

АРИСТОТЕЛ
ЗА
ПОЕТИЧЕСКОТО
ИЗКУСТВО

АРИСТОТЕЛ

ЗА
ПОЕТИЧЕСКОТО
ИЗКУСТВО

Встъпителна студия, коментар и превод от старогръцки

Проф. д-р АЛЕКСАНДЪР НИЧЕВ

софи-р

1993

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΟΥΣ
ΠΕΡΙ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ

© *Александър Ничев, въстъпителна студия, коментар и превод от старогръцки, 1975*

© *СОФИИ-Р, 1993*

Предговор

*Аристотел от Стагира (384–322 г. пр.н.е.) идва в Атина през 336 г., т.е. седемнайсетгодишен, и постъпва във философската школа на Платон, в Академията. С Академията се свързва и неговата научна дейност в продължение на двадесетте години, които прекарва там. Какви са били отношенията му с Платон, не може да се каже с точност. Изглежда, че несъгласието на ученика с основни възгледи на учителя не лишило отношенията на двамата от обективност, приятелски тон и почтеност. Платон високо ценял ученика си, за него той бил *νοβς τῆς διатρίβης*, „умът на школата“, а крилатата фраза „*Amicus Plato, sed magis amica veritas*“ възхожда към „Никомаховата етика“ (I 4) на Аристотел. От 342 г. Стагиритът е възпитател на Александър Македонски. Когато през 335 г. се завръща в Атина, той основава своя философска школа – перипатетическата, просъществувала няколко века. От тази последна част от живота му (335–323 г.) датират редица трактати, свързани с преподавателската му работа в Ликейона (Лицея). Към тях се отнася и съчинението „За поетическото изкуство“, или „Поетиката“. По време, то се намира вероятно между „Политиката“ и „Реториката“.*

„Поетиката“ не принадлежи към съчиненията, които философът предназначил за широка публика. Тя задоволявала вътрешните нужди на перипатетическата школа. Това обяснява необичайната ѝ форма и странната ѝ

съдба. „Поетиката“ наподобява преподавателски записки върху поднасяната материя, граматическата ѝ форма на места е небрежна, отделни места са просто нахвърляни. Диоген Лаертски, който посочва съчинение на Аристотел със заглавие „За поетическото изкуство“ – без съмнение същото, което е предмет на тези редове, – добавя, че то се състояло от две книги.

Един неоцелял кодекс на „Поетиката“ от V–VI в. бил преведен на сирийски в началото на X в. Сирийският текст, от който е запазен един незначителен откъс, е бил преведен на арабски. Арабският превод е бил паравфразиран от Авероес (1174 г.), а текстът на Авероес бил преведен на латински.

Най-старият запазен гръцки кодекс на „Поетиката“ е от X–XI в. (Codex Parisinus 1741 = A^c). От XIII–XIV в. е Codex Riccardianus 46(=B) за който се смята, че не зависи от първия. Краят на този кодекс представлява особен интерес: след думите εἰρήσθω τοσαῦτα, „нека сметнем казаното за достатъчно“, се чете: περὶ δὲ ἱαίρων καὶ κωμῶν διάζ.

т.е.: „А за ямбите и комедията“... Ако тоя завършък е автентичен, ние знаем предмета на втората книга от съчинението.

През XV в. гръцкият текст бива отпечатан в Италия. От същото време датира един латински негов превод. През XVI в. оригиналът получава още няколко, все италиански, издания. Оттогава започва тържественото шествие на „Поетиката“, упражнила небивало въздействие върху естетическата мисъл и художествената практика на всички следващи столетия.¹

Литературата върху „Поетиката“ предлага внушителен брой научни коментари и още по-голям брой преводи, сред които и един български.² И все пак в интерпретацията на това съчинение има още толкова много

¹ По историята на текста срв. Aristote, Poétique, Texte établi et traduit par J. Hardy, Paris, 1932, 22 sqq.; Aristoteles, Περί ποιητικῆς, Mit Einleitung, Text und adnotatio critica, exegetischem Kommentar, kritischem Anhang und indices nominum, rerum, locorum von Alfred Gudeman, Berlin und Leipzig, 1934, 29 sq.

² Кр. Генов и П. Радев, Поетиката на Аристотеля, Пълен превод от старогръцки с критичен увод и бележки, София, 1943; 2. изд.: 1947.

и такива празноти, че да се превежда неговият текст означава да се преодоляват всевъзможни трудности, които изникват буквално на всяка стъпка.

Вече стана дума за езиковата страна на гръцкия текст. Как трябва да го предаде преводачът? У мнозина той звучи гладко и свързано, сякаш нищо не смущава нормалното му течение в оригинала. На практика преводат се превръща в парафраза, която не дава реална представа за оригинала и за неговото съвременно състояние.

Но стремежът да се даде превод-копие е също така неприемлив: той би довел, ако не навред, то поне на места до сериозна нечетливост. Поради това е уместно преводният текст да има в една елементарна степен характер и на коментар, като всичко останало, което надхвърля тази елементарна степен, намери място в същинския коментар, придружаващ превода. Ето защо в превода се вмъкват известни пояснителни елементи, които, от друга страна, не го превръщат в парафраза на оригинала. Това са случаи, когато текстът се допълва с подразбиран подлог, допълнение или друга част на изречението; когато значението, дадено в речника, непълно изразява конкретния Аристотелов текст; когато известни думи получават налагащо се от контекста етимологическо изясняване, без което фразата би се оказала не съвсем понятна. Поради характера си на естествено подразбирани и безусловно нужни елементи те не получават никакво особено означение нито чрез шрифтове, нито чрез скоби. Пояснения, които, вметени в текста на превода, неминуемо биха го превърнали в преразказ, се дават в коментара. Езиковата суровост на оригинала не се избягва в превода, доколкото това не уврежда смисъла на неговия текст.

Що се отнася до коментара, съвсем очевидно е, че ако естетическите проблеми на оригинала станат негов предмет, те ще бъдат раздробени до степен да изгубят тъй очевидната органическа връзка, която съществува между тях. Поради това подобни въпроси се осветляват не в коментара, а в една встъпителна студия.

По причини, свързани с обема на предлаганата книга, библиографските посочвания във встъпителната студия са сведени до минимум. Друга, по-съществена причина за това е обстоятелството, че по основните понятия, за-

сегнати там, аз излагам главно свои наблюдения и решения. За да избягна цитирането на свои работи, свързани с проблемите на „Поетиката“, ще се ограничи да посоча тук следните:

Атичeskата трагедия в нормите на Аристотел, Годишник на Софийския университет (ГСУ), Историко-филологически факултет, т. XLV, кн. 4, 1948/49; Връзката между „Държавата“ на Платон и „Поетиката“ на Аристотел по въпросите на „подражателната“ поезия и катарзиса, ГСУ, Филологически факултет (=ФФ), т. XLVII, 1950/51–1951/52; Съчетанието *παρά τὴν δόξαν* „Поетиката“ на Аристотел (гл. 9, 1452a 1–10), ГСУ ФФ, т. LI, кн. 4, 1955; La faute tragique dans l'Œdipe-roi de Sophocle, ГСУ ФФ, LV, кн. 2, 1961; Към коментара на Аристотеловата „Поетика“ (гл. 25), ГСУ ФФ, т. LV, кн. 2, 1961; Plato und Aristoteles über die Wirkung der Tragödie, Helikon (Messina), IV, 1963, 1–4; Wie ist die tragische Katharsis zu deuten? Proklos über die Katharsis, Acta antiqua Philopopolitana, Studia historica et philologica, Sofia, 1963; L'énigme de la catharsis tragique dans Aristote, Sofia, 1970.

Последната работа не е само обобщение на предхождащи изследователски резултати: в нея за първи път се използват като литературно-исторически извори Олимпидор, Плутарх, Епиктет, Кебет, Климент Александрийски, Цицерон, Квинтилиан, античните коментarii към трагедиите на Софокъл. Съществено допълнение към нея представляват работите ми „Wodurch wird das Auftauchen von φόβος bedingt (Zu Poet. 13, 1453 a 2–6)“, Euphrosyne (Lisboa), 1972, и „Aristotle's *παρά τὴν δόξαν* and the Modern Detective Story“, Studi in onore di Quintino Cataudella, vol. II, 265 sqq., Catania, 1972.

Ще си позволя да спомена следните отзиви за някои от посочените работи: R. Weil, Revue des études grecques, LXX, 1957; A. Илиев, Известия на института по философия, XII, 1960; P. Pericay, Emerita (Madrid), XXXIII, 1965; P. Гандева, Списание на Българската академия на науките, XVI, 1970, 5; Кр. Генов, Литературна мисъл, XV, 1971, 2; Б. Богданов, Език

и литература, XXVI, 1972, 2; А. А. Тахо-Годи, Известия Академии наук СССР, Серия Литературы и языка, XXX, 1971, 6; D. Machovec, Listy filologické (Praha), 95, 1972, 3; Fr. E. Henry, Revue beige de philologie et d'histoire (Bruxelles), L, 1972, 1; M. M. Bastais, Antiquité classique (Bruxelles), XLI, 1972, 1; A. Freire, Revista portuguesa de filosofia (Braga), 1972, 52; P. Louis, Revue de philologie, de littérature et d'histoire anciennes (Paris) XLVI, 1972, I; А. Ф. Лосев, сб.: Проблемы общего и русского языкознания, Москва, 1972; M. Gilbert, Les études classiques (Namur), Oct. 1973, 463; А. И. Доватур, Вестник древней истории, 1974, 1; P. Someville, Revue philosophique de la France et de l'Etranger (Paris), 1974, 2; A. Pattin, Tijdschrift voor filosofie (Leuven), 1974, 2; A.-J. Vaelke, Studia philosophica (Basel), vol. 34, 1974; T. Brunius. The Journal of Aesthetics and Art Criticism (Baltimore), XXXIII, 1974, 2; (J.) A(ler), Bulletin international d'esthétique (Amsterdam), Fasc. XXI/XXII. Oct. 1974 / Febr. 1975; V. P(isani), Paideia (Milano), XXVI, 1971; H. J. Padrón, Revue philosophique de Louvain (Louvain), février 1975; А. Ф. Лосев, История античной эстетики, Аристотель и поздняя классика, Москва, 1975, стр. 207–215.

Проф. д-р Александър Ничев

„Поетиката“
като
възражение
срещу
Платон

1.

Днес изследвачите на Аристотеловото съчинение „За поетическото изкуство“, или, както се назовава по вековна традиция, на „Поетиката“¹, са единодушни относно състоянието на неговия текст. Като цялост то не е достигнало до нас в пълния си вид, и това се вижда преди всичко от факта, че философът обявява една тема, която не изчерпва в следващото изложение. Той оповестява, че ще говори не само за „поезията изобщо“, но и за „нейните видове“ (гл. 1), и добавя, че за подражателната поезия в хекзаметър (т.е. за епоса) и за комедията „ще говори покъсно“ (гл. 6). Текстът, с който разполагаме, съдържа сравнително обстойна част, посветена на трагедията, докато епосът е засегнат бегло, а за комедията не е казано нищо значително или поне нищо, което по обем и смисъл би се равнявало на частта за трагедията. Ако в „Политиката“ (VIII 7) Аристотел обявява, че ще изясни що значи катарзис „в книгите си за поетическото изкуство“ (ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς), и ако се приеме, че днес ние разполагаме само с книгата, посветена на трагедията, трябва да предположим, че текстът на „Поетиката“ се е състоял поне от две книги. На друго място, в „Реториката“ (I 11), той съобщава, че е дал определение на комичното „в книгите за поетическото изкуство“ (ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς). Пак там (III 18) той съобщава, че „в книгите

¹ По заглавието виж. Коментара, стр. 105.

за поетическото изкуство“ (ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς) е казал колко вида комично съществува, който вид подобава на свободния човек и кой не му подобава, та всеки да избира каквото му приляга. В дошлото до нас изложение няма подобна тема.

Това може да се каже за състоянието на „Поетиката“ като цялост, а към него трябва да се добави и оценката за цяла редица места от запазения текст. Тяхното състояние е незадоволително и те са извънредно труден обект за изследване.

Безмилостното време е една от възможните причини за недоброто състояние, в което се намира текстът на „Поетиката“ днес. Друга причина се корени във факта, че пред нас е съчинение, предназначено за вътрешна употреба в школата на перипатетиците и принадлежащо към т.нар. езотерични съчинения.¹ Аристотел го противопоставя на екзотеричните, на предназначените за широка публика съчинения. Ето неговите думи: „Но по тези въпроси е казано достатъчно в издадените ми съчинения“ (гл. 15). Тук е очевидно, че авторът препраща от едно езотерично към друго, екзотерично съчинение. Това е съвсем естествено и лесно разбираемо: Аристотел не желае да се разпростира по въпрос, по който говорят други, публикувани и широко достъпни негови съчинения, *ἐκδηδομένοι λόγοι*. Следователно правилно е общоприетото схващане, че „Поетиката“ представлява нахвърлян лекционен материал, записки или тезиси по проблеми на художествената литература, че тя не е пълно и подредено изложение на материята, каквото представлява един *ἐκδηδομένος λόγος*.

Независимо от всички неизгоди на съвременното състояние на текста си „Поетиката“ може да бъде успешно тълкувана. Различни неясни нейни места, внимателно съпоставени със смислово близки и текстово сигурни пасаж, могат да получат една или друга степен на яснота. Там, където нейният текст се оказва недостатъчен, за да се самоизясни, за неговото тълкуване допринасят места из други съчинения на Аристотел. Освен това

¹ Езотерични (ἐσωτερικοί, от ἔσω „вътре“) се наричали съчинения, предназначени за учебни цели. Екзотерични (срв. ἑξωτερικοί, от ἔξω „вън“) били съчинения, предназначени за „външна“ публика.

понеже Аристотел не се явява изведнъж с проблемите на своята „Поетика“, т.е. понеже неговото съчинение почива на литературно-критическа и теоретическа традиция, ясно е, че текстът на „Поетиката“ може да бъде изясняван чрез съпоставки със съчинения на предходници и съвременници. Най-сетне, понеже естетическите идеи на Аристотел намират отзвук в по-късни десетилетия и столетия, смисълът на някои негови термини с основание може да се дири у по-късни автори.

Всичко това е ясно и не се нуждае от доказателства, поради което толкова по-странен е фактът, че и до днес някои тълкуватели на „Поетиката“ не могат да напуснат границите на определен неясен пасаж. Те упорстват да изведат смисъла на даден термин от самия него дори когато безперспективността на подобна работа е съвсем очевидна. И сякаш никому не иде наум, че терминът може да бъде изяснен чрез свои антоними или чрез възможни предикати. Показателни в това смисъл са няколко хронологически близки статии в списание „Hermes“ относно известните термини ἔλεος и φόβος.¹ Тия статии с нищо не придвижиха главния въпрос. След тях термините не станаха по-ясни, отколкото бяха преди тяхната поява.²

¹ R. Schettlaender, Eine Fessel der Tragödien-deutung, Hermes, Bd. 81, 1953, 29 sqq.; W. Schadewaldt, Furcht und Mitleid? Zur Deutung des Aristotelischen Tragödiensatzes, ibid., Bd. 83, 1955, 129 sqq.; H. Flashar, Die medizinischen Grundlagen der Lehre von der Wirkung der Dichtung in der griechischen Poetik, ibid., Bd. 84, 1956, 12 sqq.; M. Pohlenz, Furcht und Mitleid? Ein Nachwort, ibid., Bd. 84, 1956, 49 sqq.

² Заслужава отбелязване, че появата на споменатите работи от „Hermes“ не настрои оптимистично изследвачите. Така, един от тях, Gerald F. Else, в своя коментар към „Поетиката“, издаден непосредствено след посочените статии, не вижда изход от заплетеното положение с понятията ἔλεος, φόβος и καθάρσις, за да предложи... официално закриване на въпроса: „The controversy over catharsis has revolved – for some periods, 'spun' would be a better term – on its own axis for so long, and with so little determinate result, that one sometimes wonders whether it should not be declared officially closed or debarred“ (Gerald F. Else, Aristotle's *Poetics*: The Argument, Cambridge, Massachusetts, 1957, 225).

Платон засяга проблемите на словесното изкуство главно в десетата книга на своя диалог „Държавата“. Философът обосновава нуждата бъдещите управници и стражи на „идеалната“ държава да получават онова възпитание, което ще бъде предпоставка за моралната им устойчивост на държавни фактори. Но Платон установява, че възпитателската задача, която поставя той, не може да се постигне с наличния литературен материал. Многобройните поетически преработки на митологически истории съдържат сериозни слабости. Те гъмжат от превратни мисли и създават неверни представи за боговете. Боговете, изобразени от Омир и от други епически или драматически поети, притежават всички осъдителни черти, които може да съдържа характеристиката на един обикновен смъртен човек. Естествено, такива богове не могат да внушават уважение към себе си. Митологическите сказания, в които се подвизават те, не укрепват религиозното съзнание, а тъкмо напротив – разлагат го. Подобна поезия, смята Платон, не бива да се произвежда. Той предвижда законодателни мерки, които ще прекратят тази вредна поетическа дейност и ще обусловят появата на нова, пригодна за целите на „идеалната“ държава поезия. Срещу онези, които застъпват противни гледища, казва той, трябва да се води „борба по всички начини“. Конкретна мярка в тази борба е да не се дава хор на поет, чиято разработка на мита не е съобразена с официалните предписания, т.е. да не се допуска до сцена произведение на такъв поет. С различна сила Платон подчертава тия свои възгледи на няколко места в „Държавата“.

Защо според Платон поети като Омир упражняват вредно въздействие? Вредността се обуславя от една основна черта на тяхното творчество: от това, че то е „подражание“, *mimēsis*. „Подражание“ на какво? Не земната действителност.

Но изразът „земна действителност“ принадлежи не на Платон, а на нас. За Платон съществува една единствена действителна действителност: светът на идеите. Идеите са безсмъртни същности, и техен творец е богът. Според Платон богът, който е създал света на идеите, е действителен творец. Това, което ние наричаме земна действителност, всъщност не е никаква действителност; то е бледо, несъвършено подражание, или отражение, на света на идеите. Предметите, които, осезаваме и които са

резултат на човешко творчество, имат само привидно съществуване. При така определените резултати на човешката дейност е явно, че и думата „творчество“ тук има условен смисъл. Затова, ако богът е действителен творец, а сътворените от него идеи са действителни същности, човекът, който създава предмети за всекидневно потребление, съзерцавайки идеята на всеки един от тях, може да се нарече творец само в един условен смисъл, и неговото творение е същност пак в един условен смисъл на думата. Ако идеята, сътворена от бога, има значение на абсолютна истина, предметът, който е сътворен от занаятчията, е отдалечен на две степени от истината.

