. гл. 1, забел. 13.

7 Аристотел се позовава на казаното в гл. 4.

8 Преследването на Хектор е епизод от «Илиада» (XXII 205 и сл.).

9 Сцената на измиването е споменатият вече (срв. гл. 16, забел. 5) епизод из «Одисеята» (XIX 386 – 466). Всъщност обаче тук става дума за разговор между Одисей и Пенелопа (146 – 260), който предхожда измиването. Одисей се представя за критянин и твърди, че Одисей бил гостувал у него. За да се увери, че той говори истината, Пенелопа го пита как е бил облечен Одисей. Отговорът е верен, от което тя заключава, че и разказът за Одисеевото гостуване е верен. Но заключението е погрешно.

10 «Едип» е «Едип цар» от Софокъл. За случая срв. ст. 103 и сл.

11 «Електра» е трагедията на Софокъл. Разказът за питийските игри обхваща ст. 680 и сл.

12 «Мизийците»: трагедия на Есхил или Софокъл, незапазана. «Безмълвният» е Телеф, Хераклов син, който, за да получи очищение от кръв, която е пролял, изминал пътя от Пелопонес (Южна Гърция) до Мизия (Мала Азия), без да промълви ни дума.

13 Откарването на спящия Одисей е епизод из «Одисея» (XIII 70 и сл.).

глава 25.

1 Още в древността се поражда критично отношение към Омир, у когото дирят и намират грешки, противоречия, езикови и стихови слабости. Всичко това съставя “проблемите”, които трябва да получат осветление. Прочут със своите критики над Омир бил ораторът Зоил (IV в.пр.н.е.), наричан «Омиров бич». Сам Аристотел е автор на недостигнало до нас съчинение, посветено на трудни места из Омир (Ἀπορήματα Ὀμηρικά).

- 2 Не може да се посочи къде е казано това.
- 3 За преследването на Хектор тук повторно срв. гл. 24.
- 4 Ксенофан (VI – V в.пр.н.е.) – философ, основател на Елеатската школа, проповядвал един-единствен бог, издигнат над човешките сетива. Критикувал Омировата антропоморфна митология.
- 5 Цитат из «Илиада», X 152.
- 6 Илирийци – древното население на Илирия (дн. Албания).
- 7 Цитат из «Илиада», I 50.
- 8 Цитат из «Илиада», X 316.
- 9 Цитат из «Илиада», IX 202.
- 10 Цитат из «Илиада», X 11.
- 11 Цитат из «Илиада», X 13.
- 12 Цитат из «Илиада», XVIII 489. Стихът се отнася до Голямата мечка, която не слиза под хоризонта. Но понеже другите северни съзвездия също не слизат под хоризонта, думата «единствена» от въпросния стих се разглежда като грешка. Аристотел обяснява: Омир е взел най-известното съзвездие.
- 13 Хикий от Тасос – неизвестен нам обяснител на Омировия текст.
- 14 Цитат из «Илиада», II 15. Промененото ударение (ῖδ ὀμεν) превръща индикатива в инфинитив.
- 15 Цитат из «Илиада», XXIII 327. Ако вместо ο ῖ се чете οῦ, смисълът се изменя: «от проливния дъжд не изгнива».
- 16 Емпедокъл: вж. гл. 1, забел. 12. Цитираното място е фр. 35 (Diels). Ако след безсмъртното и след защото се постави запетая, ще се получи смисъл, различен от онзи, който би се получил, ако след първото някога се постави запетая, а след второто – тире.
- 17 Цитат из «Илиада», X 252 и сл.
- 18 Ганимед: троянски царски син, когото Зевс, преобразен на орел, отвлякъл на небето.
- 19 Боговете пиели не вино, а нектар.
- 20 Цитат из «Илиада», XX 267.
- 21 Главкон – може би това е същият онзи Главкон, когото Платон споменава в своя диалог «Ион» като познавач на Омир.
- 22 Според «Одисея» Телемах, син на Одисей от Пенелопа, тръгва да дири баща си и стига в Лакедемон. Логично би било там да се срещне със своя дядо по майка Икарий, но това не става. Аристотел обяснява този факт, като приема, че дядо на Телемах е не лакедемонеецът Икарий, а кефаленецът Икадий.
- 23 Лаконец = спартанец.
- 24 Кефаленци – жители на Кефаления, най-големия сред Йонийските острови.
- 25 Зевксид: срв. гл. 6, забел. 7.
- 26 Вж. гл. 18, забел. 15.
- 27 В «Медеея» на Еврипид Аристотел не намира убедителен мотив за появата на Егей.
- 28 По този въпрос Аристотел вече е говорил веднъж в гл. 15, срв. забел. 2 към нея.

глава 26.

- 1 Като говори за диск, Аристотел има предвид вероятно лирическо произведение (дитирамб?) за Хиакинт, любимец на Аполон, когото богът неволно убил, хвърляйки диск.
- 2 «Скила» - вж. гл. 15, забел. 3.
- 3 Миниск – известен актьор, който игрел главни роли в трагедии на Есхил.
- 4 Калипид – известен актьор от втората половина на V в.пр.н.е.
- 5 Пиндар – актьор, споменат само тук.

6 Рапсод – изпълнител на епическа (героическа) поема, който, както е явно от текста, си служи не само с интонации, но и с телодвижения, с актьорска игра. Такъв рапсод е Созистрат, когото познаваме само от това място на “Поетиката”.

7 Мназитей от Опунт – певец на лирически произведения, споменат само тук.

8 Софокловият «Едип» е «Едип цар». «Едип цар» съдържа 1530 стиха, а «Илиада» - около 16 000.

9 Аристотел има предвид казаното в гл. 6 и 14.