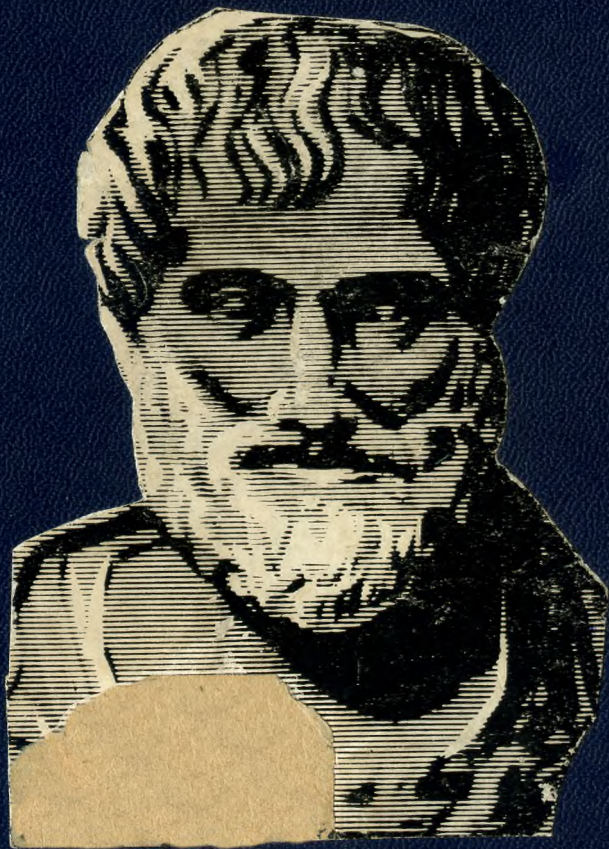
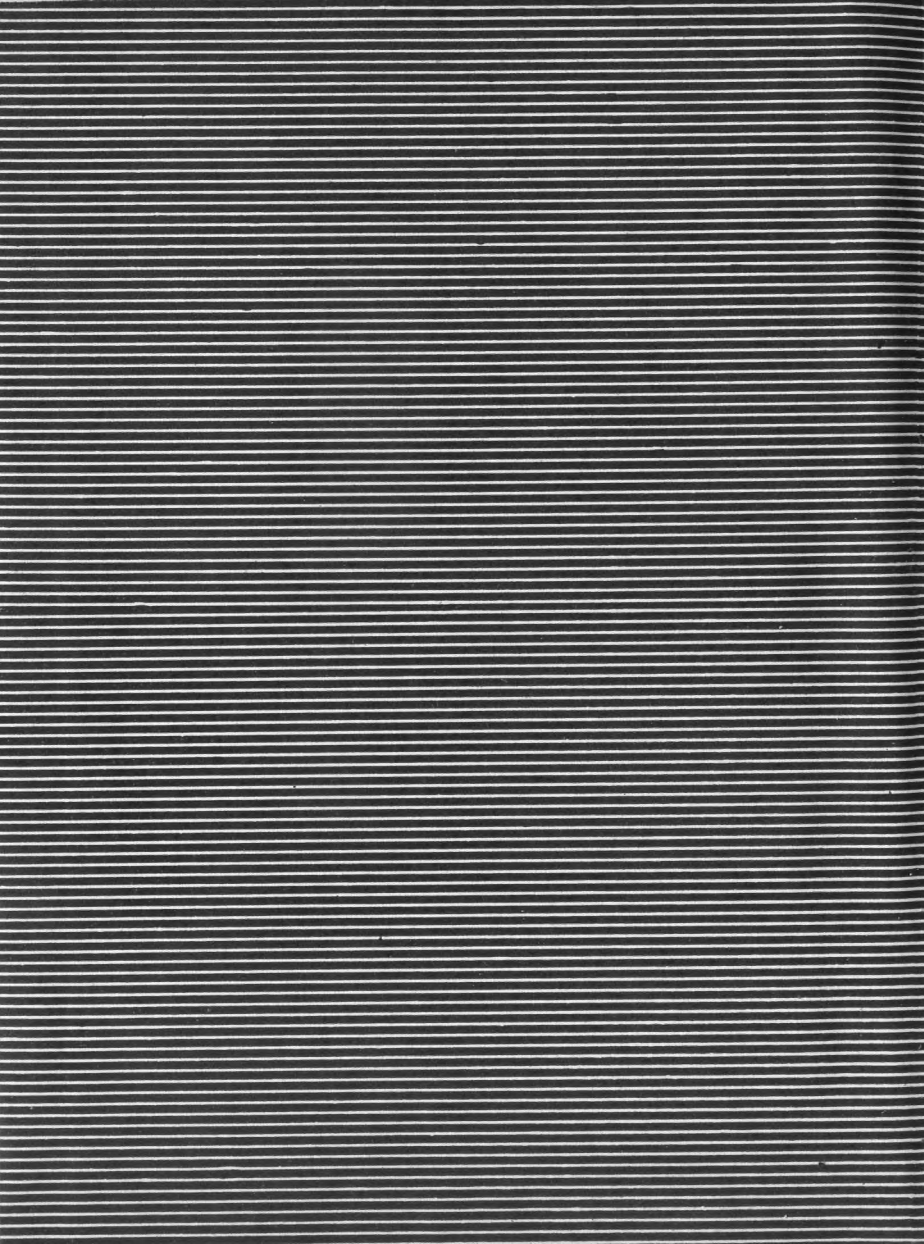
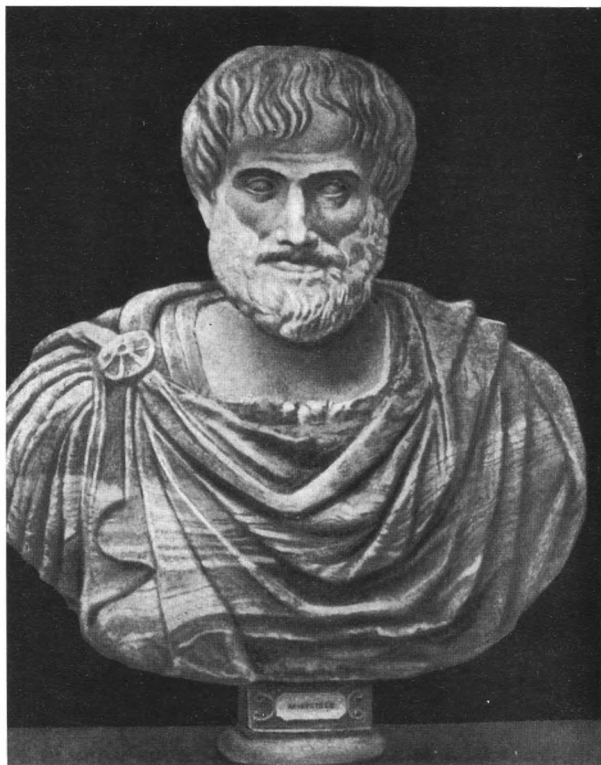


АРИСТОТЕЛЬ







Арістотель

АРІСТОТЕЛЬ

ПАМ'ЯТКИ ЕСТЕТИЧНОЇ ДУМКИ



ПАМ'ЯТКИ
ЕСТЕТИЧНОЇ
ДУМКИ

АРІСТОТЕЛЬ

ПОЕТИКА

«МИСТЕЦТВО» · КИЇВ · 1967

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΗΣ
ΠΕΡΙ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ

З старогрецької переклав
БОРИС ТЕН

Вступна стаття і коментарі
Й. У. КОБОВА

Висловлюємо глибоку подяку
Є. М. Кудрицькому за велику
допомогу, подану нам у роботі
над цією книгою.

Борис Тен, Й Кобів

«ПОЕТИКА» АРИСТОТЕЛЯ — НЕВ'ЯНУЧА ПАМ'ЯТКА ЕСТЕТИЧНОЇ ДУМКИ

«Великий мислитель давніх часів», за визначенням К. Маркса, видатний старогрецький філософ Арістотель (384 — 322 рр. до н. е.) займає особливе місце в історії естетики. Геніальний учений-енциклопедист, намагаючись узагальнити досягнення античної думки в усіх галузях людського знання, не залишив поза увагою і проблем прекрасного; він вивчав відношення мистецтва до зображуваної дійсності, суть прекрасного, природу поетичного мистецтва, художньо-стильові відмінності літературних жанрів, питання стилю тощо.

Жоден з його творів не може рівнятися щодо впливу і популярності з трактатом «Поетика» («Про мистецтво поетичне»), який являє собою спробу осмислити досвід, нагромаджений старогрецькою поезією, театром та образотворчим мистецтвом, а також підсумувати теоретичні дослідження старогрецьких філософів. Важко переоцінити значення цього невеликого за своїм розміром, але вагомого своїм змістом трактату. «Поетика» Арістотеля є найдавніший твір в галузі естетики, який зберігся до наших часів. Але не тільки з цього приводу заслуговує він на особливу увагу, вартий він її з огляду на роль, яку відіграв в історії світової естетики, і сміливість вирішення кардинальних проблем естетики, які не втратили свіжості й актуальності по сьогоднішній день. Про виняткову популярність «Поетики» переконливо говорить цифра її видань у світі, яка досягає другої сотні *. Написана 2300 років тому, «Поетика»

* Бібліографія «Поетики», яка вийшла в 1928 р. (L. Cooper, A. Gudeman, A Bibliography of the Poetics of Aristotele, 1928), містить 1583 номери і являє собою том в 179 стор.

Арістотеля залишилась нев'янучою пам'яткою естетичної думки, зберігаючи по сьогодні не тільки історико-пізнавальне, але й подекуди нормативне значення.

Визнаючи за цим трактатом основоположне значення у розвитку естетичних досліджень, не слід забувати, що він не дає відповіді на всі питання прекрасного. Це геніальний ескіз, перша спроба відокремити проблеми естетики в окрему галузь людського мислення, в самостійну наукову дисципліну із всеохоплюючої науки — античної філософії, в різноманітних формах якої, за словами Енгельса, були у зародку, в стадії виникнення. всі пізніші світогляди, всі галузі людського знання.

ЧАС НАПИСАННЯ ТА ЗМІСТ «ПОЕТИКИ»

Написана наприкінці життя філософа, між 336 і 322 рр. до н. е. (після «Політики» і перед «Риторикою»), «Поетика» Арістотеля не дійшла до нас у повному вигляді: збереглась лише перша книга (26 розділів) з дуже пошкодженим текстом, друга книга пропала повністю.

У перших розділах (розд. I—V) мова йде про природу поезії в цілому; основну частину трактату (розд. VI—XVIII) займає вчення про трагедію; декілька розділів (розд. XIX—XXII) присвячено поетичному стилю; на розгляді епічної поезії (розд. XXIII—XXVI) твір обривається.

Після визначення суті мистецтва і поезії автор досить докладно пише про трагедію порівняно з епопеєю, а про комедію дає мимоходом короткі зауваження, хоч напочатку обіцяв вести розмову про природу поезії та її види. Отже, існує припущення, що «Поетика» колись складалася не з однієї книги, а двох, а, може, й трьох, як на це вказують античні джерела (Діог. Лаярт. V, 1, 24. Схолії Арістот., I, 43 а). Таким чином, не збереглась частина, в якій мова йшла про комедію і, можливо, про лірику. Але і в такому вигляді трактат Арістотеля зберігає величезне пізнавальне значення, тому що автор, крім теорії трагедії, торкнувся загальноестетичних проблем: питання походження і класифікації мистецтва, поняття прекрасного, відношення мистецтва до дійсності, суті естетичного сприймання, фабули, специфіки окремих видів поезії, особливостей поетичної мови тощо.

«Поетика» Арістотеля — це лекції філософа з теорії поетичної творчості, які він читав у своїй школі — Лікеї. На жаль, вони не досить відшліфовані. Очевидно, смерть перешкодила автору зробити відповідну обробку лекцій. Матеріал для постановки естетичних проблем Арістотель черпав з фактів художньої творчості — поезії і мистецтва Греції V ст.: з трагедій Софокла і Евріпіда, з живопису Полігнота і Зевксіда та, зрозуміла річ, з поезії Гомера — неперевершеного зразка епічної майстерності, — а також багатьох ін.

Свої міркування філософ пересипає численними прикладами-цитатами, почерпнутими з старогрецьких творів, з яких одні до нас дійшли, а інші — ні. На підставі аналізу художньої практики грецьких поетів від легендарного Гомера до сучасних йому драматургів, а також на матеріалі образотворчого мистецтва Арістотель формулював свої висновки і положення.

Вдумливий читач «Поетики» Іван Франко, називаючи естетику Стагірити індуктивною, відмічає, що Арістотель «зі звисних йому грецьких літературних творів висноував правила... Значить, Арістотелева поетика була не догматична, а індуктивна, до сформулювання правил критик доходив, простудіювавши багато творів даної категорії»*.

Тільки в наступні століття «Поетику» Арістотеля стали вважати нормативним твором, положення якого часто (особливо в XVI—XVII ст.) догматизувались і абсолютизувались, неправильно тлумачились.

ІНШІ ТВОРИ АРІСТОТЕЛЯ З ЕСТЕТИКИ

«Поетика» Арістотеля не єдиний його твір з естетики. Стародавні джерела згадують низку інших творів видатного філософа, предметом яких були питання теорії літератури, музики, загальної естетики: «Про поетів», «Гомерівські проблеми», «Про прекрасне», «Про музику», «Проблеми поетики»; але ці твори не уціліли до наших часів. Із збережених творів «Поетику» доповнюють «Риторика», особливо її III книга, де мова йде

* І в. Франко, Із секретів поетичної творчості, Львів, Вид-во Львів. ун-ту, 1961, стор. 34.

про стиль літературних творів, «Політика», зокрема її VIII книга, в якій Арістотель висловив свої погляди на роль музики в духовному житті людей, «Евдемейська етика» із глибокими спостереженнями про естетичне сприймання, «Фізика», «Метафізика». Але найповніше свої погляди на мистецтво і, головне, на поезію виклав Арістотель у «Поетиці».

ПОПЕРЕДНИКИ АРИСТОТЕЛЯ

«Поетика» Арістотеля є перша спроба узагальнення знань про мистецтво, перша спроба створення окремої науки про суть і функції прекрасного, перший систематичний виклад поетики як самостійної дисципліни, що зберігся до наших часів. Але вже задовго до Арістотеля питання про відношення мистецтва до реальної дійсності, художнього зображення до зображуваного предмета хвилювали старогрецьких мислителів, поетів і художників, скульпторів і живописців. Питання філософії мистецтва ставились до Арістотеля в дослідженнях піфагорейців, присвячених теорії музики, в трактатах софістів про поезію, в дискусіях Сократа про поняття прекрасного і корисного, у творах Демокріта та, особливо, в діалогах Платона, таких, як «Гіппій більший», «Іон», «Бенкет», «Філеб» та «Держава».

Сам Арістотель у «Поетиці» не раз посилається на своїх попередників, в тому числі п'ять разів називає конкретні імена, а саме: Гіппія Фасоського, Протагора, Евкліда, Аріфрада і Главкона, але про жодного з них не можна сказати нічого певного, оскільки їх твори не збереглися. Слід припускати, що вони займалися, головним чином, мовними та стилістичними питаннями, пов'язаними з поемами Гомера.