Но, продължава Платон, съществува един индивид, който също претендира да бъде творец. Това е живописецът. Чрез линии и багри той „подражава“ на предметите, които го обкръжават. И понеже предмет на неговата „подражателна“ дейност е не действителната същност, не идеята, а нейното отражение, представено от обкръжаващите предмети, Платон обявява творчеството на живописеца за лишено от стойност на истина. То се намира на третата степен от истината и фактически е равно на неистина. И понеже поетът, подобно на живописеца, е „подражател“ на света, който го обгражда, той също греша, а като греша, заблуждава и своята читателско-слушателска публика.

Платон се нахвърля върху така нареченото „подражателно изкуство“ (μίμησις), тъй като вижда в него измамна дейност. Той не пести укорите и обидните квалификации по негов адрес и по адрес на неговите създатели: поетите „подражатели“, казва той, говорят лъжи, с които могат да въздействат само на невръстни деца и на незрели, глунави хора.

Аристотел не се отказва да означи поезията като „подражание“. Той възприема Платоновия термин, но му дава ново съдържание. Според него всяко изкуство е „подражание“, μίμησις, следователно и поезията е резултат на „подражаване“, μιμεῖσθαι. Това е основното, което може да се каже и което той казва още в самото начало на „Поетиката“: „И тъй, епическата и трагическата поезия, а също комедията, дитирамбическата поезия и по-голямата част от авлетиката и китаристиката – всички те, казано общо, са подражание“ (гл. 1). За Аристотел стремежът към „подражаване“ е вроден на човека; той е една

от естествените причини, които са определили появата на поезията и на изкуството изобщо. Освен това хората получават първите си познания чрез „подражанието“. Следователно още в това положение съзираме нещо коренно противоположно на възгледа на Платон, според когото поетическото творчество не съдържа нищо сериозно – преди всичко затова, защото представлява „подражание“ на обкръжаващия свят, който няма действителна реалност.

Аристотел изобщо не поставя въпроса за реалността на света, в който живее творецът. Тук, в „Поетиката“, той приема реалността на света като факт, който се разбира от само себе си и няма защо да се обсъжда и доказва. Обсъждането на този въпрос, но откъм обратната му страна – чрез критиката на Платоновата теория за идеите, върху която, както видяхме, почива и естетиката на Платон, – е направено в неговата „Метафизика“. „Поетиката“ мълчаливо застъпва по този основен въпрос гледищата, защитени в „Метафизиката“. Аристотел не поставя под никакво съмнение обективността на земната действителност, значителността на нейните факти, възможността те да станат предмет на художествено изображение, на „подражание“, и способността на „подражанието“ да даде сериозно знание. В тази основна точка, в която естетическите проблеми са неделими от гносеологическите, неговата естетика е антиплатоническа. Антиплатоническо е по същността си и понятието „подражание“, с което си служи Платон, за да дискредитира поезията.

Уместно е да се зададе въпросът, как трябва да се схване терминът „подражание“ в гносеологията и естетиката на Аристотел. Най-общото, което можем да кажем, е, че този термин съдържа представата за възпроизвеждане. След това веднага трябва да добавим, че възпроизвеждането е художествено, че е продиктувано от художнически цели. Но дори само фактът, че то се прави с цел, вече насочва вниманието ни към неговия субективен (а в някои случаи дори субективистичен) характер. В него е въплътена човешката заинтересуваност на твореца, която го прави значително и за неговите подобни. Следователно Аристотел живее с ясно съзнание за социалната обусловеност и функция на изкуството. Всичко това става особено нагледно, когато се вземе под внимание пред-

ставата на Платон за изкуството като механически акт на отражение.

Може да се стори странно, но Платон наистина смята „подражанието“, т.е. художественото произведение, за резултат на огледално пасивен акт. Това е явно от десетата книга на „Държавата“. Там Сократ, а чрез него Платон, обявява, че начинът, по който твори третият вид творец, който не е нито бог, нито занаятчия, „не е труден“. И продължава: „Той се практикува навред и бързо, и особено бързо – ако вземеш огледало и го понесеш навред. Веднага ще създадеш и слънце, и това, което е на небето, веднага ще създадеш земя, ще създадеш себе си и всички живи същества, покъщнина, растения и всичко, което току-що споменахме“ (596de).

Основната идея на Аристотел за „подражанието“ като предпоставка за познание не стои изолирана само в посоченото негово изказване. Другаде тя е доведена до край с пределна яснота на понятията. Не само и не просто знание предлага поезията, казва Аристотел. Знанието, което дава тя, е сериозно и философско. Нещо повече, със своя философски и сериозен характер то стои над знанието, което предлага историята. В този смисъл говори изречението, станало крилата фраза: „Поезията е по-философска и по-сериозна от историята“ (гл. 9). За да подкрепи мисълта си, Аристотел изтъква, че докато предмет на историята са отделните факти (τά καθ' ἑκαστον), поезията се занимава с общите понятия (τά καθόλου). Така той набляга върху обобщителната способност на поезията, която разкрива връзки и закономерности в нещата, докато историята, занимавайки се с отделното и единичното, постига това в по-ниска степен. Като настоява върху разликата между поезия и история, Аристотел схваща нейния дълбоко същностен характер и отхвърля всяка идея за външно, формално или формалистично отношение между тях: историята на Херодот, казва той, може да бъде разказана в стихове, и въпреки своята поетическа външност тя не ще престане да бъде история и не ще се превърне в поезия. Защото, продължава той, историята изобразява не едно действие, както поезията, а едно време, т.е. събитията, станали през това време с един или повече индивиди, като всяко има случайно отношение към другото. За да поясни последната мисъл, Аристотел привежда две исторически събития, станали

но едно и също време: морското сражение при Саламин и битката с картагенците в Сицилия. Философът допълва, че тези две събития нямат обща цел, каквато трябва да имат събития, представляващи предмет на поетическо произведение. Той оценява тази мисъл като особено важна, защото веднага след това я повтаря вече не с оглед на споменатите събития, а като общо правило: „... така в течение на времето понякога стават едно след друго събития, от които не възниква никаква обща цел“ (гл. 23)¹.

Поетът демонстрира уменията си особено в случаи, когато разработва исторически сюжет. Такъв е случаят с епическото повествование на Омир за Троянската война. Омир не се е опитал да изобрази войната във всичките ѝ събития и в цялото ѝ времетраене, той взема само един момент от нея, който оценява като значителен от художествена гледна точка и го обогатява с допълнителни епизоди.

¹ Тук не бива да се забравят две неща. Първо, Аристотел не отрича философския характер на историята. Този характер се имплицира в компаративите *στοιχειώτερον* и *φιλοσοφώτερον*, отнесени към *ποιήσις*. Пълният смисъл, подразбиран и изричен, на фразата е: историята е сериозна и философска, но поезията притежава тези качества в по-висока степен. В този възглед заслужават подчертаване яснотата на понятието за история, за същността на историческия труд, за целите и задачите на историка. Второ, разграничението, което прави Аристотел между история и поезия, смятат някои, се отнася до древната история, която е предимно изложение на отделни факти и в по-ниска степен философско обобщение върху тях. Това разграничение, смятат, не може да се отнася до една научна история, която не желае да робува на единичния факт, а се старае да види по-далечните причини на нещата, да установи онези *τὰ καθόλου*, които характеризират поезията. Но дори като не пренебрегваме разликите между древна и съвременна история, трябва да признаем, че и в една съвременна научна история е налице фактическият материал, в който много събития са случайни едно спрямо друго дори когато се явяват в хронологическа близост. От друга страна, принцип на поезията, посочен от Аристотел, е не хронологическата последователност, а оная същностна връзка между събитията, при която, ако се отнеме едно, то довежда до разрушаване на целостта.

И тъй, не изреждането на всички възможни събития, от които се състои едно по-голямо събитие, не хронологическа последователност и фактологическа пълнота са условията, на които трябва да отговаря поетическата творба. Поетът изобразява не това, което е станало, а това, което може да стане по вероятност и необходимост (κατά τό εἰκός ἢ ἀναγκαῖον). Защото един исторически факт често може да бъде малко съдържателен и да не разкрива онова общо, което дава философски смисъл на познанието. Обратно, едно измислено събитие може да съдържа всичко това в несравнимо по-висока степен.

И друго: Аристотел ясно съзнава, че литературният сюжет не се представя от абстрактни общи понятия, че общите понятия, които са негова крайна цел, се въвеждат от индивидуални и индивидуализирани образи. В това диалектическо разбиране на единичното и общото, в което той се проявява като съвременен нам мислител, трябва да съзрем една голяма негова заслуга.

Следователно срещу Платоновото схващане за огледално пасивния характер на „подражанието“ Аристотел издига възглед, който обосновава с богатата художествена практика на предхождащите векове. Художественият творец е жив, активен, заинтересуван и индивидуално неповторим посредник между жизнените факти и своя читател, зрител или слушател. Аристотел е в състояние да обясни защо изображенията на една и съща действителност, създавани от различни творци, неизбежно се отличават и носят индивидуални белези. Няма защо да се изтъква очевидното: че Платон, който се абстрахира от литературно-историческия опит и не взема под внимание дори най-елементарните обективни данни за творческия процес, разглежда авторовото съзнание като постоянна, еднотипна и, главно, пасивна величина. Би могло да се възрази, че Платон сравнява художествената творба с огледално отражение, за да постигне чрез една хипербола по-голяма нагледност. Но, първо, нищо не доказва, че той употребява хипербола. Второ, както и да се разглежда неговият израз, както и да се освобождава от възможни реторически украси, от него остава едно логическо съдържание, според което ролята на творческата личност се свежда до нула.

Посочените дотук моменти не са единствените, които изтъкват „Поетиката“ като скрита полемика на Аристотел срещу Платон. За този неин характер свидетелстват и онези места, които се отнасят до същността и функциите на атическата трагедия.

Впрочем по този въпрос говори един авторитетен античен паметник, коментарът на неоплатоника Прокъл към „Държавата“ на Платон. Прокъл, отлично запознат с философските извори на предхождащите столетия, е имал на ръка литературни материали, които са удостоверявали, че отношението на Платон към поезията предизвиквало възражения, възбудило спорове. В тия спорове, казва той, взел участие и Аристотел, за да защити осъдената от Платон *μῦσική*. Споровете очевидно били разгорещени: Прокъл нарича противниците на Платон „борци“ (*ἀγωνισταί*) за трагедията. Без съмнение той е можел да назове поне някои имена на автори на полемични съчинения, с които е разполагал. Ние обаче не разполагаме почти с нищо, и нашата изследователска работа е крайно затруднена. Материалът е оскъден, разпръснат, а понякога и двусмислен. Той трябва да се събере, да се постави в съзвучие и изтъкува по недвусмислен начин. Основното в него е самата „Поетика“, но тъкмо онзи неин пасаж, който определя трагедията, е странен и неясен. Наистина много важно е, че в тексткритично отношение той е сигурен, но, от друга страна, в граматическо и смислово отношение представлява низ от големи трудности.

Този текст се намира в самото начало на гл. 6 и гласи:

„И тъй, трагедията е подражание на действие сериозно и завършено, с определен обем, с украсена реч, употребена различно в различните части, което (подражание) с действие, а не с разказ, чрез състрадание и страх извършва очистване от подобни чувства.“

Крайт на пасажа засяга функциите на трагедията в една, както се вижда, твърде неясна форма. И все пак съзнанието, че той е сигурен в тексткритично отношение, дава смелост на изследвача да мисли по изясняването му.¹

¹ Единственото място в този пасаж, което може да се посочи, е думата *καθάρσις*, която в оригинала е *καθάρσις τῆς ψυχῆς* : τῆς ψυχῆς τοιοῦτης

В началото на тълкуването, което предлагам, стои свидетелството на споменатия вече Прокъл. Вярно е, Прокъл не посочва в кое съчинение Аристотел защитил поезията. Тук няма друг изход, освен да се предполага, и аз предполагам, че това е сторено в „Поетиката“. Издържаната в антиплатоновски смисъл нейна част, за която стана дума по-горе, подкрепя Това предположение, а Прокъл ни насърчава да дириим в нея и други антиплатоновски моменти. Заслужава да се каже, че Прокъл съобщава своите сведения за реакцията на Аристотел срещу Платон във връзка с онзи пасаж от „Държавата“, където се обсъжда вредното въздействие на трагедията. Този Платонов текст е изходна точка, от която съвсем естествено може да се премине към „Поетиката“ на Аристотел. Ето как гласи той (разговарят Сократ и Главкон):

„– Слушай и мисли. Ти знаеш, че когато слушаме Омир или друг някой трагически поет, който представя герой в нещастие, герой, който сред плачовете си произнася дълги речи, нарежда и се бие в гърдите – дори най-добрите между нас изпитват удоволствие. Ние се оставаме, следим със съчувствие героя и горешо хвалим като добър поет оногава, който най-успешно ни доведе до такова душевно разположение.

– Зная, как да не зная!

– Но ти си забелязал също, че когато нас връхлети-

των μαθημάτων. Но тук има сериозни аргументи в подкрепа на четенето των μαθημάτων: арабският превод на „Поетиката“ предава тъкмо понятие за „чувства“, за „афекти“, срв. J. Tkatsch, Die arabische Übersetzung der Poetik des Aristoteles und die Grundlage der Kritik des griechischen Textes, Wien und Leipzig, II, 1932, 78. Освен това των μαθημάτων „чувства“ се отнася към ἔλεος και φόβος „състрадание и страх“ като родово към видови понятия. Това двойко четене не дава никакво основание за ревизия на текста. Още по-малко основание има да се поставя под съмнение фактът, че Аристотел познава понятието трагически катарзис. Като се абстрахирам от всичко друго, което може да се каже по този въпрос, ще си позволя да приведа извънредно ценното свидетелство на Олимпиодор, който, говорейки по различните видове катарзис, изрично споменава един „Аристотелов вид катарзис“ (Αριστοτελικός τρόπος καθαρσεως) (In Plat. Alc. рг. 145₁₂ – 146₈ Westerink).

беда, ние се перим с обратното – че можем да останем спокойни и твърди, защото туй било за мъжа, а другото, което по-рано хвалехме, било за жената.

– Да, забелязвал съм.

– Уместна ли е тази похвала? – ... – Да гледаш човек, какъвто никой не би желал да бъде, от когото всеки би се срамувал, и да не го порицаеш, а да изпитваш удоволствие и да го хвалиш!

– Не, кълна се в Зевс! Това съвсем не изглежда разумно.

– Да, – ... – ако, разбира се, разглеждаш въпроса така.

– Как?

– Като размислиш, че онази част от нашата душа, която при собствените си нещастия се мъчим да обуздаем – жадна за сълзи и плач до насита, към които по природа се стреми, – е това, което поетите удовлетворяват и развличат.' Природно най-добрата наша част, като недостатъчно укрепена от разума и опита, изпуска контролата над плачливата част, тъй като, гледайки чуждите страдания и не намирайки нищо срамно за себе си в това, че някой се провъзгласява за добър, а неуместно се вайка, тя го хвали и му състрадава. Напротив, тя смята, че печалба тук е удоволствието, и не би приела да се лиши от него, като изхвърли цялото произведение. Малцина, струва ми се, могат да си дадат сметка, че трябва да възприемат чуждото с оглед на своето. Когато човек отхрани и засили у себе си състраданието към чуждите беди, трудно ще го въздържи и при своите“ (X 605c – 606b).

Съвсем очевидно е, че и този текст, както и текстът на Аристотел, говори за въздействието на трагедията. Общ за двата текста е терминът състрадание, у Аристотел – ἔλεος, у Платон – веднъж ἔλεεtv, втори път – ἔλεivόν. В текста на Аристотел той е неясен. Платоновият текст е по-ясен и чрез него се изяснява текстът на Аристотел.

Платон казва, че трагическият поет представя страдащ герой, който отчаяно се блъска в гърдите, нарежда дълги речи и, плачейки, се нарича ἀγαθός „добър човек“, т.е. морален, чист, неопетнен от недостойна, осъдителна постъпка. Той буди състрадание у зрителя. Това е най-същественото: то е, което извиква неодобрението, възмущението и осъдителната присъда на Платон срещу

трагедията. Платон негодува, че представеният герой получава от зрителя състрадание – чувство, което не заслужава. Единственото, което той заслужава, е порицанието (срв. βεβλύττεσθαι), защото според Платон героят е такъв, какъвто никой не би желал да бъде, от когото всеки би се срамувал.

Този пасаж съдържа важна проблема, на която изследвачите не са обръщали дължимото внимание. Този, който чете Платоновия текст, недоумява: защо състраданието (ἔλεος) е неуместно чувство? За нас, които се намираме пред едно човешко страдание, няма нищо странно, че изпитваме състрадание към страдалеца.¹

Да, за нас! Но за древните хора въпросът не е стоял така, древността не е свързвала състраданието (ἔλεος) с всяко страдание, и в тоя смисъл говорят съвсем ясно цяла редица антични свидетелства. На първо място стои самият Аристотел, който не другаде, а пак в „Поетиката“ (гл. 13) двукратно отбелязва, че състрадание се изпитва към невинно страдащ човек. Тази мисъл се подкрепя от аналогичен текст из неговата „Реторика“ (II 8). Но за да стане ясно, че тук ни занимава не личен възглед на Аристотел, можем да се обърнем към други древни извори. Така, за Диоген Лаертски (VII 1,63), Климент Александрийски (Strom. II 16) и Свидас (s. v. Περί παθῶν) състраданието (ἔλεος) е болка (λύπη) пред невинно страдащ човек; за Цицерон (Tusc. disput. IV 8) то е също болка (aegritudo), причинена от нещастие на човек, който страда незаслужено (ex miseria alterius iniuria laborantis); приблизително същото говори Сенека (De clem. II 5): състраданието е болка на духа (aegritudo animi) или скръб (tristitia), свързани с чужди страдания, за които човек смята, че се случват с хора, които не ги заслужават (quae accidere immerentibus credit).