Вражає, що Арістотель жодного разу не згадує двох найважливіших своїх попередників у питаннях естетики — філософа-матеріаліста Демокріта і філософа-ідеаліста Платона, які внесли чималий вклад у теорію поезії в античній Греції. Основоположник античного матеріалізму Демокріт у творах «Про поезію», «Про ритми і гармонію», «Про красу слів», «Про милозвучні і неприємні звуки», «Про Гомера», «Про спів» розглядав різні проблеми музики і поезії.

Арістотель як учень Платона багато чим зобов'язаний своєму вчителю, але кінець кінцем в питаннях естетики вони

опинилися на протилежних позиціях. Якщо Платон твердив, що мистецтво породили причини надприродні, то Арістотель відстоював природне походження поезії і мистецтва. За Платоном, мистецтво творить копії, далекі від своїх першообразів; мистецтво, будучи перекрученою, невдалою копією світу надчуттєвих «ідей» — світу справжньої дійсності, не дає нам правильного відображення дійсності, не має пізнавального значення. Арістотель, навпаки, відкинувши ідеалістичну концепцію свого вчителя, піддав суворій критиці його погляди на мистецтво, музику і поезію, доводячи, що основою всякого мистецтва є відображення дійсності, яка нас оточує.

«Критика Арістотелем «ідей» Платона є критика ідеалізму, як ідеалізму взагалі»* Це зауваження В. І. Леніна повністю можна віднести до критики Арістотелем поглядів свого вчителя на мистецтво. В цьому зауваженні визначено прогресивне значення естетики Арістотеля взагалі і його «Поетики» зокрема. Арістотель вперше в історії естетики обгрунтував тезу про пізнавальну цінність мистецтва, він перший головне питання естетики — відношення мистецтва до дійсності — вирішив у матеріалістичному плані і побудував естетичну систему на науковій основі.

ПОХОДЖЕННЯ МИСТЕЦТВА

Вчення Арістотеля про мистецтво ґрунтується на понятті наслідування, яке було в обігу в естетиці стародавньої Греції вже задовго до Арістотеля. Теорією наслідування користувались і піфагорейці, і Демокріт, і Платон, але трактували її по-різному. Так, піфагорейські філософи наслідування розуміли як зображення переживань людини, Демокріт — як здатність наслідування явищ та дій природи**, Платон, приймаючи

* В. І. Ленін, Твори, т. 38, стор. 267.

** Демокріт, фрагмент 68 В. 154: «Від тварин ми шляхом наслідування навчилися найважливіших справ: ми учні павука в ткацькому й кравецькому ремеслах, ластівок — в побудові жител, співучих птахів, лебедів і солов'я — в співі».

теорію наслідування, відмовляв наслідуванню у будь-якій пізнавальній цінності, оскільки мистецтво за його допомогою відтворює не світ «ідей», а чуттєвий світ — бліду примару «істинного буття».

За Арістотелем, мистецтво бере свій початок із наслідування — нахилу, притаманного людині, як і іншим живим істотам, але розвинутому в ній в значно більшій мірі: «По-перше,— говорить мислитель — людям... властиво наслідувати — саме тим вони від інших живих істот і відрізняються, що дуже здатні до наслідування, завдяки якому вони і набувають перших знань. По-друге, всі відчувають у наслідуванні приємність».

Визначаючи мистецтво як діяльність наслідування, Арістотель пов'язує з ним пізнавальну функцію: у здатності людини до наслідування він вбачає джерело перших пізнань людини. Зображення життя в художньому творі не тільки дає естетичне задоволення тому, хто сприймає цей твір, але й дає змогу пізнати саму дійсність. Своєрідність художнього зображення полягає в тому, що речі і явища, які в природному вигляді викликають у нас відразу (напр., жахливі звірі і трупи), можуть подобатись, якщо вони зображені художником. Не у формальній майстерності,— твердив філософ,— не у колористичному багатстві полягає насолода, яку дає людині споглядання художнього твору, а в подібності зображення. Тільки при зображенні невідомих нам осіб і предметів головну роль відіграють формальні якості. Таким чином, на перший план в естетичному сприйнятті художнього твору Арістотель ставить інтелектуальний момент.

Арістотелівська теорія наслідування, яка сьогодні здається нам наївною і недосконалою, довгі століття вважалась неперевершеною, здатною пояснити сутність художнього відтворення дійсності і естетичного сприймання. На свій час реалістичне вчення Арістотеля про мистецтво як про наслідування було цілком прогресивним явищем, оскільки античний мислитель розумів наслідування як творче відображення реального світу, а образи, що їх створює митець, як відбиття реально існуючих предметів і явищ.

КЛАСИФІКАЦІЯ МИСТЕЦТВ І ЇХ ОЦІНКА

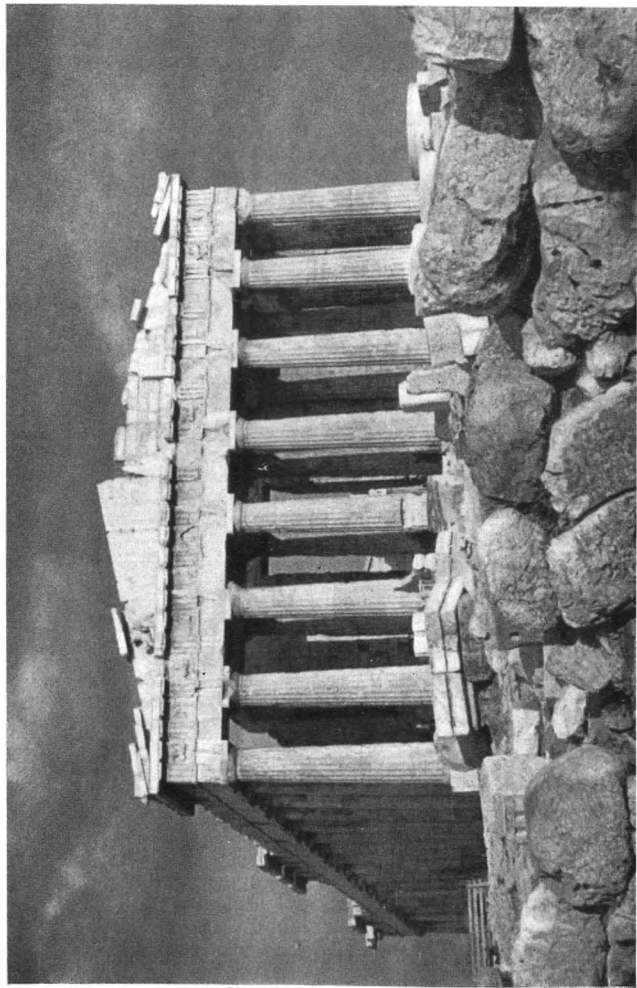
До Арістотеля вже досить чітко оформились різні роди і види старогрецького мистецтва. До V ст. до н. е. високого розвитку зазнали епос і лірика, V ст. до н. е. було епохою небувалого розквіту грецької драматургії і театру, архітектури і скульптури, музики і танцю. Нагромадження чималого досвіду в різних видах мистецтва чекало теоретичного осмислення і класифікації. Це завдання й виконав Арістотель у «Поетиці».

В III розділі «Поетики» античний мислитель класифікує мистецтво, беручи до уваги три моменти: предмет зображення, засоби, за допомогою яких відтворюється дійсність, і спосіб зображення. Роди мистецтва відрізняються один від одного засобами зображення: пластичне мистецтво — живопис і скульптура — зображають дійсність за допомогою фарб і форм, танець — ритмічними рухами, музика і спів — ритмом і мелодією, література — словом і віршовими розмірами.

З усіх видів мистецтва Арістотель найбільше цінував поезію. Він детально характеризує специфіку епосу і драматичної поезії (в античності трагедії, комедії і сатиривські драми писались віршами) з її двома основними жанрами — трагедією і комедією. «Поетика» Арістотеля, головним чином, являє собою виклад естетики трагедії і епосу, причому основну увагу філософ присвячує аналізу походження і структури трагедії.

ІСТОРИЗМ «ПОЕТИКИ»

Естетику окремих видів мистецтва Арістотель розглядає не тільки як конкретну теоретичну проблему, але й в історичному аспекті. Його «Поетика» містить дуже цінні історичні відомості про виникнення різних видів і жанрів мистецтва, зокрема літератури. Вірний своєму генетичному методу, який він з успіхом застосовував в інших науках, таких, як біологія, етика, теорія пізнання, мислитель викладає свою концепцію виникнення і еволюції певних видів мистецтва. З нахилу людини до наслідування виникає поезія, спочатку у вигляді імпровізації, яка згодом диференціювалась на різні види. Особливо цінні відомості Арістотеля про літературний генезис трагедії і комедії, джерела яких він шукає в усній народній творчості,



Афіни. Акрополь. Парфенон

в обрядових іграх і піснях на честь бога родючості і виноробства Діоніса.

Трагедія, за Арістотелем, розвинулась з дифірамба, тобто пісні, що, як складова частина ритуального дійства на честь бога Діоніса-Вакха, поступово переросла в драматичну дію — трагедію. Культурні ігри на честь Діоніса із сценами веселого характеру та смішними витівками дали початок комедії.

Повідомлення Арістотеля, в розпорядженні якого був багатий матеріал, що до нас не зберігся, становлять сьогодні найцінніші дані для розуміння історичного виникнення грецької драматургії.

ВИЗНАЧЕННЯ СУТІ ПРЕКРАСНОГО

На відміну від Платона, який твердив, що прекрасне існує не в цьому світі, а в світі «ідей», який розумів абсолютну красу як надчуттєву форму, що її людина може збагнути лише розумом, — Арістотель розумів прекрасне як щось об'єктивне, як властивість самих предметів, незалежну від суб'єктивних вражень людини. Прекрасне, за Арістотелем, знаходиться не в «ідеях», а в реальних предметах, в їх істотних якостях. Оця реальна краса і є джерело естетичної свідомості та мистецтва.

Суті прекрасного торкнувся Арістотель і в «Поетиці». Правда, саме визначення прекрасного міститься в іншому його творі — «Риториці» (1, 9), де філософ за прекрасне вважає те, що само собою цінне і водночас для людей приємне. Отже, прекрасне, на думку Арістотеля, наділене двома якостями: по-перше, тим, що воно цінне само по собі, а не з уваги на користь, яку приносить; по-друге, тим, що дає естетичну насолоду.

В «Поетиці» (розд. VII) Арістотель намагається визначити риси прекрасного. Цими рисами, на його думку, є порядок (лад) і величина. «Прекрасне, — говорить він, — виявляється у величині і порядку, а тому прекрасна істота не може бути ні надто мала, бо при її огляді, що потребує ледве помітного часу, образ її був би невиразний, ні надто велика, бо її не можна було б оглянути відразу. Наприклад, якби тварина була б у десять тисяч стадій завдовжки, то єдність та цілість її зникли б з поля зору глядачів». Значить, прекрасне є те, що легко можна охопити сприйманням і що відзначається відповідною

величиною. До цих двох ознак прекрасного Арістотель в «Метафізиці» додає ще третю — пропорцію. Він пише: «Головні якості прекрасного: порядок (у просторі), пропорція, величина». Але пропорція, по суті, зводиться у нього до порядку, отже, головні ознаки прекрасного — це порядок і величина. Ділянкою реального світу, в якій прекрасне виявляється в класичній формі, є органічна природа і особливо людина. Людину Арістотель уявляє як втілення рис прекрасного і разом з тим головний предмет мистецтва. Встановлені Арістотелем ознаки прекрасного — порядок, величина і пропорція — стосуються не тільки матеріальних предметів, але і літератури. Подібно до того, як предмети і живі істоти, щоб бути прекрасними, повинні мати величину, яку можна охопити одним поглядом, так і фабула трагедії повинна мати таку величину, щоб можна було її легко запам'ятати.

Досліджуючи структуру художнього твору, Арістотель звертає увагу не тільки на кількісні моменти, такі, як величина, лад і симетрія, але й якісні, тобто на будову, або композицію, художнього твору. На його думку, естетичний твір повинен відзначатися органічною будовою — мати початок, середину і кінець.

МИСТЕЦТВО ЯК ФОРМА ВІДТВОРЕННЯ ДІЙНОСТІ

Відсутність у Арістотеля чіткого визначення наслідування викликала різні тлумачення цього терміна вченими нового часу. Не підлягає сумніву, що для автора «Поетики» мистецтво не є наївним натуралізмом, який вимагає від художника рабського копіювання дійсності. Арістотель не обстоює абсолютну адекватність відтворення речей і явищ у мистецтві, але й виступає проти свавілля, нестримної фантазії. Автор «Поетики» вважає, що митець має право зображати дійсність не тільки такою, якою вона є, але й кращою або гіршою. «А що всі поети,— говорить Арістотель,— зображають людей у дії, то ці останні конче повинні бути або добрими, або поганими... Отже, й зображати треба або кращих за нас, або гірших, або таких, як ми, подібно до того, як це роблять живописці. Так, Полігнот зображав людей кращими, Павсон — гіршими, Діонісій — такими, як вони є» («Поетика», розд. II).

За Арістотелем, в поезії йдеться не про зображення якогось окремого факту, а того, що звичайно відбувається в житті або може відбутися при певних умовах. «Завдання поета,— констатує він,— говорити не про те, що справді сталося, а про те, що могло б статися, тобто про можливе або неминуче» (розд. IX).

Далі Арістотель відстоює право поета на зображення неможливого або фантастичного: оскільки неможливе буває іноді можливим, то й «перевагу перед можливим, яке не викликає довір'я, слід віддавати неможливому, яке здається вірогідним» (розд. XXIV). Митець, на його погляд, може відступити від точності зображення, якщо це сприяє більшій виразності художнього образу.

Таким чином, Арістотель не ототожнює «наслідування» з рабським копіюванням дійсності, навпаки — він допускає в мистецтві узагальнення і художню вигадку. Поезію він ставить вище за історію, тому що остання зображає лише одиничні факти, часто із собою нічим не зв'язані, в той час як поезія, описуючи більш загальне, має серйозніший і більш філософський характер*.

Своїми поглядами на мистецтво взагалі і поезію зокрема автор безсмертної «Поетики» наближався до розуміння питання про типове, яке становить один з елементів реалізму**, хоч Арістотель і був далекий від усвідомлення того, що кожний характер — це вираження загального в особному.

Всупереч Платонові, який доводив, що поезія є вияв «божественної одержимості», судорожного натхнення, Арістотель вважав поезію за мистецтво, що керується своїми законами, а поетичну творчість — за акт свідомої діяльності. Заперечуючи

* Арістотелівське визначення історії як розповіді про одиничні події може бути правильним щодо античної історіографії, а не щодо сьогоднішньої історичної науки, яка має справу не тільки з «одиничним», але і з загальним. На це звернув увагу вже М. Г. Чернишевський в рецензії на переклад «Поетики», зроблений Б. Ординським (рецензія була надрукована в журн. «Современник», 1854, т. 45, стор. 1 і далі).

** Про реалізм в естетиці Арістотеля див.: В. Асмус, Реалізм в естетике Аристотеля, журн. «Театр», 1938, № 1, стор. 41—57; № 2, стор. 92—114.

тезу Платона про алогічний, несвідомий характер художньої творчості, Арістотель віддає належне свідомому набуттю навиків мистецтва, засвоєнню художнього ремесла. Він підкреслює тісний зв'язок художнього процесу з пізнавальною діяльністю людини. Оскільки творчий акт підлягає контролю людського розуму, то звідси Арістотель і пробує встановити певні правила і норми поетичної творчості.

ВИЗНАЧЕННЯ І ПОЕТИКА ТРАГЕДІЇ

Арістотель перший в історії естетики з граничною ясністю і простотою визначив специфіку драматургії як окремого і самостійного роду художньої літератури та створив основи її наукового вивчення. Йому належить славнозвісне визначення сутності трагедії в «Поетиці» (розд. VI). Трагедія, за Арістотелем, є «відтворення прикрашеною мовою... важливої і закінченої дії, що має певний обсяг, відтворення не розповіддю, а дією, яка через співчуття і страх сприяє очищенню».

Драматичні твори зветься драмами тому, що «люди в них зображаються діючими» (розд. III.).

Отже, специфічну особливість драматичного мистецтва філософ вбачає в зображенні за допомогою дії, а не розповіді. Дію він називає «душею» трагедії. Це положення Арістотеля не застаріло до наших днів.

Свою думку Арістотель ще не раз уточнює. Він пише: «Трагедія є відтворення не людей, а подій та життя, щастя і нещастя. А щастя і нещастя полягають у дії, і мета трагедії — дії людей, а не їх властивості» (розд. VI): У розділі IX він додає: «Трагедія відтворює не тільки дію завершену, але й таку, яка викликає жах і жаль».

Висуваючи на перший план дію як основну якість драматичного мистецтва, Арістотель робить досить парадоксальний висновок, що «трагедії без дії і не могло б бути, а без характерів вона можлива» (розд. VI). Фетишизація дії, притаманна естетиці Арістотеля, почасти пояснюється особливостями античної літератури, де характери головних героїв не відзначаються такою багатогранністю і естетичною складністю, як характери трагічних героїв нової реалістичної драматургії, наприклад, п'єс Шекспіра (образ Макбета, Отелло та інші).

Характери героїв грецької трагедії в естетичному і етичному відношенні простіші, більш статичні, не відіграють такої ролі в розгортанні драматичного конфлікту, як це властиво новішій драматургії.

Арістотель не заперечує зв'язку дії з характерами, не відриває дії від характеру героя, вказуючи, що дія є головний засіб реалізації способу мислення і рис характеру героїв. Він учить, що характер розкривається в дії. «За своїм характером люди,— пише він,— бувають такі чи інші, а в залежності від дій бувають щасливі чи навпаки. Тому-то діють у трагедії не для того, щоб відтворювати характери, хоч і вони виявляються завдяки дії» (розд. VII). Цими словами Арістотель хотів вказати на діалектичний взаємозв'язок дії і характерів. На думку акад. О. І. Білецького, античний філософ основне завдання трагедії вбачає в змалюванні дійсності, в якій існують герої, а поняття дії розуміє не обмежено, як інтригу, а як картину дійсності; причому акцент, який він робить на дії, обумовлений прагненням філософа підкреслити різницю між драмою і епосом*.

Трагедія є не тільки літературний твір, але й сценічна вистава**. Дію трагедії характеризує максимальна інтенсивність, тому що трагедія, крім засобів художнього слова, впливає на глядача ще музикою, сценічним втіленням і оформленням сцени. Як поєднання якостей літературного і сценічного твору, трагедія повинна мати в собі шість складових елементів: фабулу, характери, думки, словесний виклад, музичну композицію, сценічну обстановку. Порядок переліку цих елементів вказує на те, що для Арістотеля більш істотними були ідейні

* «Теорія драми в історичному розвитку». Хрестоматія. Загальна редакція та передмова О. І. Білецького. К., «Мистецтво», 1950, стор. 31.

** Деякі вчені висловили припущення, що Арістотель розглядає трагедію як суто літературний твір. Радянський учений В. В. Голоня в статті «Поетика» Арістотеля о сценической стороне трагедии» («Ежегодник института истории искусств», 1958, стор. 263—296) на підставі аналізу окремих місць «Поетики» і її загального змісту доводить, що Арістотель прекрасно розбирався в законах сцени і аналізував трагедію у тісному зв'язку з її сценічним втіленням.

моменти літературного твору, ніж формальні. Основні елементи трагедії, за Арістотелем, це фабула і характери. Фабула — «основа і немовби душа трагедії» (розд. VI): Фабула трагедії, пише Арістотель, повинна бути закінченою, органічно суцільною, з визначеним обсягом. Основна вимога Арістотеля до драми — це вимога єдності дії. У розділі VIII він пише: «Фабула, коли вона є наслідування дії, повинна відтворювати одну — і до того ж суцільну — дію, а частини подій повинні бути так сполучені, щоб з перестановкою або упушенням будь-якої частини порушувалося і мінялося ціле, бо те, що своєю наявністю або відсутністю не вносить помітних змін, не становить органічної частини цілого». Правда, теоретики європейського класицизму, особливо представники поезики класицизму французького, нав'язували Арістотелю теорію трьох єдностей: дії, часу і місця, надаючи їм значення обов'язкової норми. Насправді Арістотель вимагав лише єдності дії. Що ж до єдності часу, то філософ відмічає, що трагедія «має по можливості вмістити свою дію в одноденний кругообіг сонця або якнайменше з нього виступати» (розд. V). Але ці слова слід розуміти не як категоричну вимогу, а як спостереження над грецькою трагедією, де дія своєю тривалістю, як правило, не перевищувала одного дня і відбувалася в одному місці, що в значній мірі було обумовлене недосконалістю театральної техніки античного театру та присутністю хору на сцені. Що ж до єдності місця, то Арістотель про неї зовсім не згадує, а отже, і не вимагає, щоб місце дії в драмі не мінялось, тим більш, що грецька трагедія знає твори, дія яких відбувається в різних місцях (напр., «Евменіди» Есхіла, «Фінікіянки» Евріпіда та ін.). Таким чином, як єдину, обов'язкову для всіх норму, Арістотель утверджує лише вимогу цілісності єдиної внутрішньої дії.

Під єдністю і суцільністю дії він розуміє не просту черговість подій, а їх органічну необхідність і взаємозв'язок. Єдність фабули не полягає, вчить він, у механічному віднесенні низки не зв'язаних між собою подій і вчинків до героя або якоїсь іншої дійової особи, а в органічній сюжетній і композиційній цілісності, у зв'язку і послідовності подій і вчинків дійових осіб.

Такі головні думки Арістотеля про трагедію.

ПРОБЛЕМА «ТРАГІЧНОГО ОЧИЩЕННЯ» (КАТАРСИСУ)

Дуже складною проблемою «Поетики», яка по сьогоднішній день викликає різні тлумачення, є питання про так зване «трагічне очищення», або катарсис. Визначаючи трагедію на початку шостого розділу «Поетики», Арістотель відмічає, що вона «через співчуття і страх сприяє очищенню подібних почувань». Таким чином, на думку Арістотеля, трагедія викликає у глядача почуття жалю та жаху і через те справляє на нього «очищаючий» (катарктичний) вплив; але філософ не пояснює, в чому полягає таке очищення. Про катарктичну дію музики мова йде в «Політиці» (VIII, 7), але там Арістотель відсилає до «Поетики», вказуючи, що в ній дасть вичерпне роз'яснення цього поняття. Тим часом такого роз'яснення в «Поетиці» немає; можливо, було воно в тій частині трактату, яка не збереглася. В «Поетиці», яка дійшла до нас, тільки сказано: «Це (жах і жалю.— Б. Т.) здебільшого буває тоді, коли щось несподівано виникає із самого взаємозв'язку подій» (розд. IX). Отже, глядач, який бачить на сцені зображення страждань героя, відчуває до нього співчуття і страх за себе самого, боячись, що така доля може зустріти і його. Відсутність роз'яснення поняття «очищення» з боку Арістотеля породила величезну наукову літературу, яка бере початок ще з середини XVI ст.— з моменту появи коментарів до «Поетики» італійського вченого В. Маджі (1550)*.

Із численних тлумачень катарсиса найважливіші такі:

1. Етична теорія, засновником якої є згаданий В. Маджі, а найяскравіший поборник — видатний німецький письменник і критик Г. Е. Лессінг, що детально обгрунтував її в «Гамбурзькій драматургії». Суть цієї теорії полягає в тому, що трагедія «очищає», тобто облагороджує почуття людей, приносить глядачам духовне очищення. Отже, прихильники цієї теорії тлумачать «очищення» в моральному плані, вважаючи, що Арістотель мав на увазі моральний вплив трагедії на глядача. Але таке тлумачення не досить переконливе, оскільки грецькі трагіки не виступали в ролі проповідників, та й у самій «Поетиці» ніде немає мови про безпосередній благодійний

* V. Maddius, *In Aristotelis librorum de arte poetica communes explanationes*, Venetiae, 1550.

вплив на мораль людини, а лише про задоволення, яке викликає збудження страху і співчуття.

2. Медична теорія, широко обгрунтована Я. Бернайсом, який у слові «очищення» вбачає медичний термін і виводить вчення про трагічне очищення із сфери медицини, зокрема, релігійного лікування *. І дійсно, цей термін вживався як у науковій, так і в храмовій терапії. Так, згідно з вченням школи Гіппократа, хвороба полягає в порушенні гармонії соків в організмі людини, яке приводить до кризи, в часі якої при одужанні хворобний сік виходить з людського тіла, тобто організм очищається, звільняючись від шкідливих елементів. Всілякі очищення практикувались у грецькій релігійній обрядності. Сам Арістотель зазначає в «Політиці» (VIII, 7, 4—6), що музика і спів можуть мати збуджуючий вплив на вразливих людей, і вказує на прийоми, які застосовувались при лікуванні кликушеських станів. Таких хворих лікували і «очищали», виконуючи перед ними певні мелодії, які викликали підвищення афекту і дальшу його розрядку. «Ми бачимо,— пише Арістотель,— що вони насолоджуються піснями, які хвилюють душу, то під впливом священних співів немовби досягають видужання і очищення». Аналогічні переживання, на його погляд, властиві іншим людям. «Те саме,— каже Арістотель,— переживають, безумовно, люди співчутливі, боязкі і взагалі схильні до різних афектів, а також і всі інші в тій мірі, в якій кожному ці афекти властиві. І у всіх проявляється певне очищення і полегшення, поєднане з насолодою».

За Бернайсом, в душі кожної людини дримає схильність до різних афектів. Під впливом сценічних вражень ці афекти активізуються і проявляються, наприклад, у формі співчуття і жаху. Трагедія, викликаючи у глядача сценічної ілюзії жаль і жах, доводить їх до максимального напруження, потім дає їх розрядження, приносячи душі полегшення і внутрішній спокій через те, що людина звільняється від надміру почуттів, які її хвилюють. Трагедія, таким чином, дає душевний спокій, подібно до того, як сльози полегшують горе. Полегшення, яке глядач відчуває, поєднується з почуттям задоволення.

Отже, на думку Бернайса, уявлення про катарсис було перенесене Арістотелем із релігійно-медичної сфери в естетич-

* Bernays, Zwei Abhandlungen über die Aristotelische Theorie des Dramas, 1880.

ну. Але в концепції Арістотеля катарктична дія властива тільки деяким видам мистецтва. До них належать поезія, музика і танець, а пластичне мистецтво не наділене такою властивістю.

Крім цих двох головних теорій, існують ще численні інші тлумачення катарсису: інтелектуалістична теорія, висунута С. Гауптом, теорія збудження Г. Ленерта, естетично-етична теорія Ед. Целлера, гедоністична Е. Мюллера, релігійно-містерійна В. Іванова, К. Целля, М. Новосадського.

Найбільше прихильників здобула собі теорія Я. Бернайса. За медичне розуміння поняття «очищення» говорить ще й те, що Арістотель був сином лікаря і сам у молоді роки займався медициною*. Так чи інакше, сам Арістотель визнає за трагедією облагороджуючий виховний вплив на маси, здатність будити в ній красу і чистоту почуттів.

ВИХОВНЕ ЗНАЧЕННЯ МИСТЕЦТВА

Арістотель приписує облагороджуючий вплив на психіку людини не тільки трагедії: поняття катарсису стосується взагалі всього мистецтва. Художній твір, на думку філософа, викликаючи в душі етичні почуття і переживання, справляє на людей виховний вплив. Виховне значення мистецтва в цілому мислитель формулює в «Політиці»: «Треба, щоб громадяни мали змогу займатися справами і воювати, а в ще більшій мірі — зберігати мир і користуватися відпочинком, виконувати потрібні і корисні справи, а особливо прекрасні» (VII, 13.— переклад наш — *Й. К.*).

Особливо високо цинив Арістотель зображальну і етичну силу музики. «Моральне значення музики,— продовжує він,— полягає в тому, що під її впливом ми відчуваємо чисту насолоду, глибоко любимо або ненавидимо». Взагалі мистецтва, які основані на ритмі і мелодії, тобто музика і спів, мають, на думку філософа, засоби, за допомогою яких митець може відтворити явища морального світу. «Ритм і мелодія,— пояснює

* С. И. Радциг, История древнегреческой литературы, Изд-во МГУ, М., 1959, стор. 439.

Арістотель,— містять у собі відображення гніву і ніжності, мужності і поміркованості і всіх протилежних їм властивостей, а також інших моральних якостей».

В «Політиці» Арістотель відстоює думку про те, що в творах мистецтва треба давати перевагу тим художникам, творчість яких має виховне значення, становить важливий засіб виховання людей. Саме тому він рекомендує молоді дивитись не картини Павсона, а твори Полігнота або інших живописців чи скульпторів, які вміють передавати етичний характер зображуваної особи.

Підкреслення виховного впливу мистецтва — ще одна відмінність, яка відрізняє Арістотеля від Платона. Якщо Платон відмовляв мистецтву в пізнавальному і виховному значенні, то Арістотель, навпаки, визнанням облагороднюючої функції мистецтва забезпечив йому важливе місце в житті суспільства.

ПОРІВНЯННЯ ТРАГЕДІЇ І ЕПОСУ

В «Поетиці» — треба припускати, під впливом суперечки, яка велася в сучасній Арістотелю літературній критиці,— розглядаються питання про порівняльну естетичну цінність епосу і трагедії — двох видів літератури, які вважались спорідненими з уваги на використання героїчних сказань як епіками, так і трагіками.

Підаючи глибокому аналізу специфіку епосу і трагедії, Арістотель не знаходить принципіальної різниці між епопеєю, з одного боку, і трагедією, з другого боку, оскільки поети трагічні і епічні наслідують людей або кращих, ніж ми, або гірших, або навіть таких, як ми, і роблять це, користуючись засобами мови; відмінність драматичного мистецтва від епосу філософ вбачав лише у способі відтворення дійсності, в способі втілення художнього замислу.