Но как стои въпросът с моралния облик на героя, за когото говори Платон? Нали този герой се нарича

¹ Подобно недоумение изразява например Fontenelle, *Réflexions sur la Poétique*, XLV: „Je n'ai jamais entendu la purgation des passions par le moyen des passions mêmes; ainsi je n'en dirai rien. Si quelqu'un est purgé par cette voie-là, à la bonne heure; encore ne vois-je pas trop bien a quoi il peut être bon d'être guéri de la pitié.“

ἀγαθός. Да, вярно е, той се нарича такъв, но това не е нищо повече от негово лично мнение, то е негова субективна самооценка. Платон не казва, че героят е добър човек, той смята за нужно да подчертае, че героят се нарича добър човек (срв. *ἀγαθός* φάσκων εἶναι). Като държи да подчертае субективността на самооценката, Платон не се присъединява към нея и остава на особено мнение, което изразява не толкова чрез доводи, колкото чрез възмущението си.

В характеристиката на трагедията като „подражателно“ изкуство, което не дава никакво знание за действителните същности, за идеите, сега Платон нанася още една черта. Чрез приведения по-горе пасаж той твърди, че трагедията предизвиква неуместни и несправедливи чувства. Като смята, че е доказал нейната вредност и неприемливост, Платон я изхвърля от своята „идеална“ държава.

И тъй, според Платон трагедията създава у зрителя вредна позиция към трагическия герой. В какво се състои вредността на тази позиция?

Въпросът се намира в много тясна връзка с разисквания по-горе въпрос за възпитанието в „идеалната“ държава. Неизменен елемент на това възпитание е правилното според Платон отношение към боговете. Все пак в какво се състои тази тъй осъдителна неправилност, която Платон съзира в неуместното според него състрадание?

Ако героят страда, той страда по волята на боговете, които го наказват. Но боговете го наказват не защото действат враждебно нему, а защото той, смъртният, е извършил осъдителни дела. Техните действия към хората се диктуват винаги от справедливост. Следователно, ако зрителят, като не съзира осъдителната постъпка на своя ближен и го смята за невинно страдащ, изпитва състрадание към него, това означава, че той, макар и несъзнателно, застава на позицията на страдащия грешник; то означава, че той, макар и несъзнателно, се обявява срещу справедливостта на наказващия бог. Но за Платон това е недопустимо, а тъкмо такива недопустими неща внушава трагедията. Защото за разлика от редица поети, чиито съчинения подхвърля на критика, Платон смята, че „богът е прост и истинен в дела и думи, не се променя и не мами другите – нито с видения, нито с думи, нито

със знамения, нито наяве, нито насън“ („Държавата“, Н 382е).

Това е основно изискване, с което трябва да се съобразяват поетите на неговата „идеална“ държава.

Ето откъде тръгва Аристотел, за да защити трагедията и обоснове нейното право на съществуване. И той развива възглед за въздействието ѝ, противоположен на Платония. За него загатва странный завършък на дефиницията от гл. 6. Това е възгледът за т.нар. катарзис (κάθαρσις), за трагическото очистване.

И понеже този възглед е само загатнат, а не обстойно развит, пред изследвача стои крайно трудната задача да го възстанови в неговата цялост.

Както бе казано по-горе, ограничаването на изследователските усилия само върху текста на дефиницията от гл. 6 не е в състояние да разшири нашите знания за функциите на трагедията. Едва ли ще бъде преувеличение, ако кажем, че дефиницията, разглеждана изолирано и сама за себе си, не може да ни каже нищо по този въпрос. Невъзможността да се изтълкува загадъчният ѝ текст внушава на едни изследвачи идеята за корекции на тоя сигурен в тексткритично отношение пасаж. Други автори стигат до песимистичното заключение, че разрешаването на въпроса за въздействието на трагедията е нещо невъзможно.

Но „Поетиката“ съдържа някои неизползвани или недостатъчно използвани места, чието тълкуване допринася да се изясни тази трънлива проблема. Преди години аз обърнах внимание на един неин пасаж, който не само повтаря някои основни понятия на дефиницията, но и хвърля известна светлина върху тях. Той се намира в гл. 9 и гласи така:

„А тъй като подражанието е не само на завършено действие, но и на събития, будещи страх и състрадание, а те стават било изключително, било повечето тогава, когато произлизат въпреки мнението 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 онези, които изглеждат като станали с някаква цел...), по необходимост следва, че подобни фабули са най-хубави.“

Тук наново се подхваща идеята за състраданието и страха, ἔλεος и φόβος, за да се изтъкне, че тяхната поява е по-сигурна тогава, когато драматическото действие се развива „противно на мнението“, *παρά τὴν δόξαν*. Последният израз е от основно значение за тълкуването не само на пасажа, в който се намира, но и на дефиницията от гл. 6.

Но все пак какво може да ни каже неговият точен превод, който гласи „противно на мнението“? Коментаторите отделят твърде малко място на тоя значителен по смисъла си пасаж. Единственото пояснение към него гласи, че тук Аристотел има предвид мнение на зрителя.

Но дори когато се каже, че тук става въпрос за мнение на зрителя, съчетанието не добива достатъчна яснота. Следователно трябва да се дирят други пътища, за да се вникне в неговия смисъл.

Какво в същност означава терминът *δόξα*? Мнение. Но какви са характерните белези на това мнение? Изследванията на термина, направени главно върху гносеологичните съчинения на Аристотел, показват, че *δόξα* се употребява със значение не просто на мнение, а на погрешно мнение, противоположно на знание, на истина.¹

¹ С *δόξα* Аристотел означава две неща: първо способността на човека да изработва мнения; второ, мнението като една от степените на човешкото познание. Като една от човешките „способности, благодарение на които ние обсъждаме, постигаме истината или се заблуждаваме“, той разглежда *δόξα* в трактата „За душата“ (III 3). Други такива познавателни способности и същевременно степени на познанието за него са въображението (*φαντασία*), усещането (*αἴσθησις*), знанието (*ἐπιστήμη*) и разумът (*νοῦς*). В същия трактат мнението се разглежда и като резултат на познавателна дейност. Аристотел, който различава сетивно и разумно познание, смята мнението за първа и най-ниска степен на разумното познание. Мнението, казва той, бива както истинно, така и лъжливо, измамно. Тази природа то дължи на факта, че е резултат на емпирическа дейност. Много често то не изразява същността на нещата и води до погрешни стъпки. Ако обаче в терминологична употреба *δόξα* означава несигурно мнение, което може да бъде както истинно, така и лъжливо, в една по-широка ежедневна употреба думата се използва, за да

При това терминът има подобно значение не само в индивидуалния речник на Аристотел, но и изобщо в речника на древния гръцки език. Това ще рече, че в значението „погрешно мнение“ откриваме не изключителен случай на авторско осмисляне на термина δόξα, а редовен случай на значение, известно на всеки съвременник на Аристотел. Защото, нека добавим, думата δόξα съществува с посоченото значение не само във философската терминология, но и във всекидневната реч.

Следователно състраданието и страхът стават възможни особено тогава, когато драматическото действие се развива противно на едно погрешно мнение на зрителя.

Следващият въпрос е до какво се отнася погрешното мнение на зрителя. Понеже става дума за мнение, което възниква при трагическо зрелище, трябва да се сметне, че това мнение ще бъде с отношение към героите и тяхното поведение, към техните мисли и постъпки.

В такъв случай трябва да приемем, че чрез израза *παρά τήν ἰόξαν* Аристотел загатва за мнение на зрителя, което погрешно оценява поведението на трагическия герой.

Че изразът говори не просто за мнение, а за погрешно мнение, е достатъчно ясно от анализите, на които може да бъде подхвърлен терминът δόξα, но до заключение, че мнението е погрешно, може да се стигне и по друг път – като се излезе от непосредствено следващия текст на Аристотел. Философът казва, че състраданието и страхът възникват най-вече тогава, когато събитията стават не само *παρά τήν δόξαν* „противно на погрешното мнение“, но и *δι' ἄλληλα* „едно благодарение на друго“¹. Това малко допълнение е много съществено. То показва, че събитията, които се развиват *παρά τήν δόξαν*, имат логическа връзка, защото се извеждат едно от друго като следствие от причина. Но ако в събитията има логика, а едно зрител-

означи „погрешно мнение“, и обикновено се противопоставя на знанието (гръцки текст), на истината (гръцки текст).

¹ Аристотел строго разграничава събития, които се развиват „едно вследствие на друго“ (гръцки текст), от събития, които се развиват „едно след друго“ (гръцки текст), срв. гл. 10. Няма защо да се доказва очевидното: че изразът (гръцки текст) е синонимен спрямо (гръцки текст).

ско мнение се намира в противоречие с тях (гръцки текст), неизбежно е заключението, че въпросното мнение трябва да бъде нелогично, да бъде, както установихме, погрешно. И обратно: ако мнението на зрителя е логично и безукорно, неизбежен ще бъде изводът, че драматическото действие нарушава логиката на нещата. Но в такъв случай Аристотел не би го означил като действие, отделните съставки на което следват (гръцки текст) „едно благодарение на друго“.

И тъй, Аристотел говори за възможност действието да бъде построено така, че да се развива противно на погрешното мнение на зрителя. Основанието да се построи такава действие намираме в непосредствено следващия текст: „така (т.е. като протичат (гръцки текст)) те (събитията на драматичното действие) ще съдържат повече учудващ елемент, отколкото ако стават от само себе си или случайно, тъй като дори измежду случайните събития най-учудващи се струват онези, които изглеждат като станали с някаква цел“.

Следователно Аристотел има пред вид такава композиция, при която ще произлезе максимално учудване, резултат на противоречие между смисъла на драматическото действие и оценката на зрителя за него. Учудването е важен момент, който придава по-голяма притегателна сила на произведението. Благодарение на него идеята на автора се разкрива по особен, оригинален начин: не чрез дидактична проповед, а чрез диалектично сблъскване на авторовата идея с една погрешна представа на зрителя. Както показват най-хубавите измежду достигналите до нас атически трагедии, поетът избягва да бъде проповедник: той само поставя проблемата, създава възможност да възникне неправилното мнение на зрителя относно поведението на героя, след което сблъсква мнението с обективния ход на драмата. Резултат от това сблъсък е опровергаването на мнението.

Но тъкмо това погрешно мнение, казва Аристотел, е условието, при което по-силно се проявяват чувствата състрадание и страх, (гръцки текст). Как трябва да тълкуваме това твърдение?

Както се изясни, състрадание, (гръцки текст), се проявява към герой, който е невинен или когото зрителят смята за невинен. Ако зрителят изпитва състрадание, това означава, че в неговото съзнание съществува представа за невинност,

за незаслужено страдание. Но изразът (гръцки текст) свидетелства, че тази представа е погрешна. Значи, появата на чувството състрадание се обуславя от една погрешна представа, според която героят е невинен и не заслужава да страда. Ако пък състраданието е резултат на превратна представа, според която героят е невинен и не заслужава да страда, поетът не може да си поставя за цел да поддържа погрешните представи на своя зрител и възникналите върху тях неуместни чувства.

В какво се състои неуместността на състраданието? В неговата несправедливост: с него, както установява възмутеният Платон, се удостоява човек, който не го заслужава, който нарича себе си добър, (гръцки текст) (гръцки текст), без всъщност да бъде (гръцки текст). Тъкмо напротив, допълва Платон: той е такъв, какъвто никой не би желал да бъде и от когото всеки би се срамувал. Единственото, което може да се приеме, е, че при Аристотел имаме същия случай, поради което се получава несъответствие между характеристиката на трагическия герой и изпитването към него чувство състрадание. Зрителят знае, че ако някой страда, страданието му иде от боговете, които са вездесъщи съдници. Но той не открива вина у героя, и тогава на съзнанието му се напраща еретическата мисъл, че боговете произволно отрупват със страдания един невинен човек. Това поражда чувството състрадание.

Що се отнася до страха, (гръцки текст), случаят е аналогичен спрямо състраданието, (гръцки текст). Нещо повече: той е органически свързан с него. Страхът, казва Аристотел, се поражда при вида на страдание, което засяга подобен нам (гръцки текст) човек. Тогава зрителят изпитва страх за героя, но и за себе си. От какво ще се поражда неговият страх? От убеждението, че страда невинен, незаслужаващ да страда човек. И понеже страданията са обусловени от божествена воля, не друг, а именно боговете, в чиято справедливост зрителят е склонен да се усъмни, причиняват неговия страх. Зрителят се бои, той изпитва страх при мисълта, че боговете упражняват произвол спрямо смъртните.

Нека отново подчертаем: състраданието се поражда при представа за невинност на страдащия или заплашен от страдание герой, а страхът – при представа за произвол, упражняван от боговете. Но тези представи са по-

грешни, Те са (гръцки текст) (гръцки текст). И понеже крайната цел на поета не е да създава погрешни представи и да предизвиква неуместни чувства, обусловени от погрешните представи, той намира начин „да очисти“ съзнанието на зрителя от тях.

Следователно Аристотел изразява съгласие с Платон, че трагедията поражда неуместни чувства у зрителя, но за него въпросът не приключва тук. Оттук нататък, като развива свря възглед за катарзиса (гръцки текст), за трагическото очистване, той се обявява срещу Платон и срещу присъдата, произнесена от него над „подражателната“ поезия и над трагедията като вид „подражателна“ поезия.

Тезата, с която Аристотел възразява на Платон, има приблизително следния вид:

Вярно е, че трагедията може да създаде смут у зрителя, като му внуши, че е възможно страдание на невинен човек, че е възможен произвол от страна на боговете. Но всичко това не крие никакви опасности за зрителя, защото то е само един диалектически похват, чрез който поетът внедрява истината: истината се явява последица от борба на противоположни мнения. Така не само се избягва догматическата проповед, тъй чужда на изкуството, но и се постъпва съобразно със същината на трагедията, която представлява стълкновение на позиции, а не безметежно излагане на онзи възглед, който поетът оценява като правилен. При такава постановка на въпросите зрителят активно участва в хода на драмата, за да изкаже едно или друго мнение, за да изпита едно или друго чувство, за да отсъди правилно или погрешно. Той дири истината, но пътят към нея не е нито равен, нито поставява права линия. Зрителят се затруднява, той греша и се лута, докато най-сетне обективният ход на действието му подсказва къде трябва да търси истината.

Казаното дотук вече достатъчно изяснява понятието трагически катарзис. Нека си припомним, че според Аристотел „чрез състрадание и страх се извършва очистване от подобни чувства“, т.е. от състрадание и страх. Ако към това изречение се приложат заключенията, направени дотук, ще се получи следната картина:

Чрез една начална част на действието си трагедията възбужда у зрителя чувствата състрадание и страх. Това се съдържа в думите „чрез състрадание и страх“ = „чрез

възбуждане на състрадание и страх“. Трагедията възбужда страх и състрадание, защото чрез композиране по съответен начин действие поетът „заблуждава“ зрителя и му внушава едно погрешно мнение. Мнението се отнася до две неща: до невинността на героя, който страда или е заплашен от страдание, и до произвола на боговете, които действат несправедливо в негова вреда. Така мнението обуславя неуместните чувства състрадание и страх. Но действието на трагедията непрестанно се развива, за да се стигне до момент, когато неверните гледища не могат да се поддържат повече, когато фактите на развиващото се действие опровергават по най-недвусмислен начин превратните мнения и правят видима несъстоятелността и неуместността на почиващите върху тях чувства. Следователно действието се развива (гръцки текст), „противно на погрешното мнение“. Преодоляването на погрешното мнение е резултат от обективния развой на действието, а що се отнася до неуместните чувства, те естествено отпадат, след като отпадне тяхната предпоставка – мнението. Те биват заместени от нови, уместни, справедливи чувства, които почиват не на превратни мнения, а на твърдо знание, което поетът възвестява.

Така Аристотел намира доводи да защити трагедията и да подчертае нейната важна роля не толкова в „идеалната“ държава на Платон, колкото в живота на древна Атина. В такъв смисъл е очевиден антиплатоновският характер на неговото учение за трагическото очистване, за катарзиса.

Но посочените аргументи не са единствените, които могат да бъдат приведени в подкрепа на предложеното тълкуване на Аристотеловата теза за трагическия катарзис. „Поетиката“ предлага още няколко места, които обосновават току-що формулираните изводи.

На първо място това е пасажът, в който се употребява терминът (гръцки текст) „грешка“, или (гръцки текст) „голяма грешка“. Става дума за мястото, където се обсъжда проблемата за трагическата вина.

Според Аристотел трагедията не бива да показва добродетелни хора, които преминават от щастие към нещастие; не е правилно също така да се изобразяват лоши хора, които преминават от нещастие към щастие. Най-

сетне, не бива да се представят явни престъпници, преминаващи от щастие към нещастие.

Аристотел надлежно мотивира изискванията си: в никой от посочените случаи не се поражда състрадание и страх. Защото тъкмо тези чувства са присъщи на трагедията.

Според Аристотел идеалният трагически герой трябва да се намира между посочените крайности. Той не е престъпник, но и не се откроява с някаква изключителна добродетелност и справедливост. Не престъпност го води към нещастие, а една грешка, или голяма грешка. Само когато се спазва това изискване, героят ще бъде подобен на зрителя, а подобие, забелязва Аристотел, е предпоставка да се появи чувството страх.

Един важен момент в „Постиката“ е предизвиквал недоумение и е бил предмет на невероятни тълкувания. Както видяхме, Аристотел твърди, че състрадание (гръцки текст) се поражда при вида на невинно страдащ човек. Но ако е така, как да се съгласува този възглед с изискването на същия Аристотел идеалният трагически герой да бъде носител на вина, изразена в една грешка, или голяма грешка? Невинността и грешката не се ли изключват взаимно?

Очевидно, те се изключват, и това е неумолим факт, пред който не помагат никакви софистически доводи, към каквито прибегват някои съвременни изследвачи. Решението на въпроса трябва да се дири, след като се признае противоположният смисъл на двете твърдения, а не като се притъпяват остротите в тях с цел да се постигне резултат, подобен на средноаритметична величина.

Щом е тъй, онзи, който е допуснал грешка, или голяма грешка, не може да бъде невинен. И обратно: невинният човек не може да бъде носител на грешка, защото след като допусне грешка, той престава да бъде невинен.