Порівняння двох провідних видів літературної творчості показує перевагу трагедії. Трагедія,— констатує мислитель,— володіє всіма засобами художнього впливу, а також засобами, притаманними епосу, але відзначається більшою концентрованою змісту і наочністю відтворення подій шляхом сценічно-

го втілення. З другого боку, епос має ту перевагу перед драмою, що може показати дії, які розгортаються одночасно.

Погляд на трагедію як на вершину літератури відповідає тому провідному місцю, яке займала вона в часи Арістотеля в системі літературних видів.

ПИТАННЯ МОВИ І СТИЛЮ В «ПОЕТИЦІ»

Не залишились поза увагою дослідника і мовностилістичні питання, які вже до Арістотеля були об'єктом вивчення для філософів, особливо Геракліта, Демокріта, Платона та софістів — Протагора, Горгія, Продіка і ін. Їх спостереження лягли в основу стилістичної системи Арістотеля, яка потім довгі століття вважалась останнім словом науки в галузі стилістики. Увага Арістотеля як дослідника мови, подібно як і всіх античних філологів, була звернена виключно на літературну мову, а розмовна мова не будила в нього ніякого інтересу. В «Поетиці» Арістотель торкнувся граматичних питань в XX розділі та стилістичних — у розділах XXI та XXII. Чимало місця присвячено стилістиці в його творі «Риторика» (кн. III, розд. 1—12). Якщо взяти до уваги те, що за часів Арістотеля не було ще граматики як самостійної науки (оформилась вона як окрема наука лише в III ст. до н. е.), то важко переоцінити заслуги Арістотеля в розробці основних понять граматики, лексикології і стилістики. Його міркування про різницю між стилем прози і поезії, про прикмети доброго стилю, про стилістичну функцію метафор, порівнянь, архаїзмів і діалектизмів не втратили свого значення по сьогоднішній день.

Головне місце в його аналізі особливостей поетичної семантики займає вчення про метафору. За Арістотелем, метафора — це перенесення слова із зміною значення «або з роду на вид, або з виду на рід, або з виду на вид, або за аналогією» (розд. XXI), причому філософ розуміє її не тільки як стилістичний прийом, як засіб стилістичної прикраси, а значно глибше — як особливість образного мислення людини. Метафора — не лише явище художнього вислову, а взагалі властивість людської мови*.

* Б. С. Мейлах, О метафоре как элементе художественного мышления. «Труды отдела новой русской литературы АН СССР», II, М.—Л., 1948, стор. 211.

В «Поетиці» метафора цікавить Арістотеля, звичайно, як явище художньої мови. Складання вдалих метафор, на його погляд, є ознака майстерності. «Найважливіше — розумітися на метафорах. Тільки цього не можна перейняти від іншого, це — ознака обдарованості, бо складати хороші метафори — це значить помічати схожість» (розд. XXII).

З точки зору нового літературознавства можна закинути Арістотелю, що він не бачить різниці між метафорою, синекдохою і метонімією; не можна також погодитися з його твердженням, що метафора являє собою скорочене порівняння, але на свій час арістотелівське вчення про тропи становило значне досягнення у дослідженні особливостей поетичної мови і мало основоположне значення для наступних століть.

СТИЛЬ «ПОЕТИКИ»

Стиль творів Арістотеля залежав від того, для кого вони призначались. Науково-популярним трактатам, розрахованим на ширші читацькі кола, — таким, як «Евдем», «Грілл, або Про риторику», «Про філософію», «Про дружбу», — філософ надав діалогічну форму, їм властиві турбота про ясність і дохідливість викладу, застосування метафор, порівнянь, анафор тощо. А у суто наукових трактатах, які призначались для вузького кола спеціалістів, Арістотель не дбає про те, щоб за допомогою формальних засобів здобути собі увагу читача: для нього на першому плані був зміст — виклад філософських положень.

«Поетика» як твір, що не був виданий за життя мислителя і являє собою конспект лекцій, не одержала відповідної стилістичної обробки. Стиль трактату характеризується академічною науковістю, максимальною стислістю, подекуди просто тезисним викладом, що не дає змоги до кінця розуміти певні місця «Поетики» (напр., вчення про катарсис), відсутністю прикладів до ряду положень, повторенням деяких думок, яке пояснюється тим, що мислитель в ході лекцій посилався на раніше висловлені положення; зустрічаються пропуски підмета або додатка.

Багато вжитих Арістотелем термінів — естетичних, літературознавчих, мовнотилістичних — прийнялись в науці наступних століть.

Своєрідний стиль «Поетики» вимагає від перекладача неабиякої майстерності, щоб точно і зрозуміло передати загальний зміст аристотелівського вчення та всі тонкощі його філософського словника і стилістичної манери.

ЗНАЧЕННЯ «ПОЕТИКИ» АРИСТОТЕЛЯ

«Поетика» Арістотеля є найдосконаліший твір античного світу з теорії мистецтва і водночас перший античний, і взагалі перший систематичний, трактат з галузі естетики в світовій науці, який зберігся до наших днів; тому Арістотеля і можна назвати «першим естетиком»*. Вклад, який вніс давньогрецький філософ в історію світової естетики, величезний: великий мислитель по праву вважається засновником естетики як окремої галузі людського знання.

В «Поетикі» розроблено основні загальноестетичні та літературно-теоретичні принципи, які не втратили своєї цінності і в наш час. Арістотель розвинув глибоку теорію мистецтва як відтворення об'єктивної дійсності, надавав мистецтву, особливо літературі, пізнавального значення, розглядаючи його як окремий вид пізнання, що спирається на наслідування, та критикуючи в прихованій формі Платона за заперечення пізнавальної функції мистецтва.

Корінні питання естетики,— такі, як відношення мистецтва до дійсності, проблема правдивості і художньої вигадки, природа типізації, питання змісту і форми, зображення життя людини як основного змісту мистецтва, поняття прекрасного, виховної функції мистецтва та багато інших,— зобов'язані своєю початковою розробкою античному філософу.

Особливо велику увагу в трактаті відведено драматургії та епосу. Арістотель зумів глибоко проникнути в природу драматичного мистецтва та епічної поезії і сформулювати естетичні норми цих жанрів літератури, норми, які зберегли своє значення для естетичної теорії наступних століть. Важко переоцінити ту глибину, з якою в «Поетикі» визначено суть драматичного мистецтва. І сьогодні вимога єдності дії і характерів не втратила актуальності і являє собою головну специфічну особливість драми. Арістотель — перший теоретик драматичного

* Ів. Франко. Із секретів поетичної творчості. Львів, Вид-во Львів. ун-ту, 1961, стор. 131.

мистецтва. Його вчення поглибили і далі розвинули відповідно до нового сценічного досвіду Лессінг, Дідро, Гегель, Шіллер, Белінський, Добролюбов та ін.

В творах Арістотеля естетична думка античного світу досягла кульмінаційного пункту. Такої глибини у постановці питань і такої широти теоретичного охоплення не досяг жодний стародавній мислитель ні до нього, ні після нього.

Для нас Арістотель цінний як творець такої естетичної концепції, яка ґрунтується на матеріалістичних пізнавальних основах. Марксизм-ленінізм високо цінує наукову спадщину Арістотеля, його філософію, яка була в свій час вершиною людської думки. К. Маркс називав Арістотеля Олександром Македонським давньогрецької філософії*, а Енгельс — всеосяжною головою стародавнього світу**. До його естетичних поглядів можна віднести слова В. І. Леніна, якими той висловив своє враження від прочитання «Метафізики» Арістотеля: «Багато архіінтересного, живого, *наївного* (свіжого)»***.

В «Поетиці» є чимало положень, які сьогодні звучать наївно; зокрема до них належить теза про походження мистецтва, яке античний філософ виводив з нахилу людини до наслідування. Арістотель висуває вимогу типізації в мистецтві, але він не зумів дійти до розуміння того, що будь-який характер є виявом загального в одиничному.

Хоч деякі погляди Арістотеля в певні періоди догматизувались, але в цілому його теорія відіграла велику позитивну роль у розвитку естетичної думки, виявилась плідною для розвитку теорії реалістичного мистецтва.

РУКОПИСНА ТРАДИЦІЯ «ПОЕТИКИ»

Грецький текст «Поетики» Арістотеля дійшов до нас в рукописі кінця X або початку XI ст. н. е. та декількох його копіях XIV—XVI ст. Основний рукопис зберігається в Націо-

* Див. К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. I, М., 1938, стор. 15.

** Там же, стор. 434.

*** В. І. Ленін. Твори, т. 38, стор. 353.

нальний бібліотеці в Парижі (в науці він має назву Parisinus 1741, A) і вважається еталоном тексту «Поетики»*. Містить він у собі, крім «Поетики», ще й «Риторику» Арістотеля. Текст «Поетики» сильно пошкоджений, має пропуски та чужі вставки. Вся друга частина трактату, присвячена комедії, загубилась десь у VI ст. н. е.

Довгий час усі видання «Поетики» (з них найбільш поширене було видання В. Кріста) базувались на паризькому рукописі, поки в XX ст. не було доведено (А. Гудеман, Я. Ткач), що в основі арабських перекладів «Поетики» (X ст.) лежить інший, притому кращий, варіант грецького оригіналу (в науці позначений буквою Σ. Виявилась також цінність флорентійського рукопису XIV ст. (Riccardianus 46, B), який має чимало точок зіткнення з сирійським перекладом IX ст.

Нові текстологічні дослідження знайшли своє відображення у знаменитому виданні «Поетики» А. Гудемана (Берлін — Лейпціг, 1934). Крім цього, кращими виданнями вважаються італійське видання А. Ростаньї (Aristotele, La poetica, Torino, 1-е вид. 1927, 2-е вид. 1945) та французьке Ж. Арді (Aristote, Poetique, 1-е вид. 1932, 4-е вид. 1965).

ВПЛИВ «ПОЕТИКИ» АРИСТОТЕЛЯ НА СВІТОВУ ЕСТЕТИЧНУ ДУМКУ

«Поетика» Арістотеля — найглибше теоретичне дослідження про природу поетичного мистецтва, що його створила антична естетика, — мала величезний вплив на розвиток естетичної думки наступних століть. А втім, як не дивно, в античності вона довго не була широко відома. Справа в тому, що бібліотека Арістотеля після смерті його наступника, голови періпатетичної філософської школи Теофраста, відійшла до Нелея, одного із слухачів великого грецького мислителя; книги

* Фотолітографічним способом паризький рукопис «Поетики» видав А. Омонт (Париж, 1891). Грецьким рукописам окреме дослідження присвятив Е. Лобел (E. Lobel, The Greek manuscripts of Aristoteles Poetics, Oxford, 1933).

Арістотеля і Теофраста Нелеї перевіз з Афін до рідного міста Скепсіс в Малій Азії*. Боячись пожадливісті пергамських царів, на території яких знаходилось місто Скепсіс, спадкоємці Нелея зберігали бібліотеку в підземному сховищі, де вологість і моли пошкодили книги і рукописи. Там бібліотека Арістотеля і Теофраста перебувала до I ст. до н. е., поки її не купив афінський книголюб Апелікон Теоський, який, бажаючи відновити пошкоджені місця, заново переписував тексти, не зовсім вдало заповнюючи пропуски. Все це книжне зібрання як військовий трофей привіз до Риму римський полководець Публій Корнелій Сулла, який захопив у 86 р. до н. е. Афіни, що воювали проти римлян на боці Мітрідата VI. У Римі упорядкуванням бібліотеки і вивченням спадщини філософа зайнялись грецькі граматисти Тіранніоп і Андронік Родоський. Останній видав трактати Арістотеля, в тому числі і «Поетику» з коментарями десь близько 50—40 рр. до н. е. у Римі.

Так з зовнішніх причин знаменитий твір був мало відомий в античності.

Славновісний трактат римського поета Горація «Послання до Пісонів» (кінець I ст. до н. е.) хоч у багатьох положеннях і перегукується з Арістотелем, проте не виявляє безпосереднього впливу його естетики: Горацій не був обізнаний з «Поетикою», а джерелом і зразком послужив для нього трактат періпатетика Неоптолема з Паріона (початок III ст. до н. е.). Непомітний вплив естетичних ідей Арістотеля і на твір епікурейського філософа і поета I ст. до н. е. Філодема «Про поеми», значний уривок якого було знайдено у 1918 р. на папірусі в Помпеях.

Слід зауважити, що посилання на «Поетику» зустрічаються в Арістофана Візантійського, Плутарха, Афінея та в інших авторів, але про глибше засвоєння естетичної програми Арістотеля в античності не можна говорити.

У IX ст. н. е. в результаті зацікавлення філософією Арістотеля з'являється сирійський переклад «Поетики», який послужив зразком для двох арабських перекладів цього твору в X ст. і перекладу Ібн Рошда (Аверроеса) в 1174 р.

* Про долю арістотелівської рукописної спадщини пишуть географи Страбон (XIII, I, 54) та Плутарх («Сулла», 26).

Перший переклад «Поетики» в Європі був здійснений в Іспанії в XIII ст. Германом Аллеманом, але не з грецького оригіналу, а з арабського перекладу Ібн Рошда. Проте не цей переклад відкрив Європі естетичне вчення Арістотеля. Це зробила епоха Відродження. Взагалі, філософія Арістотеля в середні віки була відома лише з дуже стислих переробок латинською і арабською мовами, притому в перекрученому вигляді. Тільки з моменту, коли грецькі вчені, які втекли від турецької навали до Європи, привезли його твори у грецькому оригіналі, шириться інтерес до його філософії, зокрема до «Поетики».

Починаючи з XVI ст., «Поетика» Арістотеля стає каноном для теоретиків літератури наступних століть; глибокий аналіз суті і художніх засобів поезії, який дав Арістотель у своєму трактаті, ліг в основу естетичних творів, що вийшли в Західній Європі.

Особливу популярність мала «Поетика» в Італії, де було видано її латинський переклад з грецького оригіналу Дж. Валлі (1149) та побачило світ перше друковане видання грецького тексту (1508). Тут шанувальники Арістотеля взялися за коментування його естетичного вчення. Перший коментарій латині склав Ф. Робортеллі (1548), а італійською мовою — А. Кастельветро (1570). З метою популяризації поглядів Арістотеля про поетичне мистецтво видана була навіть віршована парафраза «Поетики», автором якої був Балддіні (1576 р.).

У своєму запалі італійські коментатори приписували Арістотелеві ідеї, яких у нього не було. Так, П. Ветторі (1560) у своїх поясненнях до «Поетики» обґрунтовував вимогу єдності місця і дії, а вже згаданий вище А. Кастельветро перший сформулював постулат трьох єдностей: місця, часу і дії. Вплив Арістотеля спостерігаємо в «Поетиці» Дж. Тріссіно (1529) і «Роздумах про поетичне мистецтво» Торквато Тассо (1587).