Тук можем да използваме разсъжденията, свързани с израза (гръцки текст), защото и тук се явява една погрешна оценка за героя, която пречи на зрителя да го оцени обективно. Необективността на оценката ще произлезе от това, че грешката, или голямата грешка на героя ще бъде подценена като факт, който говори срещу него. Нещо повече: тя може изобщо да не бъде забелязана. От друга страна, страданието или заплахата от страдание е налице. Представата за страда-

ние, което засяга невинно лице, винаги обуславя появата на състрадание, (гръцки текст).¹

Може да се добави, че тук съзираме още един отговор, който Аристотел дава на Платон по мотивите му да осъди поезията. Според Платон поетите употребяват своя лъжлив език тогава, когато твърдят, че някои лица са щастливи въпреки несправедливостта си, че съществуват нещастни справедливци, че несправедливостта е полезна, стига да остане скрита, докато справедливостта е благо за другите и вреда за справедливия човек, който я практикува. Подобни твърдения, казва Платон, трябва да бъдат забранени в „идеалната“ държава („Държавата“, III 392ab). Аристотел привидно обосновава Платоновия възглед, а фактически защитава осъдената поезия. Той се изразява приблизително така: Да, несправедливият не бива да бъде незаслужено щастлив, нито справедливият – незаслужено нещастен. От друга страна обаче, не ще бъде неправилно, ако трагедията представи един щастлив несправедливец, който тъкмо поради несправедливостта си преминава към нещастие.

Следователно според Аристотел трагическият герой е виновен, защото допуска една голяма грешка, (гръцки текст). Но постъпвайки като художник, поетът го представя първоначално като невинен човек, който не заслужава да страда. Това пък означава, че въпросното противоречие у Аристотел не е действително, а привидно.

¹ Тук става въпрос не за обективна невинност, а за субективна преценка, според която героят е невинен, и това личи у Сенека: *Misericordia est aegritudo animi, ob alienarum miseriarum speciem, aut tristitia ex alienis malis contracta, quae accidere immerentibus credit* (De clem. II 5). Субективният характер на оценката е явен и у Аристотел: в „Реториката“ (II 8) той казва, че състраданието се явява при представа (гръцки текст) за зло (гръцки текст), което засяга невинен човек. Следователно, като употребява термина (гръцки текст), Аристотел си служи със синоним на (гръцки текст). Що се отнася до близостта между мнението (гръцки текст) и въображението (гръцки текст), първото, казва Аристотел, „бива както истинно, така и лъжливо“, а образите на второто са „в повечето случаи лъжливи“ (гръцки текст) (За душата, III 3).

Друг аргумент, който предлага „Поетиката“, се съдържа в понятието „заплетена фабула“, (гръцки текст) (гл. 10, 11). Подобна фабула осигурява наличие на перипетия (гръцки текст) и познаване (гръцки текст) или и на двете едновременно.

Аристотел определя перипетията, или обрата на действието, като „преход на събитията в противоположна посока“ (гл. 11). В определен момент действието, което се е движило в една посока, поема друго, неподозирано до този момент направление; благодарение на перипетията зрителят узнава неизвестни неща за героя и по такъв начин получава обективно знание за поведението му, което е оценявал необективно. Сега той ясно вижда новия път, по който неизбежно трябва да тръгне действието. Но този нов път е в противоречие с първоначалните му мисли и оценки. Перипетията е обусловена от съображения на автора да коригира неговите погрешни представи и преди всичко представата му за невинността на героя. И всичко това е логично, защото ако до перипетията събитията имат една посока, а след нея – противоположна, трябва да заключим, че на всяка от двете линии на драматическото действие съответства определена представа на зрителя и че представата, свързана с втората линия, трябва да бъде противоположна на представата, свързана с първата. Началната представа на зрителя се отнася до невинността на героя. Но това е погрешна представа, погрешно мнение, (гръцки текст), което след перипетията трябва да бъде опровергано.

Следователно перипетията е органически свързана с опровержението на погрешното мнение. Едва след като то бъде опровергано, на зрителя се изяснява новият път на драматическото действие и същинското намерение на поета. Зрителят се убеждава, че поетът не е имал намерение да защитава герой, подобен на когото никой не би желал да бъде. А това, нека си спомним, извикваше възмущението на Платон.

Аристотел означава познаването като „преход от незнание към знание, или към приятелство или вражда между героите, определени за щастие или нещастие“ (гл. 11). Това определение предполага, както и при перипетията, две фази в развоя на драматическото действие: една начална, в която отношението на зрителя към поведението на героя не е резултат на обективна оценка,

за да стане нужда от преход към една втора фаза, за която ще бъде характерна правилната оценка. Аристотел е посочил първата като незнание (гръцки текст), а втората – като знание (гръцки текст). Фазата на незнанието е известната вече нам фаза на погрешното мислене (гръцки текст). Както е очевидно, Аристотел, в пълно съгласие със себе си, вижда в (гръцки текст) един от синонимите на (гръцки текст). И понеже (гръцки текст) не е знание (гръцки текст), необходимо е нейното преодоляване, и то се осъществява в една втора част на драматическото действие, която представлява преход към знание.

У кого настъпва този преход от незнание към знание? Според казаното дотук той настъпва у зрителя. Но преходът е не по-малко характерен и за героите. Самите герои често нямат ясна представа за собствените си постъпки; те говорят и действат така, че внушават погрешно мнение (гръцки текст) относно себе си. Впоследствие обаче, като узнават действителния смисъл на делата и думите си, героите добиват знание (гръцки текст) относно тях и ликвидират мнението.

Но героите преминават не само от незнание към знание, а и към приятелство или враждебност. Това естествено става тогава, когато се установи какво всъщност представляват те. Тогава героите ликвидират превратните мнения, които са имали един за друг, и възприемат необходимото отношение помежду си: приятелство към добрия и враждебност към лошия. Но така се развиват не само отношенията помежду им. Приятелство или враждебност изпитват и зрителите, след като установят кой герой е действително добър, и кой – действително лош. Защото с перипетията и познаването се опровергават погрешните мнения на зрителите относно невинността на героя. Зрителят получава знание (гръцки текст) за виновността (гръцки текст) на героя и способност да съди обективно.

И тъй, поетът създава у зрителя едно погрешно мнение (гръцки текст), от което впоследствие го освобождава. С други думи, драматическото действие утвърждава една лъжа, която по-нататък бива опровергана, за да отстъпи място на истинско знание.

Такъв смисъл разкрива и друго едно място от „Поетиката“ (гл. 24), което гласи:

„Омир най-добре е научил другите поети да говорят лъжа така, както трябва. Това е похватът на погрешното умозаклучение. Хората мислят, че когато при наличие на едно нещо произлиза друго или при появата на едно нещо се появява и 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 и произлиза друго. Поради съзнанието, че второто е истинно, душата ни погрешно заключава и за първото като за действително съществуващо.“

И тъй, ако мнението за невинността на героя е невярно, ясно е, че то е резултат на някакви съображения, които прави зрителят и които го довеждат до погрешното мнение. Той неправилно използва известни данни от характеристиката на героя като предпоставки, върху които гради умозаклучение (силогизъм). Но понеже предпоставките са взети неправилно, изгражда се не силогизъм, а паралогизъм (гръцки текст), погрешно умозаклучение, за което говори Аристотел в горния пасаж.

Другаде, в своите „Софистически доказателства“ (167Б), Аристотел е още по-ясен:

„... Когато от наличието на едно нещо по необходимост следва друго, смятат, че щом е налице второто, по необходимост ще бъде налице и първото. Оттук произлизат измамите, свързани с погрешното мнение, основано върху сетивно възприятие. Често смятат отровата за мед поради факта, че жълтият цвят съпътства меда. И понеже, когато е валяло, земята е мокра, ако тя е мокра, смятат, че е валяло. Това обаче не следва по необходимост.“

С други думи, когато при наличие на А по необходимост произлиза Б, смятат, че щом е налице Б, по необходимост ще бъде налице и А. Това обаче, забелязва Аристотел, не следва по необходимост. Мнението (гръцки текст) е резултат от такова разместване на причина и следствие. Аристотел обяснява недостоверността му с недостатъчността на впечатленията от предмета, върху който се умозаклучава. Примерите са съвсем ясни и правят напълно очевидна връзката между сетивно възприятие (гръцки текст), погрешно умозаклучение (гръцки текст) и мнение (гръцки текст).

В първия пример (гръцки текст) е възприятието за жълт цвят; (гръцки текст) се образува така:

Това вещество има жълт цвят (I)
Медът има жълт цвят (II)

Следователно това вещество е мед (III)

Изводът е (гръцки текст) той може да бъде верен, но може да бъде и неверен.

По аналогичен начин се построява погрешно умозаключение върху втория пример.

В „Реториката“ (II 24) Аристотел показва как могат да се построят други погрешни умозаклучения (пара-логизми). Ето два от посочените там:

Всички, които живеят в уединение и презират тълпата, са издигнати хора (I)
Александър живее в уединение и презира тълпата (II)

Следователно Александър е издигнат човек (III)

и

Всички, които се контят и скитат нощем, са прелюбодейци (I)
X се конти и скита нощем (II)

Следователно X е прелюбодеец (III)

Всички изводи на тези паралогизми са (гръцки текст), както е изрично посочено в оригинала чрез употребата на кор. (гръцки текст)

В какво се състои неправилността на приведените умозаклучения?

В това, че този, който ги построява, взема за предпоставка или несъществена черта, или някоя нехарактерна страна на предмета, по който умозаклучава. Така в първия паралогизъм от несъщественото обстоятелство, че Александър живеел в уединение, неправомерно се заключава, че той е издигнат човек; във втория се прави извод за X, че е прелюбодеец само на основание на обстоятелството, че той се конти и скита нощем.

Както се вижда, както може да се види и от редица други места, взети из съчинения на Аристотел, погрешното мнение (гръцки текст) може да бъде резултат на погрешно умозаклучение (гръцки текст).

Тук е уместно да се направи една важна уговорка: като говори за катарзис, Аристотел мисли не за всички въз-

можни трагедии, а само за един вид трагедия, за тази, която той нарича най-хубава, образцова. И това е съвсем естествено, тъй като нормативният характер на „Поетиката“ е съвсем явен дори за най-повърхностния читател. Ето защо катарзисът трябва да се схваща в неговия исторически конкретен смисъл: в него не бива да се вижда ефект на всяка трагедия от всяка епоха – тенденция, която наблюдаваме у не един сред естетиците на нашето време.

В какво вижда Аристотел характерните белези на образцовата трагедия?

Тя трябва да представлява преход на героя от щастие към нещастие, а не обратно, и този преход трябва да се дължи не на порочност, а на грешка, или на голяма грешка. И ако трябва да се спрем по-конкретно на чертите, които трябва да има или да няма идеалният герой, ще кажем заедно с Аристотел следното:

Героят не бива да бъде прекомерно безнравствен, но и не бива да се отличава със свършена справедливост и добродетелност; от друга страна обаче, причина за неговия преход към нещастие не бива да бъде престъпност или порочност. Ако се наложи отклонение от това изискване, то трябва да бъде в положителен, а не в отрицателен смисъл, т.е. героят трябва да бъде представен по-скоро като по-добър, но не и като по-лош. Най-сетне, героят трябва да бъде подобен на зрителя, а такъв ще бъде, когато заема средата между възможните крайности.

Какви са предимствата на поет, който изобразява подобен герой, може да се види, ако се допусне, че той не изобразява такъв герой. А ако героят не е такъв, какъвто предписва Аристотел, той ще бъде или прекомерно безнравствен, или безукорен в своята добродетелност и справедливост.

Ако се представи прекомерно безнравствен герой, преминаващ от щастие към нещастие, поетът не ще постави никаква проблема пред своя зрител, който трябва да напусне театъра обогатен с някаква нова идея. Случаят с прекомерно безнравствения герой ще бъде съвсем ясен и до крайност елементарен, поради което няма да издигне никаква морална проблема. Защото и древният поет, както и съвременният, не ще си постави за цел да доказва, па макар и по най-художествения възможен начин, че две и две е четири, нито евентуалната защита

на подобна теза ще привлече вниманието на зрителя. Поради това решението, което поетът би дал на въпросния случай, няма да се различава от онова, което би му дал самият зрител.

Ако, от друга страна, се представи абсолютно добродетелен герой, преминаващ от щастие към нещастие, поетът също не ще постигне целта на трагедията: подобна постановка на въпроса ще съдържа (гръцки текст) „нещо мръсно“.

Не е трудно да се досетим в какво се състои то: то е в пълната липса на приемлив морален принцип, който обосновава прехода към нещастие. Такъв принцип може да бъде само справедливостта. Той е основен и се подразбира от цялата гл. 13 на „Поетиката“.

Напротив, ако поетът представи един среден човек, който не е нито престъпник, нито идеална личност, т.е. човек, комуто нищо човешко не е чуждо, пред него се разкрива възможност да поставя проблеми, които зрителят ще решава като свои, защото в трагическия герой ще вижда себе си. Тъкмо при такъв случай по въпросите за вина и наказание могат да бъдат изразени несъвпадащи, противоположни мнения, които трагедията ще опровергава или доказва.

Именно при такъв случай поетът може да поставя на обсъждане постъпки и възгледи, които характеризират ежедневието на зрителя и които тъй често не правят впечатление на нещо осъдително и наказуемо.

И най-сетне, тъкмо това е случаят, когато поетът може да даде кредит на едно всеобщо прието, но погрешно мнение. При тази постановка на въпроса става възможно даден герой да се разглежда като невинен и незаслужаващ да страда. В резултат на това зрителят ще изпитва състрадание и страх, за да може в края на краищата, подпомогнат от поета, да преодолее както погрешното си мнение, така и неуместните чувства, свързани с него.

Ето как Аристотеловата постановка на въпроса за трагическата вина става част от централната теза на Аристотел за трагическия катарзис.

И тъй, причина за страданията на трагическия герой са не вкоренени, престъпни или порочни склонности, които изобщо не го характеризират, а провинения и грешки на един иначе добър човек. Провинението, или грешката

(гръцки текст) на героя представлява нарушение на добродетелта и справедливостта.

Следователно Аристотел не приема героят да бъде морално безукорен, (гръцки текст), както казва Платон („Държавата“, X 606b), или (гръцки текст), както се изразява сам („Поетика“, гл. 13). Той трябва да има една голяма грешка, (гръцки текст).

Преди всичко голямата грешка е лична вина на героя. Това е необходимо да се подчертае, тъй като не един герой на античната трагедия страда не поради лична, а поради наследена вина.

Понятието за лична вина е много тясно свързано с трагическия характер, (гръцки текст). Самата етимология не терминира (гръцки текст) говори за личното, индивидуалното в характера.¹ Това впрочем се потвърждава и от дефиниция, дадена в „Поетиката“: „Характер е това, което показва какво е намерението (на действащия). Затова няма характер в речите, от които не е ясно какво предпочита или избягва говорещият“ (гл. 6). От този пример, към който могат да се притурят още много други, се вижда, че понятието за характер се свързва с идеята за (гръцки текст), за решение, или предпочитане. Следователно терминът (гръцки текст) показва в каква посока се направлява действието от героя, който е главен негов двигател. За значението на (гръцки текст) в моралната област на човешките прояви срв. „Никомаховата етика“ (IX 15): „Главното на добродетелта и на характера се съдържа в предпочитанието, в решението“, (гръцки текст). Грешката, (гръцки текст), като лична вина се посочва от Аристотел пак в „Никомаховата етика“ (V 10): „Човек греша (т.е. допуска грешка, (гръцки текст)) тогава, когато причината за действието е у самия него...“, (гръцки текст).

За конкретна проява на трагически характер говори следното място от „Поетиката“ (гл. 15), неоснователно пренебрегвано от изследвачите:

„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

* (гръцки текст) е от кор.* *suedh-*, **sue-* (срв. лат. *suus*)
A. Walde. – J. Pokorny. Vergleichendes Wörterbuch der indogermanischen Sprachen, 450. От същия корен е бълг. *свой*.

представят подобни, 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 Ахил е представен от Агатон и Омир.“

Пасажът изрично говори за случаи на трагически характери, за изображения на гневливи (гръцки текст) и лекомислени (гръцки текст) герои. Той съдържа материал за интересни заключения. Първото от тях е, че гневливостта е значителна характерна черта, достатъчна да се превърне в трагическа вина и да определи катастрофалния изход на една трагедия.

Поведението на гневливите, свързано с грешки във вреда на други лица, е предмет на осъждане (гръцки текст). Аристотел се въздържа да даде точно определение кой случай на гневливост какво осъждане заслужава, но иначе мисълта му, изложена в „Никомаховата етика“ (IV 11), е съвсем ясна: „Не е лесно да се определи с думи каква граница трябва да премине гневът, за да заслужи порицание, защото съждението се определя от частните случаи и усещания. Но все пак ясно е, че... прекомерността и недостатъчността заслужават порицание, и то слабо порицание, ако границата е премината незначително, по-голямо – ако границата е премината значително.“

Това означава, че зрителят, който е своего рода съдник, също трябва да осъди проявите на гневливост, показани на сцената, като се води от степента на тяхното проявление. Но Аристотел препоръчва подобни герои, макар и да заслужават порицание и осъждане, да се представят като (гръцки текст), като добродетелни.

Човек би помислил, че Аристотел се намира в противоречие със себе си, защото, спомняме си, на друго място („Поетика“, гл. 13) той казва, че не бива да се показват добродетелни (гръцки текст) хора, преминаващи от щастие към нещастие. Тук – обратно: хора, които заслужават порицание и осъждане, трябва да се представят като добродетелни, (гръцки текст). При това противоречат си не само две отдалечени една от друга части на текста – противоречие, или поне странен смисъл, намираме в самото изречение, според което героите, дори когато са носители на отрицателни качества, трябва да бъдат изобразявани като добродетелни хора.

Но самата езикова форма на изречението, което буди недоумението ни, помага да се ориентираме в противоречието и да установим, че то е привидно. Две са опорните точки тук: 1) (гръцки текст), 2) (гръцки текст).

От съчетанието (гръцки текст) „да ги представя като добродетелни“, или, още по-точно, „да ги прави добродетелни“, трябва да заключим, че добродетелта може да не бъде характерна черта на героя, но че тя може да бъде създадена от поета дори когато други качества ѝ противоречат.

Съчетанието (гръцки текст) е типичен случай на *rag-tisiprium coniunctum*, и тъкмо чрез своя предикативен характер то особено подчертава противопоставянето: „дори когато са такива“, – „въпреки че са такива“.

Тук съзираме близост с друг, известен вече пасаж, според който състрадание се изпитва към невинно страдащ герой, пасаж, който противоречи на онзи, според който героят трябва да има вина, състояща се от една голяма грешка. Както бе установено, противоречието е привидно, защото Аристотел говори не за действително, а за привидно невинен герой, което пак се доказва от съчетанието (гръцки текст). А при подобна постановка трагедията получава извънредно интригуващ строеж, който обуславя учудването (гръцки текст).

Смятам, че противоречието, което ни занимава тук, се свежда към същата творческа цел. Аристотел не мисли за действителни (гръцки текст) „добродетелни мъже“. Героите имат грешки и простъпки и по силата на този факт не могат да бъдат (гръцки текст). Но ако не могат да *бъдат* (гръцки текст) такива, ако, напротив, в действителност са други, отрицателни (гръцки текст) те могат поне да бъдат *представени* (гръцки текст) като (гръцки текст). С каква цел? С цел да се осигури споменатият по-горе строеж, който ще интригува, ще създава заплетено действие, перипетия, познаване, ще ликвидира превратни мисли и чувства, ще предизвиква катарзис.

В този смисъл аз виждам близост на въпросния пасаж с онзи, който говори за съчетанието (гръцки текст). Представяйки един гневлив или лекомислен герой като добродетелен (гръцки текст), поетът явно маскира неговата грешка (гръцки текст), подвежда зрителя и го кара да му състрадава и да се страхува за него, а след това му помага да съзре погрешността на мненията си и неуместността на

чувствата си, за да постигне в края на краищата „очистване“ (гръцки текст).

Естествено е накрай да се запитаме как зрителят, който е изпитвал неуместни чувства и се освобождава, „очиства“ от тях, ще се отнася по-нататък към героя. Настройва ли се той враждебно към него, след като се окаже в състояние да го прецени обективно? Предпоставка за решението на този въпрос намираме в „Поетиката“, гл. 13: там е казано, че не трябва да се представят „нито порочни хора, 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...)“.

Тук двукратно се употребява понятието „човешко съчувствие“, (гръцки текст), и особено интересна е втората му употреба: тя дава ключ за решаването на проблемата. Пасажът казва, че ако трагедията представя крайно порочни герои, които преминават от щастие към нещастие, чувството (гръцки текст) може да бъде налице, но не ще бъде налице нито състрадание, нито страх. Защо? Защото състрадание се изпитва към невинен човек или към човек, когото смятат за невинен, а тук няма нито действителна, нито привидна невинност. Няма и страх, защото зрителят от самото начало не възприема героя като подобен на себе си. Има само човешко съчувствие, (гръцки текст). Това чувство се проявява дори когато няма състрадание, а състрадание не може да има, защото героят е виновен. Следователно то се проявява дори тогава, когато зрителят има ясно съзнание за виновността на героя. То се стимулира просто от факта, че страда човешко същество.

Чувството (гръцки текст) може да бъде налице и тогава, когато герой на трагедията е порочен човек, преминаващ от щастие към нещастие. Но то ще се породи в много по-висока степен в онази трагедия, която представлява герой, подобен на зрителя. Кога ще се прояви това чувство? Зрителят е обладан най-напред от състрадание и страх, свързани с представа за незаслужено страдание, но когато се установи погрешността на представата, той

се „очиства“ от неуместните чувства. Това съвсем не означава, че той губи интереса си към участието на страдащия, защото все пак пред очите му страда едно човешко същество. Сега този интерес към страданията на героя се изразява в чувството (гръцки текст), предпоставка за което не е невинността на героя.

Интересът на зрителя към страдащия, но незаслужаващ състрадание герой се обосновава с факта, че последният е и остава докрай един благороден характер, (гръцки текст). Героят не може и не бива да бъде отхвърлен безусловно от зрителя. Зрителят не изпитва и не може да изпитва радост при вида на сполетения от нещастие герой. Той признава грешката на героя и справедливостта на наложеното от боговете наказание, но не отхвърля и не може да отхвърли своя ближен, комуто доскоро е съчувствал. „Очистването“ от неуместните чувства състрадание и страх не означава безчувственост към него. То означава поява на ново, уместно и справедливо отношение към героя, което се изразява в човешко съчувствие, във (гръцки текст).

Възразявайки на Платон чрез своята теза за трагическото очистване, Аристотел вероятно я е илюстрирал пред своите слушатели с литературни примери, със случаи из трагическата драматургия. Може ли да се смята, че след като е говорил за една образцова трагедия, Аристотел не се е възползвал от трагедия, която носи нейните характерни белези? Това не е възможно: за състрадание и страх той говори в две глави (9 и 13), където става дума не за каква да е трагедия, а тъкмо за образцова трагедия. Като нещо, което няма нужда от доказване, а се разбира от само себе си, аз приемам, че такава трагедия според него е „Едип цар“ от Софокъл. Тя най-пълно покрива всички теоретически изисквания на Аристотел, отговаряйки на които творецът може да стигне до щастлив творчески резултат, до т.нар. „най-хубава трагедия, (гръцки текст).

Тази трагедия задоволява преди всичко изискванията за трагически герой. Пред зрителя е герой, който се намира между нецелесъобразните и нежелателни за поета крайности. Той не е, престъпен и порочен, но и не изпква с особена добродетелност и справедливост, и причина за катастрофата му е една негова „голяма грешка“.

Но поетът не оповестява предварително, че ще изобрази такъв именно герой. Той помага на зрителя да го разкрие такъв, какъвто току-що го определихме, и тъкмо в начина, по който героят се разкрива пред зрителя, можем да съзрем една от важните черти на образцовата трагедия.

Едип е добър човек и грижовен управник. Той се вълнува от бащинска обич към страдащия тивански народ. Неговата воля да помогне не се ограничава от никакви съображения. Той е един безспорно благороден характер.

Едип е непримирим към престъплението, извършено преди години. Той смята за свой свещен дълг да издири и накаже убиеца на своя предшественик Лай. В това начинание той търси помощта на жреца Тирезий.

Но, както е известно, Тирезий отказва да говори. Едип е изненадан. С лек укор той забелязва, че държането му не е правилно. И когато Тирезий упорства в нежеланието си да говори, Едип, обладан от гняв, го обвинява в предателство към царя и държавата.

Гневът е основна характерна черта на Едип. Той е обусловен от представата му за несправедливост, (гръцки текст) („Нихомахова етика“, V 8). Според Едип несправедливост върши жрецът: в негово лице царят вижда участник в противодържавен заговор. По-късно предмет на подозрение става и Креон. Едип смята, че той се стреми към царската му власт, а жрецът, воден от користи съображения, се е поставил в негова услуга. Разпалиеното въображение на героя прави все по-ясна и детайлна – и, разбира се, все по-невярна – картината на предполагаемия заговор. Защото наистина никакви сериозни данни не подкрепят Едиповите подозрения.

Гневът, породен от неправдоподобни предположения и неоснователни подозрения, стимулира едно недопустимо държане. Едип изрича оскърбителни обвинения и кошунствени заключения, които са същност на неговата трагическа вина. Той обвинява жреца в заговорническа дейност, в алчност, користолюбие и ясновидска негодност. Груби и необосновани обвинения той отправя й срещу Креон, но несправедливостта му към Тирезий, към представителя на култа, е много по-тежко провинение.

Казаното дотук се намира в тясна връзка с важни положения от „Поетиката“.

1) Аристотел говори за „благороден характер“, (гръцки текст). Чрез всички свои думи и действия, които преследват спасението на Тива, Едип се разкрива като същински (гръцки текст).

2) Аристотел говори за „гневливост“, (гръцки текст), като конкретна проява на характера. Софокловата трагедия добре илюстрира характера на един такъв (гръцки текст).

3) Аристотел говори за необходимостта, дори когато се изобразяват подобни герои, те да се представят като „добродетелни хора“, (гръцки текст). В началото на трагедията, до сцената с Тирезий, Едип е показан като истински (гръцки текст).

Трагическата вина на Едип трябва да се търси не в отцеубийството и в кръвосмесителния брак, които се намират извън действието на трагедията, а в събития, които са предмет на самата трагедия. Тя е функция на онази гневливост, която героят показва пред зрителите, а не на качества, които е изявил друг път и другаде. Гневливостта довежда Едип до заслепление, което го прави несправедлив.

В гнева си Едип кощунства. Той се сравнява с жреца, за да подчертае своите заслуги към държавата и посочи неговата осъдителна пасивност в съдбоносни за народа мигове. Той се подиграва с мъдростта на Тирезий, за да изтъкне като мъдрец себе си. Едип отрича гадателската способност на Тирезий, за да възвеличи своя човешки разум. Този разум, казва той, не дължи нищо на боговете, той сам се справя с всички възникнали трудности.

Впрочем отношението на Едип към Тирезий напълно се споделя от Йокаста. Според нея думите на жреца и на жреците изобщо не заслужават никакво внимание, тъй като тя знаела случай, когато едно тяхно предсказание било опровергано. За да не се тревожи от гадателски предсказания, тя просто не ще им обръща внимание. Това е ръководен принцип, който тя обявява.

Когато Коринтският вестител донася вестта за смъртта на мнимия Едипов баща, Йокаста вижда ново потвърждение на своите възгледи. Нейният богохулен възторг получава крила и тя бърза да го сподели с Едип.

Узнал за естествената смърт на човека, когото смята за свой баща, Едип не може да съдържа радостта си. Той

напълно споделя възгледите на Йокаста. Неговите думи имат извънредно характерен богохулнически завършек:

Лежи във Ада Пóлиб, а със него са
и всички тия празни предсказания.

Делата и думите на Едип разкриват неговата несправедливост, проявена към човек, жрец, религиозни учреждения, богове, божествена истина, възвестена чрез гадания. Всичко това представлява неговата „голяма грешка“.

Как трябва да се оценяват отцеубийството и кръво-емесителният брак? Те не са грешки (гръцки текст), а нещастия (гръцки текст). Но в тях има нещо, което ги сближава с представената в трагедията (гръцки текст): макар и предупреден от бога за нещастията, които го чакат, Едип постъпва крайно непредпазливо, и то пак под влияние на гнева си (срв. 807: (гръцки текст)), в епизода с убийството на Лай. Наистина, може да се приеме, че той е бил предизвикан от пътуващия цар и че следователно е действал при положение на законна самоотбрана. Но въпросът има и друга страна: на фаталния кръстопът Едип се показва недалновиден, невъздържан, лекомислен. Лекомислено и недалновидно постъпва той и тогава, когато приема да се ожени за овдовялата тиванска царица.

Така деянията на героя, които стоят въвн от драматическото действие, имат съвсем очевидна връзка с тези, които той показва на сцената, защото обща тяхна предпоставка са гневът и лекомислието. Но нека бъде казано повторно: не въвн всичко, а само в онова, което се представя на сцената, търси трагическата вина Софокъл. Там я Търси и Аристотел. Стоящите извън действието събития служат само като допълнителна илюстрация на Едиповия характер.

Погрешното мнение (гръцки текст), което е съществен елемент на образцовата трагедия, може да се проследи в „Едип Цар“. Както бе казано, то се изразява в една неправилна оценка за героя и неговото поведение. Оценката принадлежи на Хора, който представлява зрителя с неговата способност да се заблуждава и следователно с неговата нужда да бъде коригиран и поучаван.

Големите заслуги на Едип към Тива определят голямата симпатия, с която Хорът се отнася към него. Но

след сцената с Тирезий Хорът се чувства разколебан: за известно време той просто не знае на чия страна да застане. Той разсъждава: Тирезий е мъдрец, но мъдрец е и Едип; той е доказал това, като е спасил града от сфинкса. Затова, преодолявайки колебанието си, Хорът заключава:

Няма да чуе от мен обвинение никога той!

Хорът разсъждава едностранчиво. Той изобщо не повдига въпроса за кошунственото поведение на царя. Наистина, той е съгласен, че Едип е казал известни неща в състояние на гняв, но този факт не охлажда предаността му към него. И все пак в позицията на Хора има известен развой: за да защити невинния Креон, той почтително обръща Едиповото внимание върху неправилността на прибързаните решения. По-нататък той се застъпва за Креон с още по-голяма твърдост. Но това не означава промяна в отношението му към царя. Когато Едип забелязва, че снизходителното отношение към Креон би означавало смърт за самия Едип, Хорът чрез клетва удостоверява неизменната си преданост към него. Мисълта да го напусне той нарича безумие и добавя, че не ще допусне подобно безумие, защото знае заслугите на царя и е уверен, че и в бъдеще той може да бъде добър кормчия на държавата.

Заслужава да се каже, че Хорът е твърде критично настроен към кошунствените заявления на Йокаста. Той им посвещава обстояни размишления, в които се показва ревностен воин срещу всяко неблагочестие.

По-късно към гледищата на Йокаста се присъединява и Едип. Той ликува заедно с нея, че божественото предсказание излязло невярно. Сега сякаш всичко говори, че Йокаста и Едип имат право, когато поставят под съмнение истинността на прорицанията. Сега вече и Хорът се въздържа от критични бележки за кошунствените думи, които чува не само от Йокаста, но и от Едип. Той сам заживява с представата, че ужасното предсказание е опровергано, и изпява песен, изпълнена с радостна надежда.

Но четвъртият епизод на трагедията донася развързката. Сега Хорът познава непознатия, неподозира-

ния, истинския Едип. Той е преживял трагическото познаване, за което говори Аристотел (гл. 10).

Как е произлязло заблуждението на Хора?

Чрез паралогизъм (гръцки текст). Ето как разсъждава Хорът: Не мога да повярвам на Тирезий и никога не ще се присъединя към неговите обвинения срещу Едип (с. 505–506), защото (гръцки текст) някога, когато пред Едип застана крилатият сфинкс, той се показва мъдрец и с радост бе приет в града (с. 510). Затова (гръцки текст) той няма да бъде обвинен от мене (с. 511).

Разсъжденията на Хора са елементарни. Нима съществува действителна причинна връзка между мъдростта на Едип, показана в разрешението на гибелната гатанка, и невинността му? Подобни предпоставки могат да дадат начало на погрешно умозаклучение, което би имало следния вид:

Който е мъдър, не може да бъде виновен (I)

Едип е мъдър (II)

Следователно Едип не може да бъде виновен (III)

Очевидно голямата предпоставка, сама по себе си дефектна, не може да обуслови нищо логично. Заключение не може да бъде нищо друго освен погрешно мнение (гръцки текст).

Против такова погрешно мнение (гръцки текст) се развиват събитията в трагедията, за да го опровергаят и за да дадат път на истината (гръцки текст). В такъв смисъл трагедията представлява „преход от незнание към знание“, (гръцки текст).

Погрешното мнение на зрителя, произлязло от негово погрешно умозаклучение, гласи, че Едип е невинен. Понятието за невинност, заплашена от страдание, поражда състрадание и страх (гръцки текст).

Трагедията „Едип цар“ ни позволява да вникнем по-добре в тези чувства. Преди всичко те са неделими. Хорът изрично заявява своя страх, и зрителите разбират, че той се страхува от една предполагаема несправедливост, която божествените сили могат да стоварят върху невинен според него герой. И понеже това е страх за едно подобно нам същество, страхът за героя е същевременно страх на зрителя за себе си.

Ако страхът е назован изрично на редица места в трагедията, не е така със състраданието. Естествено това не може да бъде аргумент, че в „Едип цар“ то липсва. Защото задача на трагедията е не да декларира известни чувства, а да ги представя. Впрочем тук ни осветлява едно красноречиво по смисъла си място от „Реториката“ (II S), където връзката между състраданието и страха е изразена по следния начин: „... това, от което хората се страхуват, когато то става с тях, от него изпитват състрадание, когато се случва с други“, (гръцки текст).

Приложено към „Едип цар“, това положение трябва да се тълкува така:

Предчувстваната участ на Едип буди у зрителя страх. Зрителят се страхува за героя, но и за себе си, защото, както знаем, между героя и зрителя има подобие (гръцки текст). И същевременно страхът за себе си, според посоченото място от „Реториката“, е свързан със състрадание към Едип. Предпоставка за появата на това чувство е представата за невинността на героя.

Що се отнася до въпроса за очистиращото въздействие на трагедията „Едип цар“, то е свършено очевидно. У зрителя са се породили превратни мнения, които са обусловили появата на известните чувства състрадание и страх. Но драматическото действие се развива противно на превратните мнения и в края на краищата ги опровергава. Но мненията са предпоставка за появата на състраданието и страха. С опровергаването им тези чувства губят своята почва и зрителят съзира тяхната неуместност и несправедливост. Той се очиства от тях.

Така трагедията „Едип цар“ доказва Аристотеловата теза, която оспорва Платоновия възглед за вредността на трагедията. Благодарение на трагедията наистина се поражда неуместните чувства, които възмушават Платон, но пак трагедията е факторът, който очиства съзнанието на зрителя от тях.

2.

За полемичния характер на Аристотеловата теза, загатната в дефиницията от гл. 6 на „Поетиката“, говорят направените дотук разсъждения. Скрытият полемичен

смисъл на дефиницията е предмет на доказване. Но в „Поетиката“ има една глава, изрично посветена на онези, които отправят възражения и обвинения срещу поетите и поезията. Това е глава 25. Според нея критиците формулират „обвинения в невъзможност, в нелогичност, в морална вредност, в противоречивост и в несъобразност с правилата на изкуството“.

Глава 25 поставя въпросите, които един неблагоприятен критик би отправил към поета. Тези въпроси са обусловени от отрицателната оценка, която критикът дава на изобразеното – било като цялост, било като отделни негови части. Литературните примери, които философът привежда, за да покаже какво и защо не одобряват критиците, са почерпени главно из поемите на Омир. В самите тях Аристотел търси техния *raison d'être*. Впрочем той е защищал Омир и в едно недостигнало до нас съчинение, озаглавено „Омирови трудности“ (гръцки текст). Ако в това съчинение той изразява любовта си към стария поет дори чрез наивни и казуистически защити¹, тук в „Поетиката“, под негова защита е един принцип – не просто и не само Омир, а поетите и поезията изобщо. Тая защита той прави във връзка с присъдата на Платон над „подражателната“ поезия.