Другою романською країною, де Арістотелева «Поетика» викликала величезний інтерес, була Франція. Ціла низка поетик (Ю. Цезаря Скалігера — 1561, П. Ронсара, Воклена де ла Френе, П. Корнеля, Н. Буало-Депрео і Лагарпа) є красномовним свідченням високого авторитету арістотелівської поетичної теорії у Франції. Найвпливовішою з названих була естетична система французького поета, теоретика і критика мистецтва Нікола Буало-Депрео, який свої погляди на суть поезії виклав у віршованому трактаті «Поетичне мистецтво».

цтво» (1674), що являв собою найчіткіше сформулювання художніх принципів французького класицизму.

Теоретики французького класицизму перекручували положення Арістотеля. Так, вони безпідставно вважали його основоположником вчення про «три єдності» — часу, місця і дії, яке було одним з основних принципів в поезиці класицизму; давньогрецькому філософу приписували вимогу зображати людей лише благородного походження, хоч в дійсності Арістотель вимагав лише змалювання людей благородних за способом мислення і поведінкою.

Значно меншою була популярність «Поетики» Арістотеля в Іспанії, але і тут трактати з галузі поезики Гавля (1604), Тірсо до Моліна (1624) і Х. А. Гонсалеса де Салос (1633) доводять глибоку обізнаність авторів з ідеями Арістотеля.

В Німеччині авторитет Арістотеля підняв в питаннях естетики на неосяжну висоту німецький письменник-просвітильник, теоретик буржуазної драматургії Г. Е. Лессінг, автор трактату «Лаокоон» і «Гамбурзької драматургії», який вважав твори Арістотеля такими ж безпомилковими, як геометричні «Елементи» Евкліда. Виступаючи з різкою критикою французької класицистичної трагедії, Лессінг тлумачив цілий ряд положень естетичного вчення Арістотеля і доводив, що французький класицизм безпідставно вважає себе спадкоємцем античних традицій, а французька драматургія і поезика перебувають у полоні неправильних уявлень про мистецтво. Посилений інтерес німецького народу до поетичної теорії Арістотеля знайшов вираз у значній кількості перекладів «Поетики» німецькою мовою (вперше перекладено в 1753 р.).

Далеко меншим був вплив Арістотеля на інші країни Європи — Англію, Польщу, Голландію та ін.

«ПОЕТИКА» АРИСТОТЕЛЯ В НАШІЙ КРАЇНІ

Раннім було знайомство з творами Арістотеля (головним чином, в галузі логіки) на Русі. Його ім'я згадується в уривках і цитатах із творів грецьких філософів у давніх збірниках (Збірники Святославі 1073—1076 рр. «Пчоли», «Діоптра»). Згадує Арістотеля Клим Смолятич (XI ст.). Вплив естетичних ідей грецького мислителя позначився на поезиках, або, як

тоді говорили, піїтиках, тобто курсах науки поезії, які читались в освітніх закладах України в XVII—XVIII ст. *, зокрема в Києво-Могилянській академії. Поетика, а також риторика і філософія читались тоді латинською мовою. До нас дійшли ці курси переважно в рукописах, деякі навіть безіменно. На першому місці серед них стоїть курс «De arte poetica» талановитого популяризатора античної і неолатинської поетики Феодана Прокоповича. Його «Поетика», курс якої він читав у 1705—1706 рр., послужила основою для наступних курсів — Г. Кониського, Г. Сломинського, М. Довгалевського, М. Козачинського і була видана Г. Кониським у 1786 р.

Хоч для названих піїтик зразком служили відповідні трактати про поетичне мистецтво епохи Відродження та пізніших часів (Масена, Понтана, Донаті), та все ж таки викладачі Києво-Могилянської академії були безпосередньо обізнані із філософією Арістотеля. Адже в цьому науковому закладі відомі були його твори з логіки, трактати з галузі фізики, метафізики, етики, політики, риторики, а також «Поетика». Взагалі, праці Арістотеля були єдиними творами з теоретичної філософії в Києво-Могилянській академії, інша філософська література мала релігійно-моралізаторський характер. Курс філософії, в склад якого входили в той час діалектика і логіка, читався в обсязі аристотелівського «Органону».

Не всі тогочасні поетики дійшли до наших днів, так, наприклад, не збереглася поетика Г. С. Сковороди, про яку згадує його біограф М. І. Ковалівський, називаючи її «разсужденіє о поезіи и руководство к искусству оной» **. Очевидно, Г. Сковорода, добрий знавець Арістотеля, знайомий був і з його «Поетикою».

Цілий ряд основних положень піїтик, таких, як розуміння поезії як наслідування, визначення трагедії і комедії, зіставлення драматичного мистецтва з епічним тощо, своїм родоводом зобов'язані Арістотелю.

«Поетика» Арістотеля користувалася значною популярністю і в Росії. З її положеннями знайомили студентів в Сло-

* Див. спеціальну працю про давні поетики: Г. М. Сивокін, Давні українські поетики. Харків, Вид-во Харківськ. ун-ту, 1960

** Григорій Сковорода. Твори, т. II, К., Вид-во АН УРСР, 1961, стор. 490.

в'яно-греко-латинській академії в Москві. Грунтовно був ознайомлений з естетичним ученням грецького мислителя, використовував його у своїх літературознавчих працях («Слово о премудрости, благоразумии и добродетели», «О древнем, среднем и новом стихотворении российском») і сприяв його популяризації в Росії В. Тредьяковський. Великим авторитетом був Арістотель для О. Сумарокова («Эпистола о стихотворстве»). У ХІХ ст. з'являються російські переклади «Поетики». Першою ластівкою освоєння «Поетики» треба вважати переклад А. Глаголевим ХХV розділу трактату Арістотеля; переклад був надрукований у 1819 р. в працях «Общества любителей российской словесности» (ч. 15). Перший, майже повний, переклад «Поетики» належить Б. П. Ординському, який видав його у 1854 р. (повністю перекладено 18 розділів, зміст інших подано частково в переказі, частково в перекладі).

Переклад Ординського наштовхнув М. Г. Чернишевського на думку виступити у «Современнике» (1854, т. 45, стор. 1 і далі) з статтею-рецензією, в якій переклад був охарактеризований як «тяжкий і темний». В цій же статті видатний російський революційний демократ відмічає, що Арістотель був першим, хто «виклав у самостійній системі естетичні поняття», і що «його твори... мають ще багато живого значення і для сучасної теорії».

У 1858 р. вийшла в світ «Поетика» в перекладі В. І. Захарова, яка по суті була лише переказом змісту твору. Тільки наприкінці ХІХ ст. порадував громадськість Росії вдалим перекладом «Поетики» В. Г. Аппельрот (М., 1895). Цей переклад був перевиданий у 1957 р. із статтями А. С. Ахманова та Ф. О. Петровського і коментарями останнього. Інший добрий переклад є заслугою М. І. Новосадського, який видав його із своєю вступною статтею і ґрунтовними примітками (Л., 1927).

Майже повний переклад «Поетики» на сучасну українську мову (розд. ІV—XVIII) був зроблений Борисом Теном і надрукований у хрестоматії «Теорія драми в історичному розвитку» (К., «Мистецтво», 1950, загальна редакція та передмова акад. О. І. Білецького). У вступній статті до хрестоматії О. І. Білецький докладно охарактеризував погляди Арістотеля на природу драматичного мистецтва. Цей переклад, як й усі переклади Бориса Тена, відзначається точністю передачі думок оригіналу, ясністю і чистотою мови.

Повний переклад «Поетики», здійснений Ю. Ф. Мушаком та Й. У. Кобовим, із стислими примітками вийшов нещодавно

в збірнику «Іноземна філологія. Питання класичної філології», № 4 (Львів, Видавництво Львівського ун-ту, 1965).

Нинішній переклад Бориса Тена, доповнений і заново перевірений, спирається на найбільш авторитетні видання оригіналу — А. Гудемана та Ж. Арді і відповідає всім вимогам науковості і перекладацького мистецтва.

Переклад цей повинен донести до українського читача ідеї великого мислителя і естетика стародавньої Греції, які, незважаючи на відстань десятків століть, не втратили своєї актуальності й по сьогоднішній день.

И. Кобів

ПОЕТИКА

I

Про поетичне мистецтво взагалі та про його види, про значення кожного з них, про те, як треба складати фабули, щоб поетичний твір вийшов добрим, із скількох і яких частин має такий твір складатися і т. ін.,— про це ми й будемо говорити. Почнемо, природно, з найголовнішого. 1447 а

Суть епічної і трагічної поезії, комедії та поезії дифірамбічної¹, а також більшої частини флейтової і кіфаристичної музики², власне кажучи, полягає в наслідуванні³. Відрізняються ж вони одна від одної трьома рисами, а саме: чим, що і як наслідують, а це не одне і те ж саме.

Подібно до того, як дехто наслідує багато речей, відтворюючи їх — одні в барвах і формах, інші голо- сом, завдяки майстерності або практичним навикам, — так і в щойно згаданих мистецтвах провадиться на- слідування в ритмі, слові, в мелодії, — нарізно або разом.

Так, флейтова та кіфаристична музика, а також інші споріднені мистецтва, як, наприклад, гра на сопіл- ці, користуються тільки мелодією і ритмом. Самий лише ритм без мелодії використовують танцюристи⁴, бо вони якраз ритмічними рухами відтворюють і ха- рактери, і почуття, і дії.

А мистецтво, яке вживає тільки слово без розміру чи з метром (або поєднуючи при цьому розміри поміж собою, або користуючись якимсь одним із них), залишається й досі без певного визначення. Адже ми не маємо спільної назви ні для мімів Софрона й Ксенаρχа⁵ і сократівських розмов⁶, ні для творів, написаних ямбічним триметром⁷, елегічним⁸ чи якимось іншим розміром; тим-то деякі люди, пов'язуючи поетичну творчість з віршовим розміром, називають одних елегіками, інших епічними поетами, даючи їм назви не по суті їх творчості, а відповідно до віршового розміру. І навіть якщо хтось напише віршем твір з медицини або з фізики, то й його, звичайно, назвуть поетом, тоді як у Гомера⁹ і Емпедокла¹⁰ нічого спільного, крім розміру, немає, тому першого справедливо називати поетом, а другого — скоріше природознавцем. На цій же підставі доведеться називати поетом і того, хто створить лише суміш усяких розмірів, як от Херемон¹¹, що написав свою рапсодію «Кентавр», змішавши в ній різні розміри. Але досить про це.

Є види поезії, які користуються всім зазначеним вище — і ритмом, і мелодією, і розміром, наприклад, дифірамбічна поезія, номи¹², трагедія і комедія. Різниця між ними полягає в тому, що перші дві використовують усе це разом, а інші — частинами. Ось такі відмінності щодо засобів зображення існують, на мій погляд, поміж різними видами мистецтв.

II

А що всі поети зображають людей у дії, то ці останні конче повинні бути або добрими, або поганими, бо характери майже завжди відповідають цим

ознакам — адже щодо характеру люди відрізняються поміж собою або вадами, або чеснотами. Отже, й зображати треба або кращих за нас, або гірших, або таких, як ми, подібно до того, як це роблять живописці. Так, Полігнот¹ зображав людей кращими, Павсон² — гіршими, Діонісій³ — такими, як вони є. Очевидно, що й кожен із зазначених видів наслідування матиме ці відмінні риси, отже, й буде тим, а не іншим, у залежності від того, що саме відтворюватиме.

Такі відмінності можуть виникнути і в танцях, і в грі на флейті чи на кіфарі. Це стосується і прозаїчної та віршованої мови. Так, Гомер змальовував людей кращими, ніж вони є, Клеофонт⁴ — звичайними, а Гегемон⁵ Тасійський, автор перших пародій, і Нікохар⁶, творець «Деліади», — гіршими. Це ж саме слід сказати й щодо дифірамбів та номів, — в них можна наслідувати і гірші характери, як це робив Аргант⁷, і кращі, як Тімофей⁸ та Філоксен⁹ у «Кіклопах». В цьому й полягає різниця між трагедією та комедією, — остання воліє відтворювати образи людей гірших, ніж наші сучасники, а перша — кращих.

III

Є щодо цього ще й третя відмінність — як саме наслідувати в кожному із згаданих випадків. Адже можна одними й тими ж засобами відтворювати одне й те саме, або розповідаючи про події, як про щось стороннє, як це робить Гомер, або від самого себе, не заміняючи себе іншим і виводячи усіх зображуваних осіб у дії.

Ось у цих трьох відмінностях — чим, що і як — і полягає наслідування, як ми сказали напочатку. Отже, з одного боку, Софокл¹ ніби наслідує Гомера, бо обидва вони зображають людей порядних, а з другого — Арістофана², бо вони обидва зображають людей діючих, і притому в самій дії.

Тому, каже дехто, ці твори й зуться драмами³, що люди в них зображаються діючими.

Дорійці⁴ сперечаються за право називатися творцями трагедії і комедії,— комедію бо винайшли мегарці⁵, як тутешні, в яких вона виникла разом із демократією, так і сіцилійські, тому що звідти походив поет Епіхарм⁶, який жив набагато раніше Хіоніда і Магнета⁷. На зваңня першовідкривачів трагедії претендують деякі з пелопонеських дорійців,— причому для доказу наводять назви: кажуть, що селища навколо міст зуться у них комами ἡ κόμη, а в афінян — демами ὁ δῆμος, і що комедіанти мають свою назву не від дієслова κωμάζειν — гуляти, а від блукань по комах, коли до них не виявляли інтересу в містах. Та й поняття «діяти» у дорян визначається словом δράω⁸, а в афінян словом πράττειν. Отож, про відмінності в наслідуванні, про те, скільки їх і які вони,— сказано досить.

1448 в

IV

Здається, поезію породили взагалі дві причини, і до того ж, цілком природні¹. По-перше, людям з дитинства властиво наслідувати,— тим вони від інших живих істот і відрізняються, що дуже здатні до наслідування, завдяки якому вони і набувають перших знань. По-друге, всі відчувають у наслідуванні

приємність. Доказ цього дають самі мистецькі твори: те, на що в дійсності дивитись неприємно, викликає у нас задоволення, коли ми бачимо найточніше його змалювання, наприклад, зображення найжахливіших звірів або трупів ².

Пояснюється це тим, що набувати знань надзвичайно приємно не тільки філософам, але й іншим людям, хоч останні сприймають їх поверхово. Дивлячись на картину, вони відчують задоволення, бо, розглядаючи її, вчаться, тобто замислюються над тим, що вона собою являє і кого зображає. Якщо ж кому раніше не доводилось бачити зображених на ній речей, то задоволення людина відчуває вже не від їх подібності, а від майстерності картини, від її кольору або від чогось іншого.

Нам від природи властиві і наслідування, і мелодія, і ритм; віршові ж розміри, очевидно, є види ритму. І вже з первісних часів найздатніші до цього люди почали творити поезію, поступово розвиваючи її з імпровізації.