Нека обаче още тук се каже, че като възразява срещу известни положения на Платон, Аристотел не се ограничава с него, а обхваща и други, неизвестни нам критики.

Аристотел смята за нужно да даде не само бележките на критиците, но и отговорите, които защитникът на поезията би могъл да приведе, и възможните възражения срещу критическите нападки. Задачата, която поставя още първото изречение на гл. 25, е да се установят броят и естеството на критическите бележки и на възраженията, които могат да се издигнат срещу тях.

От какво се налага подобна задача?

Няма съмнение, че много съвременници на Аристотел инстинктивно са долавяли значението на поезията, без да бъдат в състояние да приведат защитни аргументи в онази пълнота, която се налага от важността на въпроса. В една или друга степен това се е отнасяло и за неговите слушатели. В гл. 25 Аристотел дава принципите, върху

¹ A. Gudeman, 419.

които могат да се строят такива аргументи. Тъкмо тук „Поетиката“ разкрива характера си на учебни записки.

Заслужава отбелязване мисълта на Аристотел, че поетът е също такъв „подражател“, какъвто е живописецът или който и да е друг творец на образи. Тук долавяме отзвук от разсъжденията на Платон в „Държавата“ относно поета и неговото дело. Там Платон изрично сравнява поета с художник, който чрез „подражание“, подобно на огледално отражение, може да създаде всичко, което му хрумне. Следователно още в тази начална част на гл. 25 Аристотел посочва обекта на своята скрита инвектива.

Но като възприема сравнението на Платон, че поетът е живописец, като възприема и неговата теза за „подражателния“ характер на поетическото изкуство, Аристотел, както бе посочено, осмисля и образа, и тезата му по диаметрално противоположен начин. Поетът е художник, това е вярно, казва той, и този художник създава образи, в което е същината на изкуството му. По този въпрос Аристотел говори с особена яснота в предхождащата, 24 глава, където оценява поетическото умение на Омир. Омир, казва той, добре е разбрал своята задача на образопоисец. От свое име той говори малко, „понеже не с това е подражател“. „И докато други – продължава Аристотел – говорят от свое име в цялото произведение и изобразяват малко неща на малко места“, Омир, обратно „след кратък увод веднага извежда мъж, жена или друга фигура с изявен характер, и нищо у него не е нехарактерно, а има характерни черти“.

Но твърдението, че поетът е творец на образи, е твърде общо и неконкретно. Всъщност така определя поета и Платон, за да добави след това язвителните си коментари върху личността и занятията на художника на словото. Аристотел смята за нужно да подчертае, че процесът на „подражанието“, на художественото възпроизвеждане, не е огледално пасивен и механичен, че „подражаваната“ действителност се пречупва през творческата индивидуалност на поета.

Именно с активното отношение на поета към изобразявания предмет Аристотел обосновава начините, по които се извършва „подражанието“. Те са три, и поетът трябва (гръцки текст) да избере един от тях. Така той

изобразява нещата 1) такива, каквито са; 2) такива, каквито хората си ги представят или каквито изглеждат в тяхната оценка; 3) такива, каквито трябва да бъдат.

По тези въпроси могат да се направят някои съображения, които доизясняват концепцията на Аристотел.

Аристотел вижда сериозни разлики между споменатите три начина, и това може да се приеме дори а priori или след най-бегло прочитане на пасажа. Първият начин, по който нещата се изобразяват такива, каквито са, се изразява в строго придържане на поета към обективните данни на изобразявания предмет. Творецът го показва такъв, какъвто е в действителност, неподправен, неукрасен.

Няма съмнение, че в третия начин, по който нещата се представят такива, каквито трябва да бъдат, се съдържа принцип, противоположен на първия. Тук имат значение не толкова обективните данни на предмета, колкото мечтата, идеалът на поета за онова, което предметът трябва да представлява.

Какво сближава тези иначе противоположни начини на изобразяване?

Сближава ги единното отношение на поета към действителността. Той я одобрява или не. Когато я одобрява, той може да я изобрази такава, каквато я възприема, за да даде най-точна представа за нея. Но той може да я изобрази такава, каквато е, и тогава, когато не я одобрява. В такъв случай чрез багрите на действителността той ще изрази своето отрицание към нея. Но същото може да се каже и за другия принцип. Поетът идеализира онова, което одобрява, той му приписва допълнителни положителни качества, каквито предметът не притежава. В такъв случай наличните качества достатъчно мотивират допълнително приписаните. Поетът обаче може да идеализира и онова, което не заслужава одобрение, като го надарява с отлични качества – за което впрочем не съществуват никакви предпоставки.

Друга черта, която сближава двата принципа, се отнася до самата същност на изкуството, и Аристотел има ясно съзнание за нея: независимо от това, дали възпроизвежда „обективно“ или идеализира нещата, поетът не възпроизвежда безразборно всичко, което се мерне пред него. Той се ръководи от творчески начала и показва отношение на критична личност към фактите. Едни от

тях той оценява като значителни и важни, други – като незначителни и маловажни. В зависимост от това на едни дава подобаващо място в творбата си, а други изоставя като художествено несъществени и творчески нецелесъобразни.

Вторият начин е нещо по-особено. Тук играят роля както обективните данни на нещата, така и онова, което поетът мисли за тях. Но с оглед към особени задачи поетът може да вземе под внимание главно онова, което представлява общоприето мнение за нещата, онова, което обикновено се говори или мисли за тях. Народното множество, което създава общоприетото мнение, може да възвеличава и идеализира или подценява нещата точно така, както и поетът. Последният не е съгласен с преценките на „тълпата“ и все пак, въпреки несъгласието си, може да ги отрази. Той върши това не за да прави отстъпление от своите възгледи, а за да ги изтъкне по обратен път. Като предава общоприетото мнение, поетът не постъпва безкритично. Той се води от целта да покаже неговата абсурдност. Като дава израз на общоприетото мнение, поетът влиза в борба с него. Тази борба трябва да доведе до тържество на собствените му възгледи.

Но въпросът не бива да се схваща опростено. Да оцени общоприетото мнение като погрешно е задача, която поетът не винаги успява да разреши. Нерядко той сам може да споделя заедно с мнозинството на своето общество едно общоприето мнение, без да подозира погрешността му или поне без да вниква докрай в неговата погрешност. Поради това той може да въплъти в образи общоприетото мнение, и изображението му ще въздейства тъкмо с примитивната искреност на убеждението, че изобразеното е истинно. Възможно е и друго разрешение на въпроса, когато поетът не само не съзнава погрешността на общоприетото мнение, но и смята противоположното нему за неправилно. Когато той се заеме да въплъти тия свои възгледи в художествени творения, образите му ще бъдат реакционна възхвала на погрешното общоприето мнение и нападка срещу една противоположна нему напредничава идея.

Когато Платон излага конструктивната част на своята теория за „идеална“ държава, той допуска само един вид поезия: онази, която представлява славослов на боговете и която според него има най-пряко отношение към

света на идеите. Практическите последици от това са очевидни: лишена от своето истинско съдържание, поезията в „идеалната“ държава ще бъде жалка прислужница на религията. При това не може да убегне на вниманието фактът, че тя, която няма да бъде (гръцки текст), ще бъде откъсната от фактите на живота и не ще възпроизвежда образи. А когато бъде отнет характерът ѝ на образотворчество, тя ще промени същността си.

Срещу всичко това не може да не се изтъкне историческата заслуга на Аристотел. Той не само обявява поезията за отражение на действителността, но и схваща тая действителност във всички нейни аспекти, които имат отношение към поезията. В споменатите три начина на пресъздаване на живота ние съзираме три възражения срещу тезата на Платон. Всяко от тях почива върху един принцип – че не въображаемият свят на идеите, а земната действителност може и трябва да бъде предмет на художественотворчески усилия.

Особено интересен е вторият принцип, според който творецът може да изобразява нещата такива, каквито те се струват на народното множество. Интересен е и принципът сам по себе си, и примерът, който го илюстрира. Когато защитникът на поезията не може да каже, че творецът е представил нещата такива, каквито са, или че ги е идеализирал, тогава, казва Аристотел, той може да се позове на „общоприетото мнение, например относно разказите за боговете“. „И наистина – продължава той – в изображението им може би няма нито идеализация, нито истинност, а може би е така, както говори Ксенофан. Основание тук е общоприетото мнение.“

Тук отново слушаме възражение срещу присъдата, изречена от Платон над Омировите изображения на богове. Основанието на Платон за подобна присъда е, че те не са истинни, че те са направо лъжливи. Аристотел внимателно се съгласява, че „може би“ (гръцки текст) боговете у Омир наистина са неистинни (гръцки текст). Тази внимателност се налага в полза на самия Омир. Ние не бихме могли да кажем с положителност за всички възможни мерки, които държавата би взела срещу него, ако би станало господстващо убеждението, че Омир не „може би“, а без всякакво съмнение говори не истини, а направо лъжи – но вредни последици би имало, и в това не можем да се съмняваме.

Като се съгласява, че „свещените“ истории всъщност говорят „неистинни“ неща, Аристотел все пак намира начин да защити правото на Омировите поеми да съществуват. Той не обявява подобно изображение за привилегия на Омир, а поставя въпроса върху здравата основа на един принцип. Принципът гласи, че дори превратните мнения на народното множество могат да бъдат предмет на художествено изображение. Така се освещават не само „неистините“ на Омир: така се открива път за поетическата практика в същата посока на „неистинност“ по въпроса за боговете, и в това трябва да съзрем една голяма заслуга на Аристотел.

Една мисъл, която следва непосредствено след утвърждаването на трите правила и има характер на възражение срещу Платон, гласи: „Освен това не по един и същ начин се мери правилността в политиката и поетиката, или в друго изкуство и поетиката.“ Няма съмнение, че тук Аристотел възражава срещу онзи пасаж от „Държавата“, който говори за отношението на Омир към положителните знания и умения на епохата. В мълчалив спор с Платон той изтъква спецификата на поетическото изкуство, за да го отграничи от всички други изкуства и практически знания.

След като напуска уводната част на главата, Аристотел преминава към въпроса за грешките в поетическото творчество. Според него те са два вида: грешки, които се отнасят до самата същина на изкуството, и грешки, които се отнасят до несъществени страни на творбата. Ако поетът – пояснява мисълта си Аристотел – „се заеме да изобрази нещо, но не успее поради лична неспособност, грешката е спрямо поезията“. Ако обаче реши да изобрази кон, който е изнесъл напред двата си десни крака, щом грешката засяга някоя специална област (например медицината или друга) или в произведението има известни невъзможни неща, грешката не се отнася до поезията, а до конкретния частен случай.

Според Аристотел това е основно мерило за правдивостта на художественото произведение. Но това мерило, смята той, трябва да се прилага и тогава, когато се преценява справедливостта на критическите укори спрямо поетите. Затова, като преминава към същинската част на главата, той поставя въпроса така: Поетът може да до-

пусне грешка, като изобрази нещо невъзможно. Ако в този факт може да се съзре сериозно творческо основание, благодарение на което изкуството постига целта си и дори повишава въздействената си сила, Аристотел не е склонен да осъди поета.

Заслужава да се изтъкне колко дълбоко е принципното отношение на Аристотел към невъзможното. „От гледище на поетическото изкуство – казва той – вероятното невъзможно е по-приемливо, отколкото невероятното възможно“. Впрочем същата мисъл той изразява и в гл. 24: „Трябва да се предпочита невъзможното вероятно пред възможното невероятно“. Този възглед доуточнява и конкретизира схващането му, че „поезията е в по-висока степен философска и сериозна, отколкото историята“. Но не всяка грешка може да бъде оправдана с творчески съображения. Никакви съображения не могат да оправдаят грешка спрямо същността на изкуството (гръцки текст). Грешка може да се допусне само по отношение на някаква несъществена страна на творбата (гръцки текст). За да илюстрира мисълта си, Аристотел разграничава две грешки: 1) поетът е изобразил кошута с рога; 2) поетът е изобразил кошута не в съгласие с нормите на изкуството. Първата грешка, която се състои в допускане на невъзможното (гръцки текст), той не смята за фатална, защото дори при нейното наличие творбата, ако е изпълнена по правилата на изкуството, постига целта си. Втората грешка обаче е фатална: изображението на кошутата не е съобразено с най-съществени белези на обекта, както и с нормите на изкуството, затова образът не представлява никаква естетическа ценност.

И тъй, Аристотел допуска случаи, когато грешката може да се смята за оправдана. Но грешката е все пак грешка. Поради това той формулира принцип, според който грешките, каквито и да са те, трябва да се избягват, ако поетът може да постигне целта си по-добре или поне не по-зле без тях.

Други случаи, когато срещу поета се отправят обвинения, че изобразява невъзможното, са поетическите идеализации (гръцки текст). Оправданието, което защитникът на поезията може да даде в такива случаи, ще се сведе до следното: Поетът наистина е представил нещо несъществуващо, но в представеното е изразен стремежът му към „по-доброто“; поради това за невъзможното тук

не може да се говори като за нещо недопустимо в изкуството.

Има случаи, когато срещу обвиненията в изобразяване на невъзможното защитникът на поезията ще се позове на общоприетото мнение, т.е. на онова, което обикновено се мисли (гръцки текст) или което обикновено се говори (гръцки текст) по даден въпрос. Нека отбележим, че в случая между (гръцки текст) и (гръцки текст) не съществува разлика по същество, тъй като, ако първата форма изразява общоприетото мнение, втората набляга върху словесния му израз.

Известни случаи на невъзможно могат да бъдат защитени по още един начин: като се обосноват исторически. Изображението на малко известни факти от миналото може да смущава читателя, но именно като реалии на една отминала епоха – трябва да изясни защитникът на поезията – такива факти могат да бъдат изобразявани, без да се смятат за случаи на (гръцки текст).

На второ място Аристотел поставя критиките, които съдържат обвинение в нелогичност (гръцки текст). Тук той предвижда две възражения.

Първото възражение повтаря един от отговорите срещу обвинението, че поетът е изобразил невъзможното: защитникът на поезията трябва отново да се позове на общоприетото мнение (гръцки текст). Това е изразено в краткото изречение (гръцки текст), т.е. „към онова, което (обикновено) говорят (хората), (трябва да се отнася) нелогичното“.

Другото възражение отбива обвинение, отправено само във връзка с изображение на нелогичното (гръцки текст). Нелогичното може да се защити с твърдението, че „понякога нелогичното не е нелогично, тъй като е правдоподобно да стават и неправдоподобни неща“. Този интересен възглед не противоречи на онова, което Аристотел говори за познавателната стойност на поезията, която по своя философски характер стои по-високо от историята. Ако чрез този възглед Аристотел изразява осъзнатостта от поета необходимост да се домогва към закономерното и типичното, той не иска да изключи от обсега на твореца и онова, което не е закономерно, което е случайно и което все пак реално съществува. Аристотел обаче не смята, че само или главно изобразяването на това нелогично трябва да характеризира практиката на поезията.

та. Че това е наистина така, че Аристотел наистина говори не за систематично застъпване на нелогичното, личи от факта, че според него не по правило, а само „понякога“ (гръцки текст) нелогичното не е нелогично. В общия порядък на елементите в произведението нелогичното може да получи мястото, което му се полага.

На обвинението, че поетът е изобразил (нравствено) вредното (гръцки текст), Аристотел смята, че трябва да се възрази, като се направи сериозен анализ на творбата като цялост. Възгледа си по въпроса за (нравствено) вредното той изразява на две места в разглежданата глава.

Така, от една страна, той оценява като справедлив укура, че поетът без нужда е изобразил нравствената низост (гръцки текст). Нравствено низък е представен Еврипидовият Менелай от трагедията „Орест“. Аристотел възразява срещу рязкото отклонение от трактовката на еднотрадиционен образ, което смята за необосновано. Впрочем той е наясно по въпроса за отношението на поета към митовите: те, смята той, трябва да се разработват така, както ги е предала старината.

От друга страна обаче, по същия въпрос говори пасаждът, който третира понятията „хубаво“ (гръцки текст) и „нехубаво“ (гръцки текст). Отделната дума и изолираната постъпка е трудно да се окачествят като добри или лоши. Сама по себе си думата или постъпката не винаги е достатъчно определена по морална стойност. Оценявани абсолютно, те могат да се струват било добри, било лоши, и не винаги оценката им може да бъде обективна. Поради това Аристотел предписва думите или постъпките, които се оценяват, да бъдат разглеждани не сами по себе си, а в светлината на всички обстоятелства, които ги съпътстват. Ако хулната дума или грубата постъпка сами по себе си могат да бъдат както добри, така и лоши, те получават достатъчна яснота и техният смисъл се разкрива напълно, когато се знае кой действа или говори, спрямо кого, как, с каква цел върши това – „дали с цел да осъществи по-голямо благо, или с цел да отстрани по-голямо зло“.

Възраженията на Аристотел срещу обвиненията в морална вредност, на която уж става проводник поетът, имат сериозни основания. Платон обявява, че поезията, която той презрително нарича „подражателна“, няма

место в неговата „идеална“ държава. Той подкрепя присъдата си, като привлича обилен материал, почерпен из поетите и главно из Омир. Този материал е представен от цитати, които не дават никаква представа за творбите като цялости, за техните морални цели, за тяхното въздействие. Очевидно Аристотел иска да обоснове правото на поезията да съществува, като внуши, че отделно взети и абсолютно оценявани пасажки не могат достатъчно да характеризират цяла творба. Мисълта на Аристотел е, че творбата трябва да се разглежда като хармонично цяло, в което смушаващата дума или постъпка има своето необходимо място и значение, съобразено с общия смисъл на произведението.