Поезія поділилась на види відповідно до особистої вдачі поетів: поважніші з них відтворювали прекрасні вчинки і таких же прекрасних людей, а більш легковажні — вчинки людей нікчемних, складаючи насамперед глузливі пісні, тоді як перші творили гімни ³ та енкомії ⁴. До Гомера ми не можемо назвати жодного такого твору, хоч поетів було багато, а починаючи з Гомера — можемо, як-от, наприклад, його «Маргіт» ⁵ та інші подібні твори. Тоді ж виник у поетів і відповідний ямбічний розмір, — він і тепер зветься ямбічним (глузливим) ⁶, бо у віршах, складених цим розміром, вони один з одного глузували. Так, одні із стародавніх поетів стали творцями героїчних поем, а інші — ямбів.

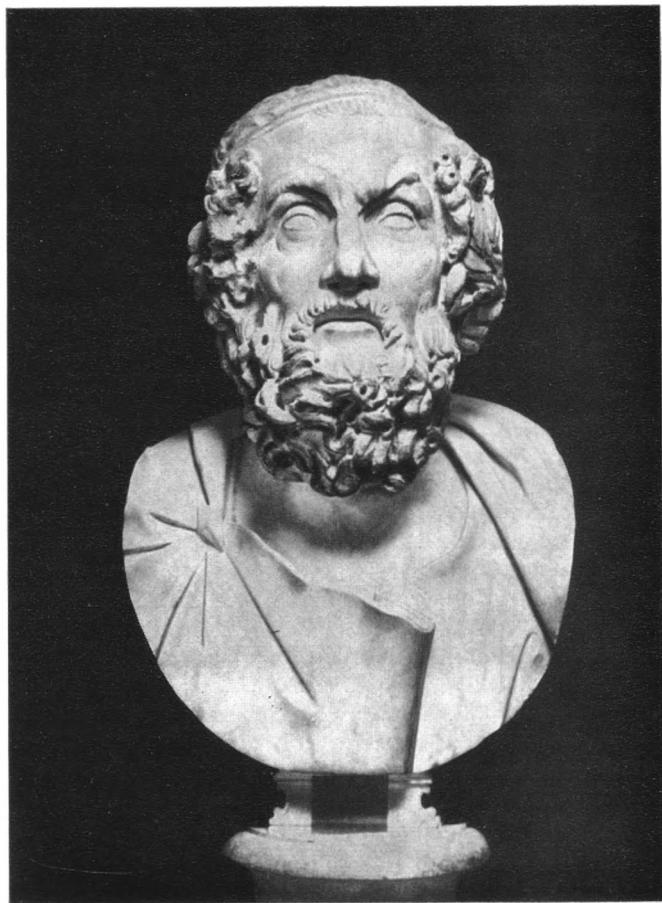
Гомер був поет переважно серйозного жанру, бо він єдиний не тільки створив чудові поеми, але й дав драматичні образи; він же перший намітив і основні форми комедії, відтворивши в драматичній дії не ганебне, а смішне. Тому «Маргіт» має такий же самий зв'язок з комедією, як «Іліада» і «Одіссея» — з трагедією.

Коли виникли трагедія і комедія, то поети звертались до якогось із цих видів поезії, відповідно до своїх природних нахилів, і одні замість ямбічних стали комедійними поетами, а інші замість епиків — трагіками, бо ці останні види поезії значніші і поважніші за перші.

Чи досить уже розвинулась трагедія у всіх своїх видах, чи ні, якщо розглядати її саму по собі і щодо вимог театру, — це питання окреме. І трагедія, і комедія виникли напочатку з імпровізації, перша — від заспівачів дифірамбів⁷, друга — від заспівачів фалічних пісень⁸, які й досі ще залишаються у звичаях багатьох міст. Трагедія потроху розросталась, у ході поступового розвитку все більше виявлялись її особливості, і, зазнавши багатьох змін, вона зупинилась, досягнувши повної відповідності своїй природі.

Щодо кількості акторів, то Есхіл⁹ перший запровадив двох замість одного; він зменшив також значення хору і надав провідної ролі діалогові; Софокл увів трьох акторів і сценічні декорації¹⁰.

Далі, щодо обсягу трагедії. З невеликих сюжетів та жартівливого способу вислову, внаслідок перетворень сатирівського дійства¹¹, уже пізніше виникла велична трагедія, і розмір її з хорейчного тетраметра¹² змінився на ямбічний триметр. Спершу користувалися тетраметром тому, що поезія була сатирівською і мала переважно танцювальний характер; а коли розвинувся



Гомер

діалог, то сама його природа винайшла властивий йому розмір, бо з усіх метрів ямбічний найбільше наближається до розмови. Доказом цього є те, що в розмові поміж собою ми вживаємо ямби часто, а гекзаметри мало, та й то порушуючи звичайний її тон. Щодо збільшення в трагедії кількості епісодіїв¹³ і стилістичного оздоблення окремих її частин, то не будемо про це говорити, бо вдаватись у всі подробиці було б занадто довго.

V

Комедія, як ми вже говорили, є зображення всього порівняно поганого в людині, але вади відтворюються не в усій повноті, а лише в тій мірі, в якій смішне є частиною неподобного; бо смішне — це яка-небудь помилка або неподобство, тільки не шкідливе і не згубне. Так, наприклад, комічна маска¹ є щось неподобне і потворне, але без виразу страждання.

Отже, зміни трагедії і ті, хто їх запровадив, не лишилися у невідомості, а зміни комедії, через те, що 1449 в нею не зацікавились з самого початку, невідомі, бо акторам-комікам навіть дозвіл на постановку п'єси архонт почав давати тільки згодом, а раніше вони були аматорами². Тільки коли комедія вже набула певних форм, починають згадувати й імена комедіографів. Але хто запровадив до вжитку маски або пролог, хто збільшив кількість акторів і т. ін. — це невідомо. Компонувати комічні фабули почали Епіхарм і Формід³. Комедія з самого початку перейшла з Сіцилії до Греції. Кратет⁴, перший з афінян, покинувши ямбічну поезію особистих нападок, взявся розробляти діалоги і фабули загального характеру.

Щодо епічної поезії, то вона подібна до трагедії в тому, що зображає поважне за допомогою віршованого слова. Відрізняється вона від трагедії незмінністю простого розміру і розповідним викладом. Щодо протяжності зображуваних подій у часі, то трагедія має по можливості вмістити свою дію в одноденний кругообіг сонця або якнайменше з нього виступати⁵. А епопея не обмежена в часі,— тим вона і відрізняється від трагедії, хоча спершу і в трагедіях робили так само, як і в епічних творах.

Щодо складових частин поетичних творів, то деякі з цих частин спільні для обох родів поезії, а деякі властиві тільки трагедії. Тому кожен, хто може судити про трагедію — хороша вона чи погана,— може судити і про епічні твори, бо те, що містить у собі епопея, наявне і в трагедії, хоч не все з того, що є в трагедії, є також і в епопеї.

VI

Про поетичне відтворення в гекзаметрах і про комедію ми поговоримо пізніше¹, а тепер скажемо про трагедію, приймаючи те визначення її суті, яке випливає з усього сказаного. Трагедія є відтворення прикрашеною мовою (причому кожна частина має саме її властиві прикраси) важливої і закінченої дії, що має певний обсяг, відтворення не розповіддю, а дією, яка через співчуття і страх сприяє очищенню подібних почувань². Прикрашеною я називаю таку мову, яка має в собі ритм і гармонію, тобто мелодію; неоднаковість між прикрасами полягає в тому, що одні частини трагедії³ виконуються тільки метрами, а інші ще й співаються.

А що відтворення в трагедії провадиться дією, то насамперед одним з її елементів обов'язково буде оздоблення сцени, потім музична композиція і спосіб вислову, бо саме цими засобами здійснюється відтворення.

Під способом вислову я розумію саме сполучення віршових розмірів, а під музичною композицією те, що має для всіх очевидне значення.

1450 а

Далі, тому що трагедія є відтворення дії, а діють ті або інші особи, які обов'язково мають певні властивості характеру і мислення, — за ними даємо й діям певне визначення. З цього природно виникає дві причини дій — мислення і характер, і відповідно до них усі дії або успіх мають, або зазнають невдачі.

Відтворення дії є фабула. Під фабулою я тут розумію зв'язок подій, під характерами — те, в залежності від чого ми визначаємо властивості дійових осіб, а під мисленням — те, на підставі чого вони щось доводять або висловлюють свої думки.

Отже, в кожній трагедії повинно бути шість складових елементів, що від них залежить, якою саме буде трагедія. Ці елементи — фабула, характери, мислення, сценічна обстановка, спосіб вислову і музична композиція. До засобів відтворення належать два елементи, до його способів — один, до об'єкту відтворення — три, і інших крім них немає. Немало поетів, а можна сказати, і всі вони, користуються цими елементами, бо кожна трагедія має і сценічну обстановку, і характер, і фабулу, і певний спосіб вислову, і музичну композицію, і мислення.

Але найважливіший за все це — зв'язок подій, оскільки трагедія є відтворення не людей, а подій та життя, щастя і нещастя. А щастя і нещастя полягають в дії, і мета трагедії — дії людей, а не їх власти-

вості. За своїм характером люди бувають такі чи інші, а в залежності від подій бувають щасливі чи навіпаки. Тому-то діють у трагедії не для того, щоб відтворювати характери, хоч і вони виявляються завдяки дії. Дії і фабула — ось мета трагедії, а мета — найважливіша від усього. До того ж, трагедії без дії і не могло б бути, а без характерів вона можлива. В нових трагедіях, наприклад, здебільшого немає виразних характерів, і взагалі серед поетів є багато схожих на художників Зевксіда⁴ і Полігнота, адже Полігнот чудово зображає характери, а в творах Зевксіда характери відсутні.

Далі. Якщо хто-небудь прикрасить свою мову характерними висловами, добірними зворотами і думками, то він не виконає завдання трагедії. Значно краще досягне цього твір, який хоч і менше використовує всі ці прийоми, але має зате фабулу і певний зв'язок між подіями.

Крім того, найважливіше, чим трагедія захоплює душу — це елементи фабули — перипетії⁵ та впізнання⁶; ще один доказ: ті, хто починає творити, раніше досягають вправності в мові і в змалюванні характерів, ніж у сполученні подій, як, наприклад, ми це спостерігаємо майже у всіх стародавніх поетів.

Отже, основа і немовби душа трагедії — це фабула, а характерам належить у ній друге місце. Подібне буває і в живопису: якщо хто-небудь розмаже без ладу хай навіть і найкращі фарби, він не дасть глядачеві такого задоволення, як той, хто лише накреслить малюнок крейдою. Так само в трагедії, яка є відтворенням дії, і переважно через неї — змалюванням дійових осіб.

Третє в трагедії — мислення. Вона полягає в умінні говорити по суті і відповідно до обставин, що

в промовах є завданням політики і ораторської майстерності. Стародавні поети виводили в своїх творах дійових осіб, що розмовляють, як політики, а в сучасних — персонажі говорять, як оратори.

Характер — це те, в чому виявляються схильності людини. Тому-то не відбиває характеру та мова, з якої не ясно, до чого саме прагне людина або чого уникає. Мислення виявляється в тому, чим доводять існування або неіснування чого-небудь або взагалі що-небудь висловлюють.

Четверте в трагедії — це спосіб вислову. Як уже й раніше говорилося, під способом вислову я розумію вміння художньо висловлювати свою думку, що має однакову силу як у поезії, так і в прозі.

З решти елементів п'ятий — музична композиція — є найважливіша окраса трагедії, а сценічна обстановка хоч і захоплює душу, але зовсім не належить до нашого мистецтва і дуже далека від поезії, — адже сила трагедії залишається і без вистави, тобто без акторів; до того ж, у постановці спектаклів більше значення має вмільсть декоратора, ніж поета.

VII

Установивши ці визначення, скажемо далі, яким саме повинен бути зв'язок між подіями, тому що він є перше і найважливіше в трагедії. У нас уже значено, що трагедія є відтворення завершеної і суцільної дії, яка має певний обсяг, — бо буває ж ціле і без усякого обсягу. Ціле — це те, що має початок, середину і кінець. Початок — те, що саме не йде неодмінно за чимсь іншим, але за ним, природно, існує або виникає щось інше; кінець, навпаки, — те, що по своїй при-

роді йде або виникає за чимсь іншим — чи то обов'язково, чи, здебільшого, після нього ж нічого іншого немає; а середина — це те, що й саме йде за іншим і після себе щось інше має. Отже, добре складені фабули не можуть ні починатись де завгодно, ні кінчатись де завгодно, а повинні відповідати зазначеним умовам.

Для прекрасного — і живої істоти, і всякої речі, що складається з будь-яких частин,— треба, щоб ці частини не тільки були впорядковані, але й мали не випадково взяту величину. Адже прекрасне виявляється у величині і порядку, а тому прекрасна істота не може бути ні надто мала, бо при її огляді, що потребує ледве помітного часу, образ був би невиразний, ні надто велика, бо її не можна було б оглянути відразу. Наприклад, якби тварина була б у десять тисяч стадій завдовжки¹, то єдність та цілість її зникли б з поля зору глядачів.

Подібно до того, як неживі речі та живі істоти повинні мати величину, яку можна обняти поглядом, так і фабули повинні мати обсяг, який можна запам'ятати. Визначати межі цього обсягу щодо театральних вистав, отже, й щодо сприймання глядачів— не є завдання поетики. Якби треба було провадити змагання ста трагедій², то їх ставили б, відраховуючи час за водяним годинником³, як це, кажуть, бувало і в інших випадках.¹

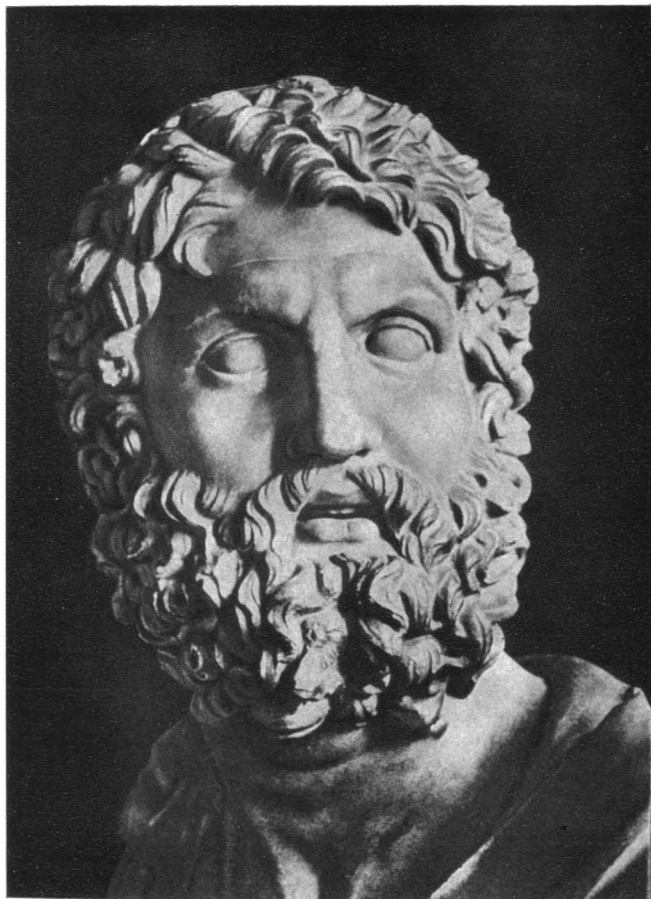
Щодо визначення обсягу трагедії, виходячи з самої її суті, то завжди краща величиною та фабула, яку поширено до цілковитої ясності. Отже, для простоти визначення можна сказати: достатні такі межі величини, в яких при послідовному розвиткові подій можуть з ймовірністю або неминучістю виникати переходи від нещастя до щастя або від щастя до нещастя.

1451 а

VIII

Фабула буває єдиною не тоді, коли вона, як це вважає дехто, зосереджується навколо однієї особи. Адже й з однією людиною може трапитись безліч таких різноманітних подій, що деякі з них ніякої єдності не становлять; так само багато може бути і вчинків однієї особи, з яких теж не утворюється ніякої єдності. Ось чому, здається, помиляються ті поети, що створили «Гераклеїду»¹ і «Гесеїду»² та інші такого роду поеми,— вони вважають, що коли Геракл був один, то й фабула про нього повинна бути одна. У цьому відношенні, як і в інших, серед них вигідно виділяється Гомер, який і тут, здається, додержується правильної позиції завдяки чи то своїй вмілості, чи природному хистові. Складаючи «Одіссею», він описував не все, що трапилось з героєм. Наприклад, Гомер не згадує, як Одиссея було поранено на Парнасі або як він удавав божевільного під час зборів у похід³,—адже ні одна з цих подій не виникла з необхідністю або ймовірністю з іншої, Гомер побудував «Одіссею», так само як і «Іліаду», навколо однієї дії, як ми її розуміємо.

В інших наслідувальних мистецтвах єдність полягає у відтворенні чогось одного; так і фабула, коли вона є наслідування дії, повинна відтворювати одну — і до того ж суцільну — дію, а частини подій повинні бути так сполучені, щоб з перестановкою або упушенням будь-якої частини порушувалося і мінялося ціле, бо те, що своєю наявністю або відсутністю не вносить помітних змін, не становить органічної частини цілого.



Одіссей

ІХ

1451 в

Із сказаного ясно також, що завдання поета — говорити не про те, що справді сталося, а про те, що могло б статися, тобто про можливе або неминуче. Історик і поет відрізняються один від одного не тим, що один із них говорить віршами, а другий — прозою (можна Геродотові¹ твори викласти віршами, і все-таки це була б історія, хоч і у віршах); відрізняє їх те, що один говорить про події, які справді відбулися, а другий — про те, що могло б статися. Тим-то поезія і філософськи глибша, і серйозніша за історію — поезія говорить більш про загальне, а історія — про окреме.

Загальне полягає в тому, що людині певної вдачі доводиться говорити або робити, виходячи з ймовірності або необхідності, а цього й прагне поезія, надаючи імення своїм героям. Окреме ж — це, приміром, те, що зробив Алківіад², або те, що з ним трапилось.

Сказане цілком можна пояснити на прикладі комедії. Склавши фабулу відповідно до ймовірності, автори комедії підставляють випадкові імена, але не торкаються певних осіб, як поети ямбічні³. Що ж до трагедії, то в ній додержуються справжніх імен, оскільки довіру викликає тільки можливе. Адже ми не віримо в можливість того, що не сталося; а що сталося, те, очевидно, можливе, бо воно й не сталося б, якби не було можливе. Проте в трагедіях буває й так, що одно або два імені — справжні, а решта — вигадані. А в деяких і жодного справжнього імені немає, як-от, наприклад, в Агафоновій «Квітці»⁴. В цій трагедії вигадані і події, і імена, а проте вона подобається. Отож, поетові не треба обов'язково додержуватися традиційних переказів, що ними обмежуються

найкращі трагедії⁵. Та й смішно цього домагатися, бо й відоме — не багатьом відоме, а проте подobaється всім.

З усього цього ясно, що поетові належить бути більш творцем фабул, ніж віршових розмірів, бо й поет він у тій мірі, у якій відтворює дійсність, а відтворює він її в дії. Навіть якщо йому довелося б писати про те, що сталося насправді, він все одно залишається творцем. Іноді ніщо не заважає справжнім подіям мати характер ймовірності і можливості, але відібрати їх — це й значить бути творцем.

З недосконалих фабул, тобто дій, найгіршими є епізодичні. Епізодичною⁶ я вважаю таку фабулу, в якій епізоди вставляються один за одним і при цьому не звертається увага на їх ймовірність та необхідність. Такими фабули виходять у поганих поетів з їхньої вини, а в хороших — з огляду на арбітрів⁷: готуючи вистави і надмірно розтягуючи фабулу, поети часто бувають змушені порушувати її послідовність.

Трагедія відтворює не тільки дію завершену, але й таку, яка викликає жах і жаль. Це здебільшого буває тоді, коли щось несподівано виникає із самого взаємозв'язку подій. Здивування матиме у такому випадку більшу силу, ніж коли що-небудь трапляється само собою і випадково. Адже і з випадкового найвидатнішим здається те, що трапилось начебто навмисно, як-от, наприклад, те, що статуя Мітія⁸ в Аргосі впала на винуватця Мітієвої смерті і вбила його тоді, коли він на неї дивився. Такі події не здаються нам випадковими, отже, й фабули такі безперечно кращі.

1452 а

Х

Деякі фабули бувають прості, інші — заплутані, бо саме такими бувають і дії, що їх відтворюють фабули. Простою я вважаю таку дію, безперервну і єдину, під час якої, як це було визначено, зміна відбувається без перипетії або пізнання; а заплутаною — таку, в якій зміна відбувається або з пізнанням, або перипетією, або з обома ними разом. Зміна повинна впливати з самого складу фабули, наступне — з попереднього так, щоб усе відбувалося з неминучості або з ймовірності.

Велика-бо різниця, чи відбувається подія внаслідок чогось, чи після чогось.

ХІ

Перипетія, як уже сказано, є зміна подій до протилежного і притому, як ми вважаємо, зміна відповідно до ймовірності або неминучості. Наприклад, в «Едіпі»¹ вісник, який прийшов, щоб порадувати Едіпа і звільнити його від страху перед матір'ю, досяг протилежного, розкривши Едіпові, хто він був. Те ж саме і в «Лінкеї»² — одну людину ведуть на смерть, а Данай іде, щоб цю людину вбити; але за ходом подій він сам загинув, а та людина врятувалася.

Пізнання ж, як видно вже з самого цього слова, є перехід од незнання до знання, або до дружби, або до ворожнечі тих, кому визначено долею щастя або нещастя. Найкраще те пізнання, разом з яким відбувається перипетія, як, наприклад, в «Едіпі»³. Бувають, звичайно, і інші пізнання; вони можуть стосуватись, як уже сказано, і неживих речей та взагалі різних випадковостей: можна також довіда-

тись — зробив чи не зробив хто-небудь якийсь вчинок. Але найважливіше для фабули і для дії є пізнання, про яке сказано вище, бо таке пізнання і перипетія викликать жаль або жах, а трагедія і є відтворення саме таких дій; крім того, при такому пізнанні виявлятиметься і щастя, і нещастя.

Через те, що пізнання завжди є пізнання якоїсь особи, то буває, що хтось один пізнає іншого, тоді як сам він йому не відомий, а інколи обом доводиться один одного впізнати. Наприклад, Орест⁴ упізнає Іфігенію⁵ при передачі листа, а щоб Іфігенія теж могла його впізнати, потрібний був інший спосіб пізнання.

Отже, фабула включає в себе як складові частини перипетію і пізнання. Третя — страждання. Про перипетію і пізнання уже сказано, а страждання — це дія, сполучена з загибеллю або муками, як-от, наприклад: смерть на сцені, нестерпні болі, поранення тощо.

ХІІ

Про ті елементи трагедії, з яких належить користуватися як з основних, ми сказали раніше¹. Що ж до її обсягу та складових частин, то вона поділяється на пролог, епісодій, ексод, хорову частину. В склад останньої входять парод і стасим — частини, спільні для всіх хорів, а в деяких є ще й співи зі сцени і комоси.

Пролог² є ціла частина трагедії перед виходом хору: епісодій³ — ціла частина трагедії поміж суцільними хоровими співами, ексод⁴ — ціла частина трагедії, після якої немає співів хору; з хорової ж частини — парод є перший виступ цілого хору, ста-

сим⁵ — це хорова пісня без анапестів⁶ і трохеїв, а комос — спільний жалібний спів хору і акторів. Отже, про елементи трагедії, з яких належить користуватися як з основних, ми говорили раніше, що ж до обсягу та складових частин, на які вона розподіляється, то вони ось такі, як щойно сказано.

ХІІІ

1453 а Чого треба домагатися, а чого уникати, складаючи фабули, і в чому полягає завдання трагедії — про це слід би говорити тепер, безпосередньо після сказаного. Композиція кращої трагедії повинна бути не проста, а заплутана, а до того ще й має відтворювати жахливе і гідне співчуття, бо саме в цьому і полягає суть такого зображення. Отже, насамперед ясно, що не слід показувати на сцені переходу гідних людей від щастя до нещастя, бо це й не жахає і співчуття не викликає, а обурює, ні переходу людей негідних від нещастя до щастя, бо це менш за все трагічне — адже тут нема нічого, що для цього потрібне: ні людяного, ні вартого жалю, ні жахливого. Не повинні також і зовсім погані люди із щастя впадати у нещастя — такий збіг подій може й викликав би почуття людяності, але не жалю і не жаху; бо співчуття можливе до безвинно нещасного, а жах — з приводу недолі нам подібного, — тим-то в такому випадкові місця ні жалю ні жахові не буде.

Отже, лишається посередині між ними той, хто, не визначаючись ні чеснотою, ні справедливістю, впадає в нещастя не через свою нікчемність і мерзенність, а через якусь помилку, тоді як раніше він був у великій пошані і щасті¹, як, наприклад, Едіп, Фіест² і інші видатні мужі з таких же родів.

Треба, щоб добре складена фабула була скоріше простою, ніж подвійною, як каже дехто, і являла перехід не до щастя з нещастя, а, навпаки, з щастя до нещастя,— але не через мерзенність, а через велику помилку людини — або такої, як ми говорили, або скоріше кращої, ніж гіршої. Доказ цьому — в досвіді минулого: раніше поети переповідали які б не припало міфи, а тепер кращі трагедії складаються навколо небагатьох родин, наприклад, навколо Алкмеона³ і Едіпа, Ореста, Мелеагра⁴, Фієста, Телефа⁵ та інших, кому довелось або зазнати, або вчинити щось страшне.

Отже, кращою щодо вимог мистецтва є трагедія саме такого складу. Ось чому помиляються ті, хто докоряє Евріпідові, що він робить це у своїх трагедіях, і багато його творів кінчаються нещастям. Як уже сказано, це — правильно. Найкращий тому доказ: на сцені під час вистав найтрагічнішими виявляються саме такі твори, якщо вони вдало виконані. І Евріпід, хоч в інших відношеннях і не дуже добре порядкує своїм матеріалом, все ж таки виявляється найтрагічнішим з поетів.

Друга за своїм значенням, а дехто вважає її першою, є трагедія, яка має подвійний сюжет, подібно до «Одіссеї», і закінчується для людей кращих і гірших протилежними наслідками. Першою вона здається через слабкість театральної публіки,— адже поети пристосовуються до глядачів, догоджаючи їх смакові. Але не в цьому задоволення від трагедії,— це більш властиво комедії, бо тут навіть ті, що були в міфі найлютішими ворогами, як, наприклад, Орест і Егіст⁶, кінець кінцем стають друзями і ніхто ні від кого не вмирає.

XIV

1453 в

Жахливе і гідне співчуття може бути викликане сценічним сприйманням або й самим збігом подій,— останнє має перевагу і становить ознаку кращого поета. Отже, фабулу треба складати так, щоб кожен, навіть не дивлячись на сцену, а тільки слухаючи про події¹, тремтів і співчував тому, що діється. Це переживає кожен, слухаючи фабулу про Едіпа. Забезпечення цього через сценічне сприймання не так справа мистецтва, як хорегії², а ті, що, покладаючись на сценічне сприймання, показують не жахливе, а тільки дивовижне, не мають нічого спільного з трагедією, бо від трагедії треба вимагати не задоволення взагалі, а тільки її властивого. А що поет через художнє відтворення повинен давати насолоду всупереч переживанням співчуття і жаху, то ясно, що саме це й повинно міститися в подіях.

Отже, з'ясуємо, які з ситуацій жахливі, а які гідні співчуття. Треба, щоб такі події відбувались або поміж друзями, або поміж ворогами, або поміж байдужими один до одного людьми. Адже коли ворог досаджає ворогові, то ні вчинками своїми, ні намірами він не викликає ніякого жалю, хіба що в силу самої лише суті страждання; те ж саме стосується і байдужих один до одного людей. Але якщо ці страждання виникають поміж друзями, наприклад, коли брат брата вбиває, або син батька, або мати сина, або син матір, або має намір убити, або чинить щось інше до цього подібне, то це і є саме ті теми, яких треба шукати.

Традиційних міфів не слід зміняти,— я розумію, наприклад, те, що Клітемнестру вбив Орест, а Еріфілу — Алкмеон³,— абе треба і самому бути вина-

хідливим і використовувати ці перекази до ладу. Скажемо ясніше, що ми розуміємо під словом «до ладу». Дія може відбуватися і так, як уявляли стародавні, — дійові особи добре розуміють, що роблять, — так і Евріпід змалював убивство Медеєю⁴ своїх дітей. Можна, знаючи, не діяти, а можна і діяти, не знаючи всієї жахливості заподіяного, і лише пізніше довідатись про свою близькість до вбитого, як, наприклад, Софоклів Едіп. Правда, це відбувається тут поза дією, а в самій трагедії так діє Алкмеон в Астідаманта⁵ або Телегон⁶ у «Пораненім Одиссеї».

Може бути, крім цього, ще й третій випадок, коли збираються, не знаючи, вчинити щось непоправне, але усвідомлюють це раніше самого вчинку. Інших випадків поза цим не буває, — треба або щось вчинити, або ні, і до того ж, — свідомо або несвідомо. Найгірший з цих випадків — свідомо намірятися на злочин і не вчинити його, — в цьому є тільки огидне, але не трагічне, бо тут нема страждання. Тому й ніхто з поетів так не пише, крім небагатьох і нечастих випадків, як-от, наприклад, в «Антигоні»⁷ — нездійснений замах Гемона⁸ на Креонта.

1454 а

Інша річ, коли злочин відбувається. Але краще, коли вчиняють його не знаючи і, лише вчинивши, довідуються про нього, бо тоді й огидного немає нічого і впізнавання буває разуче. Останній випадок впливає найсильніше. Я маю на увазі, як, наприклад, у «Кресфонті»⁹ Мєропа наміряється вбити сина і не вбиває, а впізнає його; так само і в «Іфігенії»¹⁰ сестра — брата, і в «Геллі»¹¹ син, що намірявся віддати на погону свою матір, впізнає її.

Ось чому кращі трагедії, як сказано раніше, обмежуються колом небагатьох родин¹². Але в своїх шуканнях поети не умінням, а завдяки щасливому

випадкові знайшли такий спосіб обробляти міфи,— тим-то вони мимоволі натрапляють на родини, в яких сталися такого роду нещастя.