Сега, след като в първата част на тая студия бе посочено как Аристотел защитава правото на трагедията, обявена от Платон за морално вредна, да съществува, тук би могло да се каже за един по-общ принцип, който също може да се използва в защита на нейната кауза. Този принцип се отнася до гледището на Аристотел за хубавото и грозното. Естествена цел на произведението трябва да бъде хубавото, схващано в най-широкия смисъл на думата. Но хубавото може да се постигне далеч не само когато поетът изобразява хубавото. За поет, който се стреми към хубавото, грозното също може да бъде напълно законен предмет (гл. 4)¹. Философът не смята, че грозното, схванато в най-широкия смисъл на думата, във всичките му разновидности – като хулно, смешно, лошо-представлява интерес за художника именно като грозно. Изобразено там, където трябва, и така, както трябва, то по обратен път пропагандира идеята за хубавото. Аристотел съвсем не разглежда грозното като самоцел, а го поставя в органическа връзка с една художническа идея, моралният смисъл на която се постулира. Само в такъв случай и в такава връзка то може да бъде необходим елемент на изображението. Поради това философът не одобрява споменатия по-горе случай, когато Еврипид „без

¹ В гл. 2 Аристотел говори за действащи лица, които биват „добри и лоши“, после за характеристиките, които се отличават с „порочност или добродетелност“; в гл. 4 – за „благородни дела“ и за „дела на лоши хора“, за „хулни песни“ и за „химни и прослави“, за „хулното и смешното“; в гл. 5 – за „грешка и грозота“.

нужда“ (гръцки текст) представя един свой герой като нравствено низък. Морално вредното, за което говори Аристотел в гл. 25, е също разновидност на грозното, но ако бъде представено по целесъобразен начин в поетическата цялост, то може да бъде неутрализирано като морално вредно и да изпълнява функции, противоположни на същността си. Един трагически герой, който заслужава не похвала, а порицание, е тъкмо такъв случай на морално вредно, в което Платон вижда заплахата за своя „идеален“ държавен ред. Възгледът на Аристотел за хубаво и грозно по друг начин подкрепя онова, което той изразява чрез своята теза за трагическия катарзис.¹ Обвиненията в противоречивост (гръцки текст) Аристотел засяга на две места. Принципно то му отношение към този въпрос е застъпено в пасажа, който гласи: „Противоречията трябва да се разглеждат така, както доказателствата в реториката. Трябва да се види дали става дума за един и същ предмет, за едни и същи отношения, за един и същ смисъл, та отговорът да бъде съобразен или с това, което поетът сам казва, или с това, което предполага един разумен човек.“

Както е явно, тук става въпрос за съждения, за възгледи, за оценки на дела и думи. Но Аристотел засяга въпроса за противоречията и тогава, когато разглежда лексическия материал, с който си служи поетът. От лексикологическа гледна точка изхожда той, за да каже: „Когато изглежда, че някоя дума съдържа противоречие, трябва да се изследва колко значения може да има тя в изречението. Например в стиха

Там медното копие спира

трябва да се види по колко начина може да се схване това „спиране“.“ След това Аристотел отново минава към смисъла на възможно съждение, на фраза, на пасаж, за да изкаже следната мисъл: „...някои критици противно на логиката се придържат към предвзети мнения, раз-

¹ Че трагическият герой, който заслужава осъждане, е случай на грозно, се вижда от факт, който сближава в един пункт трагедията и комедията: трагическият герой допуска една „грешка“ (гръцки текст), а комедията представлява изображение на „някаква грешка и грозота“ (гръцки текст).

мишляват, след като се осъдили поета, и го обвиняват в това, което им се струва, че е казал, ако то противоречи на техните възгледи“.

Тези думи, както се вижда, също не са лишени от полемическа острота: Аристотел изрично говори за „някои критици“, застъпници на превратни възгледи и погрешни методи. Основната им грешка, смята той, иде от това, че те разсъждават „противно на логиката“ (гръцки текст), че правят неоснователни предположения, които обличат във форма на (привидни) умозакljučения, на (привидни) силогизми (гръцки текст). Погрешността на подобни „умозакljučения“ Аристотел подчертава по няколко начина, въпреки че не желае да си послужи с по-точната дума (гръцки текст) та „създават погрешни умозакljučения“. Както се каза, според него „критиците“ постъпват „противно на логиката“, отдавайки се на своите „силогизми“: те създават своето предвзето мнение (гръцки текст), преди да разполагат със сериозни предпоставки за умозакljučения – идея, подсилена чрез представката (гръцки текст) в (гръцки текст). След като веднъж е означил превратното им мнение с (гръцки текст), Аристотел повторно го означава и със синонима (гръцки текст) (гръцки текст).¹

Явна е връзката между възраженията на Аристотел по въпроса за моралната вредност (гръцки текст) и противоречивостта (гръцки текст). И чрез едното, и чрез другото философът посочва недостатъчността на мотивите на присъдата срещу поезията. Но тук това изтъкване е особено живо, в него долавяме саркастична нотка, нотка на негодувание срещу „критиците“.

Един последен дял от главата дава отговор на обвиненията, че поетът е допуснал грешка спрямо „правилността от гледна точка на изкуството“ (гръцки текст). Тук Аристотел има пред вид езика, чрез който се осъществява художественото възпроизвеждане. Той посочва, че в езика на поета има случаи, когато чрез словесни волности (гръцки текст) смисълът на изображението може да бъде затъмнен. Мисълта на Аристотел и тук, както и навред другаде, е, че да се вникне в истинския смисъл на каза-

¹ За (гръцки текст) като синоним на (гръцки текст) вж. H. Bonitz, Index Aristotelicus, s. v.

ното от поета, в някои смущаващи места на творбата му, е невъзможно без сериозна езикова подготовка. При това, понеже, както сам Аристотел отбелязва, на поетите е позволено да се ползват от лексически материал, непри- същ на другите дейци на словесността, защитникът на поезията трябва да има понятие за историческото раз- витие на думите и техните значения, за диалектната при- надлежност на много от тях, за стилистичните им фун- кции – за да бъде в състояние да разбира, оценява и за- щищава конкретната употреба на цял ред лексически елементи. Освен това нему трябва да бъдат известни не само основните (номинативните), но и всички производ- ни и преносни значения на думите, употребявани от пое- та. Така той ще бъде в състояние да схваща, оценява и обосновава употребата на двусмислените и многознач- ните думи.

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 говорим, 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 свирната 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 всъщност 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 поменати 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 Тимотей 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 началото, 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 мегарците⁶ – както тукашните, които казват, че тя 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“ (гръцки текст), а у атиняните – „деми“ (гръцки текст), че комиците водят името си не от глагола „комадзо“ (гръцки текст), а от това, дето те, незачетени от гражданите, скитали по „комите“, т.е. по селата. Освен това у тях „действам“ се нарича „драо“ (гръцки текст), а у атиняните – „пратто“ (гръцки текст).

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

Изглежда, че две, и то естествени причини са породили изобщо поезията. Първо, склонността към подражание е вродена на хората още от детската им 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 една 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 към театъра, е друг въпрос.

И тъй, която произлязла от импровизации – и тя, и комедията (първата – от запевачите 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 сатирния 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 ней 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 напушаме 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 полоши 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 била 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 Формис³. Отначало комедията дошла от Сицилия, а измежду атинските поети Кратет⁴, изоставяйки ямбическата форма, пръв започнал да съставя диалози и фабули на общи теми.

Епосът 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 им 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 в трагедията, но не всичко, което го има в нея, намираме в епическата поезия.

6.

За подражателната поезия в хекзаметри¹ и за комедията ще говорим 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 с действие, а не с 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 извършват действащи лица, по необходимост първа 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 подражанието на действието. Под „фабула“ разбирам съчетанието на събитията, под „характер“ – това, според което окачествяваме действащите лица, а под „мисъл“ – 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, една – към начина на подражаване, три – към предмета 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 таква 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 трагедия, 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 живописата: ако художникът нанесе безредно най-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.

Трета 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.

Четвърта 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 постанов-

ка 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 и 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 става нещо друго. Край пък, обратно, 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 нито да започват, откъдето се случи, нито да свършват, където се случи, и трябва да спазват споменатите правила. След това, понеже хубавото – и живо същество, и всяка вещь – 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 целостността 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 запоминаема. 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 едно: 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 „Хераклеида“, „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 подражание на 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 пред вид 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 тоя 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 станали 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 да станат, поради което той е техен творец.

Сред простите фабули и действия най-лоши са епизодичните. Епизодична фабула 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 добрите – заради актьорите. Като участват в състезания⁶ 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, будещи страх и състрадание, а те стават било изключително, било повечето тогава, когато произлизат въпреки мнението⁷ 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 Митий 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 последният умира, а първият се спасява.

Познаването, 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 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 Ифигения.⁶

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 хоровата 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 хоровата песен, а от хоровата част пародът е цялата първа реч на хора, докато стазим е хоровата 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 от-

нася до количествената страна и до отделните дялове, на които тя се разпада, те са тези.

7.

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 трагедията.¹

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 съвършено 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 нам; състраданието е за невинния, а страхът – 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 води не 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 на 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, най-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 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 това не 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 ръка.¹²

14.

Възможно е страхът и състраданието да се пораздат 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 на 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 свойственото ней. И понеже поетът трябва да възбужда удоволствие, което произтича от състраданието и страха чрез тяхното подражание, явно е, че това трябва да се възплъщава 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 на 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 геройт 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 пред вид, 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 изиявява някакво решение, а той ще бъде благороден, ако изиявява 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 съобразността. 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 непоследователно.

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 или 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 развръзките на фабулите трябва да бъдат резултат на самата фабула, а не на театрална машина, както е в „Медея“⁶ и в „Илиада“, в епизода

на отплуването⁷. Машината трябва да се употребява за събития, които стоят вън от действието, или за тях, които са станали по-рано и които човек не може да знае, или за тях, които ще стават 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 греша. Но по тези въпроси е казано достатъчно в издадените ми съчинения.

16.

Що е познаване, се казва 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 „копието, 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 „Тиро“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 свинарите.⁵ Познаванията, които имат цел да доказват, са по-нехудожествени, както и всички, подобни тях, 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 желяе 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 развълнува, 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.

Четвърто познаване произлиза от силогизъм, както е в „Хоефорите“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 ако е дошъл, за да намери сина си, той сам загива. Също познаването във „Финейдите“¹⁴: като виждат мястото, жените правят заключение за участта си, а именно, че тук им е съдено да умрат, защото тъкмо тук са доведени.

Има и едно познаване, съставено върху неправилното умозаклучение на публиката, например в „Одисей лъже-вестителят“¹⁵: героят казва, че ще познае лъка, който не е виждал, а публиката, като смята, че той ще го познае, прави погрешно умозаклучение. Сред всички познавания най-хубавото е онова, което произлиза от самите събития 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 умозаклучения.

17.

Като съставя фабулите и ги обработва откъм език, поетът трябва да си ги представя колкото се може по-живо: защото така, виждайки всичко съвсем ясно, като да се намира сред самите извършвани събития, той би намирал подходящото, и противоречията никога не биха му убягвали. Доказателство е онова, за което укорявали Каркин¹: неговият 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 тая жреческа длъжност. След време се случило тук да дойде братът на жрицата. А че богът по някаква причина му заповядал да дойде тук и каква е тя – това стои вън от 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 очищение.⁴

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 женихи пилеят богатствата му и заговорничат срещу сина му, но бльскан от много бури, стига в къщи, открива се на някои, напада женихите, спасява себе си и погубва враговете си.

Ето същинското съдържание на фабулата, а останалото са епизоди.

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, чисто 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, като 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 преумаляването.

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 обозначаване, 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.

нение срещу поезията, което би заслужавало внимание. Кой ще открие грешка в стиха, който Протагор¹ критикува, като казва, че Омир, смятайки, че моли, всъщност 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 учленението, по гъстота, по тънкост², по дължина, по краткост³, а също по ударение – остро, тежко и средно.⁴ 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 (гръцки текст)³. Или: дума 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 (гръцки текст)). Или: дума без самостоятелно значение, която нито пречатства, 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 самостоятелен 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 в 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 съществ-

вува име от три, четири и повече съставки, каквито са повечето високопарни¹ думи, например *Хермокашкоксант*².

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 (гръцки текст), 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 стоеене. 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 (гръцки текст) вместо (гръцки текст) „рога“ и (гръцки текст) „молител“ вместо (гръцки текст) „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 (гръцки текст) срещу (гръцки текст) и (гръцки текст) срещу (гръцки текст)¹⁰, а съкратена – (гръцки текст)¹¹ в (гръцки текст). Видоизменена е тогава, когато една част от употребимата форма остава, а друга се съчинява, например (гръцки текст) (место (гръцки текст)) (гръцки текст)¹².

Едни от имената са от мъжки род, други – от женски, трети – от среден. От мъжки род са всички, които завършват на (гръцки текст)¹³ и на сложните букви, съставени с последната (а те са две – (гръцки текст)¹⁴). От женски род са всички, които завършват на онези от гласните, които са винаги дълги, например на (гръцки текст), или на удължено (гръцки текст), така че броят на окончанията за мъжки и женски род се оказва еднакъв: защото (гръцки текст) са равни на (гръцки текст). На безгласна не завършва нито едно име, нито на кратка гласна¹⁶. На (гръцки текст) окончават само три думи – (гръцки текст). На (гръцки текст) – пет¹⁶. Думите от среден род завършват на тези гласни, а също на (гръцки текст)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 Клеонфонт¹ 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 едното 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

(гръцки текст)

т.е.

– Άз видях Ёспихår да отива към Мåаратõн,

и

(гръцки текст)⁶,

т.е.

Нё обичåм и не щå от негò да полۇча кукۇряк.

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“:
(гръцки текст),

т.е.

а раната сега яде месата ми,

а Еврипид вместо (гръцки текст) „яде“ е поставил (гръцки текст) „пирува“:

а раната пирува сред месата ми.

Същото е, ако в стиха

(гръцки текст)⁷,

т.е.

Ето че мъж един, нищо и никакъв, немошен, гаден,
някой би поставил общоупотребителните думи
(гръцки текст),

т.е.

Ето че мъж един мъничък, слаботелесен, противен.

Също стихът

(гръцки текст)⁸,

т.е.

Сложи неугледно столче и някаква проста трапеза,

срещу

(гръцки текст).

т.е.

Тури безформено столче и някаква масичка малка.

Също (гръцки текст) „вие брегът“⁹ срещу (гръцки текст) „вика брегът“.

Освен това Арифрад¹⁰ осмивал трагичите, че си служат с изрази, които никой не би употребил в разговор, например (гръцки текст) вместо (гръцки текст) или (гръцки текст), (гръцки текст)¹¹ вместо (гръцки текст) и други подобни. Понеже не принадлежат към общоупотребител-

ните, всички подобни изрази придават оригинален характер на речта. Но той не е 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 талантивост: 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 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 никаква обща цел, така в течение на времето понякога стават едно след друго събития, 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 с и.

Другите поети съставят произведения, които се въртят около един герой, около едно време и 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“, „Спартанките“, „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 му 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 тежкия 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 голямо произведе не 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 похватът на погрешното умозаклучение. Хората мислят, че когато при наличие на едно нещо произлиза друго или при появата на едно нещо се появява и 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 измиването.⁹

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 вън 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 Тегея 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.

25.

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 представят преданието и общоприетото мнение, или такива, каквито трябва да бъдат. Това пък се изразява или с всекидневна реч, или с глоси, метафори и много волности на речта, които ние приемаме у поетите. Освен това не по един и същ 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 постави кон, който е изнесъл напред двата си десни крака, щом грешката му засяга някоя специална област (напри-

мер 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 трябва да бъдат, докато Еврипид ги представя такива, каквито са. Ако обаче нямаме никой от тези два случая, поетът може да се позове на това, че „тй 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 основанието е: тй говорят! Може би други неща не са идеализирани, но такива са били някога. Например стихът за оръжията:

бяха забити

техните копия здраво в земята.⁵

Такъв е бил тогава обичаят, както е днес у илирийците.⁶ 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 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-чоямо 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

мулета първо удари⁷,

защото може би поетът говори не за мулета (гръцки текст) а за стражи (гръцки текст). Също, когато говори за Долон,⁸

който бе грозен наглед.

той има предвид не безформеното му тяло, а противното му лице. Критяните употребяват прилагателното (гръцки текст), т.е. „добре сложен“, със значение на (гръцки текст) т.е. „хубаволик“. Също така, когато казва (гръцки текст)⁹, 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 взора,

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 познатото е „единствено“.

В други случаи от значение е ударението. Така Хипий от Тасос¹³ обясняваше думите (гръцки текст)¹⁴,

т.е.

ние му даваме,

и

(гръцки текст)¹⁵,

т.

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 места пък – чрез двусмислие:

По-голямата част от нощта се измина.¹⁷

„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 вино.¹⁹ По същия начин медникари се наричат и хора, които обработват желязо, отдето получава оправдание и стихът

наколенник от скоро ковано олово.²⁰

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 обвиняват в това, което им се струва, че е казал, ако то противоречи на техните възгледи. Такъв е случаят и с пасажа за Икарий.²² Мислят, че той е лаконец²³, и поради това им се вижда странно, че Телемах не го срещнал, когато отишъл в Спарта. А може би работата стои така, както казват кефаленците.²⁴ Според тях Одисей се оженил в тяхната земя, а лицето се наричало не Икарий, а Икадий. Явно е, че проблемата тук се дължи на грешка.

Изобщо противоречието трябва да се оправдава или с теорчески 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 невероятното.²⁶

Противоречията трябва да се разглеждат така, както доказателствата в реториката. Трябва да се види дали стара дума за един и същи предмет, за едни и същи от-

ношения, 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 Егей) 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 несъобразност с правилата на изкуството. Отговорите могат да се видят в изредените слушания. 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 благородна 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 как-

ва 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 съсредоточеното 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 едко 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.

Коментар

Заглавието (гръцки текст) (с подразбирано (гръцки текст)) 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 първата глава на съчинението: (гръцки текст) ... т.е. „За поезията изобщо и за нейните видове...“. Заглавието „За поетическото изкуство“ е смислово също тъй обемно, както и гръцкото (гръцки текст) 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 про-

дължават 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 едното заглавие и условната употреба на другото – което не винаги се осъзнава.

1.

1 *Дитирамбът* (гръцки текст) първоначално бил песнопение в чест на бог Дионис (срв. неговото прозвище (гръцки текст)). 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 запевачи (гръцки текст). 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 (гръцки текст), 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* (гръцки текст) липсата на покривност между бълг. „подражание“ и гр. (гръцки текст) очевидно: по въпроса вж. встъпителната студия (стр. 14). В превода този термин се предава както чрез условното „подражание“, така и чрез принадлежащото към днешната естетическа терминология „изображение“. Глаголът (гръцки текст) 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, (гръцки текст) се предава с „изобразявам“.

4 *Сиринкс* (гръцки текст) назовавали овчарската свирка, чието изобретяване приписвали на бог Пан. Сиринксът представлявал няколко (обикновено седем)

цеви, скрепени успоредно една към друга. Различната дължина на цевите определяла различната височина на тона, издаван от тях.

5 У древните гърци словесното изкуство, за което става дума тук, нямало специално название, съответно на новогръцкото (гръцки текст) „изкуство на словото“. Старогръцкото означение (гръцки текст) е много общо и включва не само художествената словесност, но и всичко, което изобщо принадлежи на писмеността.

6 *Мимът* (гръцки текст) представлявал битова сценка из ежедневието в прозаичен диалог. Първите автори, които му дали литературна форма, били сицилийците Софрони 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 мимовете на Теокрит, който се намирал под влиянието на Софрон.

7 *Сократически беседи* (гръцки текст) 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 *триметър* (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: (гръцки текст). Същото се отнася и за съчетанието *творци на епос*, изразено с думата (гръцки текст).

10 Означението на различни литературни родове и видове, често свързано 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.

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

или

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. (гръцки текст)). 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 китародичкия ком.

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 на идеализацията в живописата 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“ (гръцки текст), съвременник на Полигнот.

4 *Авлос, китара*, вж. гл. 1, забел. 2.

5 Като *чисти* били означавани стиховете, които нямали музикален съпровод (гръцки текст).

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 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 творбата била сатира срещу жителите на остров Делос; ако се приеме първото, то ще означава, че тя била поема за страхливеца (или страхливците?), срв. (гръцки текст) „страхлив“.

9 Вж. гл. 1, забел. 14.

10 *Тимотей* от Милет (ок. 450–360 г. пр.н.е.), прочут дитирамбически поет, както 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.

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“, „Филоклет“ и „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 политическа актуалност и персонална критика. От неговите 44 комедии са оцелели единайсет: „Ахарняните“, „Конниците“, „Облаците“, „Осите“, „Мирът“, „Птиците“, „Лизистрата“, „Жените на празника Тесмофории“, „Жабите“, „Жените в Народното събрание“, „Плутос“.

4 *Дорийци* – гръцко племе, засело 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.н.е.) работил в Сицилия и писал мимове, т.е. шеговити битови сценки. В тях липсвала политическа 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 *Хионид*, *Магнет* – най-стари (от първата половина на V в. пр.н.е.) комически поети на Атина. Комедиите им не са запазени.

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 „глуп-

чото“, 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 (гръцки текст), от който Аристотел извежда названието ямб. Срв. гл. Г, 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 гръцки текст) „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 трагици (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 (гръцки текст), 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 „Копите“ на Софокъл.

8 За схемите на *тетраметъра*, или по-точно на трохаичния тетраметър, и на *ямбичния триметър* вж. гл. 1, забел. 10. Всъщност 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):

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

Той е размерът на епическата поезия независимо от вида ѝ (героническа, 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.

5.

1 Аристотел свързва казаното тук с оно-ва, 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 (гръцки текст)). За добилия такова разрешение поет се казвало, че получил хор (гръцки текст), а за разрешилия постановката архонт, че дал хор (гръцки текст).

3 За *Епихарм* и *Формис* 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, пародичен, дидактически), за които е общ стихотворният размер. Този *внушителен*, както казва Аристотел, *размер* е хекзаметърът (срв. гл. 4, забел. 9).

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 неопцеляла част на „Поетиката“, втора нейна книга.

3 По тълкуването на тази дефиниция вж. въстпителната 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 (гръцки текст), но и трагедия без характери (гръцки текст). Противоречието в неговия текст е очевидно.

6 Ако според Аристотел *характерът* (гръцки текст) показва какво предпочита и какво избягва говорещият и ако е свързан с представата за предпочитане и решение (гръцки текст), трябва да заключим, че етическа (гръцки текст) 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 (гръцки текст) 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 *Полигност* като (гръцки текст) и на *Зевксид* като (гръцки текст). Възможно е Зевксид за разлика от Полигност 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 (гръцки текст) „по ораторски“, бил означаван Еврипид, но, от друга страна, е 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 на двата пасажа не съвпада напълно.

7.

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

8.

1 „*Хераклеида*“, 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 никой от поемите не е дошла до нас.

2 Все пак Омир разказва как Одисей бил *ранен* и получил белег, по който впоследствие го познава 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 женихи пилеят богатствата му и заговорничат срещу сина му, но блъскан от бури, той стига в къщи, открива се на някои, напада женихите, спасява себе си и погубва враговете си“ (гл. 17).

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 полководец.

4 Като говори за *комедията*, Аристотел мисли вероятно за т.нар. „средна“ (гръцки текст) комедия, близост до която показва Аристофановият „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 пред вид 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 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“ (гръцки текст) възгледът, че заглавието ѝ би могло да гласи (гръцки текст) („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 (гръцки текст) „едно чрез (= благодарение) на друго“ и го противопоставя на механичeskото подреждане на неорганически едно спрямо друго събития, срв. (гръцки текст) „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. въстъпителната студия,

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

10.

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

11.

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

2 „Едип“ е „Едип цар“ от Софокъл. Визи-
раният 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 опровер-
гано. Но сега той се бои от една втора част на предсказа-
нието: че ще встъпи в брак с майка си, за каквато смята
овдовялата царица Мeroпа. Вестителят разкрива, че
Полиб и Мeroпа не са истински родители на Едип. След
среща с пастира на Лай се разкрива, че ужасното проро-
чество 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 тра-
гедия 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 исто-
рията на Данаидите. Срв. Есхиловата трилогия, от коя-
то е запазена само трагедията „Молителките“: четири-
десет и девет от петдесетте дъщери на Данай убиват по
заповед на баща си своите съпрузи още през първата
брачна нощ. Единствена Хипермнестра пощадява Лин-
кей. Данай повел на смърт своя нежелан зет, но съби-
тията 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).

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: (гръцки текст) „предварително (начално) слово“.

3. *Епизодът* съответствува на нашето понятие за драматически акт. В старата гръцка драма има обикновено четири епизода. Етимология: (гръцки текст) „допълнително настъпващото“ (спрямо хора на трагедията).

4. *Екзод* е заключителната част на трагедията, последното нейно действие. Етимология: (гръцки текст) „изход“.

5. *Парод* е песента, издържана обикновено в анапести, с която хорът се явява пред публиката, за да заеме мястото си на оркестрата. Както се каза (вж. тук, забел. 2), в някои случаи пародът има значение и на пролог. Етимология: (гръцки текст) „странично минаване“.

6. *Стазим* е всяка междуактова хорова песен. Етимология: (гръцки текст) (от кор. (гръцки текст) „стоя“) „песен, изпълнявана стоешком (на нозе)“.

7. *Комос* – етимология: (гръцки текст) (от (гръцки текст) „удрям, бия“) „удряне в гърдите“ (в знак на скръб).

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

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, следовател-

но 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 съвършено безнравствения човек – няма никакъв смисъл.

4 Фабулата се определя като *проста* или *двойна* с оглед на развързката; срв. в края на тази глава за двойната развързка 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 мито графическия материал, свързан с Едип, а при второто – за литературните разработки на мита. Трагедии за Едип писали Есхил, Софокъл, Еврипид, Теодект и мн. др. Като говори за „най-хубави трагедии“, свързани с Едип, Аристотел има пред вид 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 митографическия материал за Тиест, а при второто – литературните разработки на мита. Трагедии за Тиест 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 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“, „Медя“, „Иполит“, „Хекуба“, „Андромаха“, „Троянците“, „Вакханките“, „Херакъл“, „Електра“, „Орест“, „Ифигения в Авлида“, „Ифигения в Таврида“, „Йон“, „Хераклидите“, „Молителките“, „Финикийците“, „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.

14.

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

2 *Хорегството* ((гръцки текст) „хор“ и кор. (гръцки текст)) било особено тежка повинност в древна Атина, свързана със задължението на един богат гражданин (хорег) да поеме разноските по поставянето на една драма.

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

4 *Медя* – 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 отвръща (ст. 752):

Дошъл си да заплашваш мен, безсрамнико!

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 бравда, за да го убие, но в последния миг го познала. После двамата отмъстили за Кресфонт.

10 „*Ифигения*“ – Аристотел има пред вид 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.

15.

3 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 спартанският 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 неприлично 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. Развързката в нея става чрез *deus ex machina*: от небето се спуща 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 *deus 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 на своя предшественик, за да ги свърже с убийството, което е извършил сам. Но понеже всичко това стои извън драмата, публиката не е много придиричива към събития, които предхождат драматическото действие.

9 Пред думите *както Ахил* в оригинала стоят думите *Пример за суровост* (гръцки текст), 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 трагедия за Ахил, в която суровият и жесток герой бил представен с облагородени черти.

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 „*Тирд*“, недостигнала до нас траге-

дия на Софокъл, героинята (Тиро), която добила близ-
наци 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 тя открива известен ней белег от рана,
получена при лов. Пред свинарите Одисей се разкрива,
след като изпитва техните чувства към себе си и се уве-
рява 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 (из-
губена). Според мита тракийският цар Терей обезчестил
Филомела, сестра на жена си Прокна, и отрязъл езика
й, за да не го издаде. Но Филомена изтъкала на килим
деянията на Терей и така съобщила за станалото. Следо-
вателно в това изображение говори „гласът на совал-
ката“.

9 „Кипърците“ на Дикеоген, трагиче-
ски и дитирамбически поет от V в. пр.н.е., е незапазена
трагедия, за която говори само това място на „Поети-
ката“. 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 дитирам-
бически 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 участвувал 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 синовете (по-малко вероятно с дъщерите) на тракийския цар Финей.

15 Произведението „*Одисей лъжевестителият*“, 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 пред вид „Ифигения в Таврида“ от Еврипид. Тук повторно, срв. по-горе забел. 7.

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.

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 – съдбата на Аякс. Драми за Аякс създали още Есхил, Каркин, Теодект.

4 „*Иксион*“ – Аристотел говори за „Ик-

сионовци“, 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 Трилогия 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 пред вид 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 недоуверен, и поставят като успоредица към „Разрушаването на Илион“ заглавието „Тиваида“ (т.е. „Поема за таванските 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.

19.

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 (гръцки текст) 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.

20.

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

2 С *гъстота* и *тънкост* се означават двете придихания – силното (*spiritus asper*) и слабо-то, 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 (гръцки текст): ние бихме определили първите три като частици, докато четвъртата може да бъде както частица (в корелация с (гръцки текст)), така и съчинителен съюз.

6 Определението на члена (гръцки текст) е до крайност неясно. Обикновено се смята, че към члена Аристотел отнася и предлозите (срв. тук (гръцки текст)). Но може би главното в съчетанията (гръцки текст) са не предлозите (гръцки текст), а членът (гръцки текст), поставен пред тях. Тогава примерите показват свойството на члена да определя (срв. (гръцки текст)). От най-ранни времена, та дори до днес, членът в гръцки език може да определя всяка част на речта (срв. в ст. гр. (гръцки текст), или в нгр. (гръцки текст)). От значение е възможността първият пример (гръцки текст) да гласи (гръцки текст) (срв. изданието на Gudeman), съчетание, в което (гръцки текст) не е предлог, и примерът не е успореден спрямо (гръцки текст). Това значи, че в първия случай членът определя (срв. (гръцки текст)) глагол (гръцки текст), а във втория – предлог (гръцки текст). Но съвсем непонятно е как членът може да показва „край“.

7 *Определението на човека* гласи: „Същество, възприемащо знания“ („Топика“, 5, 2). От наша гледна точка това съчетание не е изречение, а израз.

21.

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

2. Сложното име *Хермокаикоксант* се състои от три имена: Херм (гръцки текст), Каик (гръцки текст) и Ксант ((гръцки текст) – 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 (гръцки текст) и (гръцки текст) са съответно – и –. В примера (гръцки текст) удължението спрямо (гръцки текст) е резултат на вмъкване на срички.
11. Случаи на апокопа: (гръцки текст) „ече-мик“ (гръцки текст) вм. (гръцки текст) „къща“, (гръцки текст) „лице.“
12. Примерът е от „Илиада“, V 393.
13. Без съмнение текстът е изопачен, което личи от неверността на твърдението.
14. Звуците (гръцки текст) са съчетание съответно на (гръцки текст). Срв. по-нататък самия край на главата.
15. Като казва, че никоя дума не завършва на кратка гласна, Аристотел има предвид е и о, които са винаги кратки.
16. Срв. изд. на Gudeman: (гръцки текст).
17. Срв. изд. на Gudeman: (гръцки текст).

22.

- 1 *Клеофонт*: вж. гл. 2, забел. 6
- 2 *Стенел* (втора 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 негърци.
- 4 *С огън видях одного 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:

Схемата на приведената фраза показва недопустими отклонения от него:

Във втория случай срещу правилната схема на хекзаметъра стои произволното

7 Цитат из „Одисея“, IX 515.

8 Цитат из „Одисея“, XX 259.

9 Цитат из „Илиада“, XVII 265.

10 *Арифрад*: неизвестно лице.

11 (гръцки текст) вм. (гръцки текст).

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 поядлбата на пленените троянки – е например Хекуба, Касандра, Поликсена.

6 От всички изброени тук трагедии до

нас са достигнали само две: „Филоктет“ от Софокъл и „Троянките“ от Еврипид,

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, незапазена. „Безмълвният“ е Телеф, Хераклов син, който, за да получи очищение от кръв, която бил 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.).

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 (гръцки текст).

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. Критиковал 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 II.

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 *Хипий от Тасос* – неизвестен нам обяснител на Омировия текст.

14 Цитат из „Илиада“, II 15. Промененото ударение (гръцки текст) превръща индикатива в инфинитив.

15 Цитат из „Илиада“, XXIII 327. Ако вместо (гръцки текст) се чете (гръцки текст), 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 „Йон“ 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 лакедемонецът 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 „*Медея*“ 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.

26.

- 1 Като говори за *диск*, Аристотел има предвид вероятно лирическо произведение (дигирамб?) за Хиакинт, любимец на Аполон, когото богът неволно убил, хвърляйки диск.
 2 „*Скила*“ – вж гл. 15, забел. 3.
 3 *Миниск* – известен автор, който играл 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* – изпълнителят на епическа (геоическа) 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.

Показалец

Агатон 77, 84, 87, 88^{bis}

Алкивиад 77

Алкиной 85

Алкмеон 81, 82^{bis}

Амфиарай 85

„Антигона“ 82

Аргос 78

Арес 91^{bis}, 92

Аристофан 69

Арифрад 94

Астидамант 82

Ахил 84, 97

„Аякс“ 87

Ганимед 101

Главкон 101

Данай 78

„Дейлиада“ 69

Дикеоген 85

Дионис 91^{bis}

Дионисий 68

Долон 100

Евклид Стари 93

Еврипид 81^{bis}, 82, 86, 87, 88,

93, 94, 99, 102

Еврипил 96

Егей 102

Егист 81

Едип 78, 80, 81^{bis}, 82, 98

„Едип“ 78, 79, 84, 85, 103

„Електра“ 98

Емпедокъл 68, 91, 100

Епихар 93

Епихарм 69, 72

Ерифила 82

Есхил 71, 87, 93, 94

„Жените от Фтия“ 87

Зевксид 74, 101

Икадий 101

Икарий 101^{bis}

„Иконон“ 87

„Илиада“ 71, 76, 83, 87, 96^{bis},
103^{bis}

Илион 87

Ифигения 79^{bis}, 83, 85

„Ифигения“ 82, 84, 85, 86

Калипид 102^{bis}

Каркин 85

„Кентавърът“ 68

„Кипърски песни“ 96^{bis}

„Кипърците“ 85

Клеон 90^{bis}

Клеофонт 69, 92

Клитемнестра 82

Кратет 72

Креон 82

„Креофонт“ 82

Ксенарх 68

Ксенофан 99

Лай 98
 Лакедемон
 „Линкей“ 78, 86
 Магнет 69
 „Малка Илиада“ 96^{bis}
 Маратон 93
 „Маргит“ 70, 71
 Медея 82
 „Медей“ 83
 Меланипа 83
 Мелеагър 81
 Менелай 83, 102
 Метропа 82
 „Мизийците“ 98
 Мизия 98
 Миниск 102
 Митий 78^{bis}
 Мназител от Опунт 102

 „Неоптолем“ 96
 Никохар 69
 Ниоба 87

 Одисей 83, 84, 85, 91, 101
 „Одисей лъжевестителят“ 85
 „Одисей“ 71, 76^{bis}, 81, 86, 96,
 96^{bis}, 98, 103
 Омир 68, 69^{ter}, 70^{ter}, 76, 84,
 89, 95^{bis}, 96^{bis}, 97^{bis}, 98
 Орест 79, 81^{bis}, 82, 84^{bis}, 85^{ter},
 86
 „Орест“ 83, 102
 „Отплуването“ 96

 Павзон 68
 Парнас 76
 „Пелей“ 87
 Пиндар 102
 Полигнот 68, 74^{bis}
 Полинд 85, 86
 Посейдон 86
 „Прометей“ 87
 „Просякът“ 96
 Протагор 89

 „Разрушаването на Троя“ 96

„Раненият Одисей“ 82
 Саламин 95
 Сизиф 88
 „Синон“ 96
 Сицилия 69, 72, 95
 „Скила“ 83, 102
 Созистрат 102
 Софокъл 69, 71, 82, 84, 85^{bis}
 88, 99, 103
 Софрон 68
 „Спартанките“ 96
 „Спорът за оръжието“ 96
 Стенел 92

 Тегей 98
 „Тезейда“ 76
 Телегон 82
 Телемах 101
 Телеф 81
 Теодект 85, 86
 „Терей“ 85
 „Тидей“ 85
 Тиест 80, 81
 „Тиест“ 84
 Тимотей 69
 „Тирò“ 84
 „Троянките“ 96
 Филоксен 69
 „Филоктет“ 94
 „Финейдите“ 85
 „Форкидите“ 87
 Формис 72

 Хегемон от Тасос 69
 Хектор 97, 99
 „Хела“ 82
 Хемон 82
 „Хераклеида“ 76
 Херакъл 76
 Херемон 68, 97
 Хермокаикоксантид 91
 Херодот 77
 Хионид 69
 Хипий от Тасос 100
 „Хоефорите“ 85

 „Цветето“ 77

Съдържание

Предговор 5

„Поетиката“ като възражение срещу Платон 11

Аристотел за поетическото изкуство 65

Коментар 105

Показалец 133