Отже, про зв'язок подій і про те, якими повинні бути фабули, сказано досить ¹³.

XV

Щодо характерів, то є чотири умови, які треба мати на увазі; перша і найважливіша,— щоб вони були гідні. Дійова особа матиме певний характер, якщо словом чи ділом виявлятиме, як це було сказано, схильність до чого-небудь. Характер буде гідним, якщо й ця схильність гідна. Це може бути в кожній людині: і в жінки є гідність, і в раба, хоч, можливо, перша з них — істота нижча ¹, а друга — взагалі нікчемна ².

Друга умова — відповідність характерів. Буває, наприклад, мужній характер, але не подобає жінці бути мужньою або грізною. Третя умова — правдоподібність — це завдання відмінне від того, щоб створювати характер гідний або відповідний, як про це говорилося раніше.

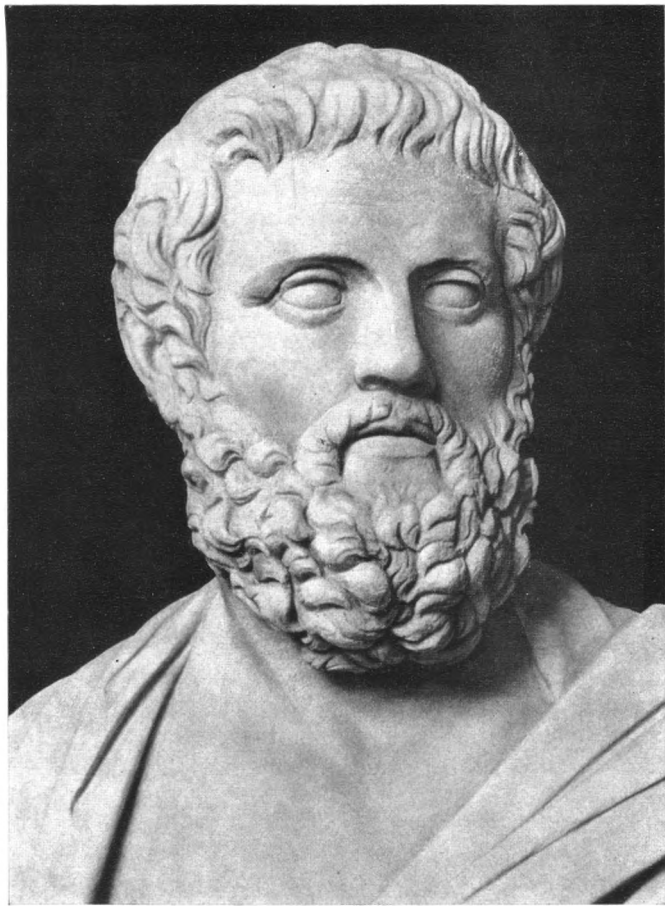
Четверта умова — щоб характер був послідовний. Якщо зображувана особа непослідовна і таким подається її характер, то навіть і в непослідовності своїй вона повинна бути послідовна. Приклад невинуватої необхідністю негідної вдачі — Менелай ³ в «Оресті», приклад недоречності і невідповідності — плач Одиссея в «Скіллі» ⁴ і промова Меланіппи ⁵, а непослідовності — Іфігенія в Авліді ⁶, бо в сцені благання вона зовсім не схожа на ту, якою стає пізніше.

Треба і в характерах, так само, як і в ситуаціях, завжди шукати або необхідності, або ймовірності, так, щоб слова і вчинки певної особи виникали з необхідності або ймовірності і щоб сама послідовність подій визначалася необхідністю або ймовірністю.

Отже, ясно, що й розв'язка фабули повинна виникати з самих характерів, а не відбуватися з допомогою машини⁷, як у «Медєї» або як в «Іліаді» — сцена відплиття⁸. Машиною слід користуватися для відтворення того, що відбувається поза дією, або того, що сталося раніше і чого людина знати не може, або того, що станеться пізніше і потребує провіщення або втручання богів, бо ми гадаємо, що вони все це бачать.

В ході подій нічого не повинно бути нелогічного, хіба що відбувається воно поза трагедією, як, наприклад, у Софокловім «Едіпі»⁹. А що трагедія є зображення людей кращих за нас, то треба наслідувати хороших живописців: малюючи когось у справжньому вигляді і дбаючи про схожість портретів, вони все-таки пишуть їх красивішими від оригіналу. Так само й поет, відтворюючи людей запального, легковажного або якогось іншого характеру, повинен змальовувати їх гідними. Такий у Гомера Ахілл — приклад завзяття і разом з тим душевного благородства.

От що треба тут мати на увазі, а крім того, ще й враження поза тими, які неодмінно виникають при сприйманні поетичного твору, бо й щодо них не раз можна помилитись, — але про це досить говорив я у виданих уже творах¹⁰.



Софокл

XVI

Що таке впізнавання — про це сказано раніше. Є п'ять видів впізнавання. Перший з них, найменш художній, до якого вдаються здебільшого через безпорадність, — є впізнавання по зовнішніх ознаках. Деякі з них дано самою природою, як, наприклад, «спис, що на тілі носять земнородні»¹, або зорі в Каркіновім «Фієсті»², а інші — набуті, із них деякі — на тілі, наприклад, шрами, а деякі поза тілом, наприклад, намисто, або впізнавання завдяки колицці, як-от, наприклад, у «Тіро»³. Але й ними користуватись можна і краще, і гірше. Наприклад, по одному й тому ж самому шрамові інакше впізнала Одісея нянька⁴ і зовсім інакше — свинопас⁵. Тим-то впізнавання для засвідчення — менш художні, як і всі такого роду впізнавання. Кращі за них ті, що виникають з перипетії, як, наприклад, у так званому «умиванні»⁶.

Другий вид — впізнавання, придумані самим поетом, отже, нехудожні, наприклад, Орест в «Іфігенії»⁷ дає зрозуміти, що він є Орест. Впізнавання Іфігенії відбувається завдяки листові, Орест же говорить те, чого хочеться поетові, а не те, чого вимагає фабула. Тим-то таке впізнавання недалеко від зазначеної вище помилки, — адже й Орест міг мати на собі деякі ознаки. Другий приклад — звук ткацького човника в Софокловім «Тереї»⁸.

Третє — впізнавання через спогад, коли, глянувши на що-небудь, людина розхвилюється, як-от, наприклад, в «Кіпрях»⁹ Дікеогена — один чоловік, глянувши на картину, заплакав. Так само і в Алкіновім оповіданні¹⁰ — слухаючи кіфариста і віддавшись спогадам, герой заривав, що й було причиною впізнавання.

1455 а

Четверте — впізнавання через міркування. Наприклад, в «Хоефорах»¹¹ — «*прийшов хтось на мене схожий*», а схожого нема нікого, крім Ореста, отже, це він прийшов; або в сцені з Іфігенією у софіста Поліида¹² — природна річ Орестові зробити висновок, що коли його сестра принесена була в жертву, то й йому доведеться бути принесеним. І в Теодектовім «Тідеї»¹³ — міркування, що він, прийшовши сина знайти, сам загине. Те ж саме і в «Фінідах»¹⁴ — побачивши місцевість, жінки приходять до висновку, що тут і судилось їм умерти, бо тут їх висаджено було на берег.

Буває також впізнавання, сполучене з хибним висновком глядача, як, наприклад, у творі «Одісей, неправдивий вісник»¹⁵. Те, що Одісей може натягнути лук, а ніхто інший не може, є поетів вимисел і підстава (на якій Одісей каже, що впізнає лук, якого не бачив). Отже, це його впізнання побудоване на хибному висновку.

Але найкраще з усіх те впізнавання, яке виникає з самих подій через природно викликане здивування, як, наприклад, у Софокловім «Едіпі»¹⁶ та в «Іфігенії»¹⁷, бо цілком природно, що Іфігенія схотіла передати листа. Одні лише такі впізнавання не потребують вигаданих прикмет, як-от намисто. На другому місці після них — впізнавання через міркування.

XVII

Складати фабули і обробляти їх мову треба, якнайясніше уявляючи їх перед очима¹, — тоді поет, цілком виразно бачачи все, немовби присутній при самих подіях, легко знайде все належне і не припустить су-

перечностей. Доказ цього — те, за що докоряли Каркінові: Амфіарай² у нього вийшов з храму (хоч туди не заходив), сам же поет цього не помітив, не мавши перед очима загальної ситуації, і вистава зазнала провалу, бо глядачі були явно цим незадоволені. Наскільки можливо, поетові треба ставити себе в становище дійових осіб, бо в силу самої природи найбільше переконує той, хто сам захоплений якимсь переживанням, і хвилює той, хто справді схвилюваний, і сердить справді розгніваний. Тому-то поезія є більше сфера хисту, аніж натхнення, бо талановиті — здатні до перевтілення, а натхненні — лише до екзальтації³.

Використовуючи фабули традиційні чи вигадані, поет повинен спочатку скласти свій твір в загальних рисах, а далі поширювати його епізодами. На мою думку, розглядати твір в цілому можна було б так, як це видно на прикладі «Іфігенії»⁴. Коли одну дівчину мали принести в жертву, вона зникла непомітно для жерців і опинилась в іншій країні, де був звичай приносити чужинців у жертву богині, і там стала сама її жрицею. По деякому часі трапилось, що прийшов туди брат цієї жриці (а те, що бог з якоїсь причини звелів йому туди прийти, лежить поза загальним планом, і те, чого саме він прийшов — поза межами фабули); коли він прийшов, його схопили і мали вже принести в жертву, але — чи так, як описав це Евріпід, чи так, як Полійд — він впізнав сестру; коли він цілком природно сказав, що, виходить, не тільки його сестрі, але й йому самому довелося бути принесеним в жертву, — то в цьому був його порятунок. Після цього вже належить, підставляючи імення, додавати епізоди, дбаючи, щоб вони були доречні, як, наприклад, в «Оресті» — божевілля⁵, через яке його було схоплено, і його порятунок через очищення⁶.

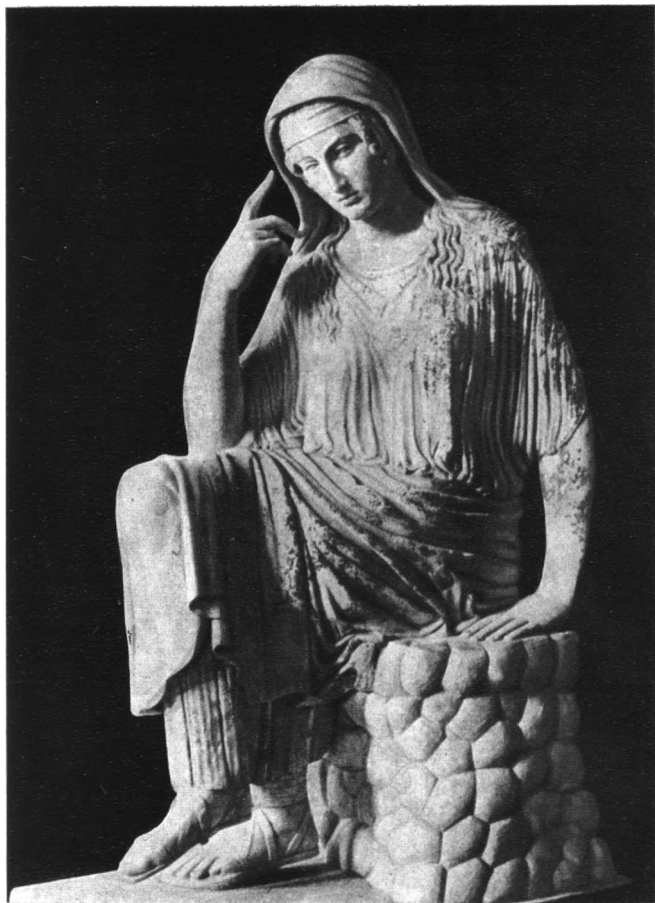
1455 в

Отже, в драмі роль епізодів незначна, а епопею вони розтягують. Сам зміст «Одіссеї» — невеликий: хтось багато років блукає по світу і мусить остерігатись бога Посейдона; він перебуває на самоті, а тим часом домашні його справи склалися так, що женихи марнують його майно і замишляють лихе проти його сина. Сам він, зазнавши багато лиха, вертається і, відкривши себе декому, нападає на своїх ворогів і винищує їх, а сам рятується. Ось у чому зміст поеми, а все інше — епізоди.

XVIII

У кожній трагедії є зав'язка і розв'язка. Зав'язка часто охоплює події, що лежать поза дією, і деякі з тих, що входять до неї самої, а решта — розв'язка. Зав'язкою я називаю частину п'єси від її початку до тієї крайньої межі, за якою настає перехід до щастя або до нещастя, а розв'язкою — частину від цього переходу і аж до кінця; наприклад, в Теодектовім «Лінкеї»¹ зав'язка — це те, що сталося раніше, і захоплення дитини, і ув'язнення, а розв'язка — хід обвинувачення в убивстві й до кінця.

1456 а Видів трагедії чотири, бо стільки й основних її елементів було відзначено. Це — заплутана трагедія, в якій все полягає в перипетіях та в пізнаванні; (проста...) трагедія страждань, наприклад, трагедія про Еанта² й Іксіона³; трагедія характерів, наприклад, «Фтіотіди»⁴, і «Пелей»⁵; і четвертий вид — трагедія жаху... як, наприклад, трагедії про Форкід⁶, про Прометея⁷, і ті трагедії, де дія відбувається в пеклі⁸. Найкраще — це старатися, щоб у трагедії були всі ці



Пенелопа

види, якщо ж ні, то принаймні більшість або хоч найважливіші з них, особливо тепер, коли на поетів так несправедливо нападають.

Через те, що в кожному виді [трагедії] були хороші поети, то тепер вимагають, щоб один поет перевищував кращі якості кожного з них. Мабуть, справедливо було б називати трагедії різними і схожими не щодо фабули, а щодо того, наскільки схожі в них зав'язка і розв'язка. Багато хто, давши вдалу зав'язку, погано її розв'язує, а треба, щоб і та і друга завжди були однаково сильні.

Слід також пам'ятати те, про що вже не раз говорилось, і не надавати трагедії епічної будови, а епічною я називаю таку будову, в якій є багато фабул, наприклад, якби хто-небудь з цілої «Іліади» склав одну трагедію. Завдяки великим розмірам епічного твору і частини його набувають належної величини, а в драмах це призводить здебільшого до небажаних наслідків.

Доказом цього є те, що всі, хто переробляє на трагедію «Зруйнування Іліону»⁹ в цілому, а не частинами, як Евріпід, або весь міф про Фіваїду, а не так, як Есхіл¹⁰,— всі вони або зазнають цілковитої невдачі, або програють у змаганнях. От і Агафон — через це саме й зазнав невдачі. Зате в перипетіях і в простих подіях поети чудово досягають своєї мети, бо дія тут і трагічна, і задовольняє почуття справедливості. Буває це тоді, коли розумного, але лукавого, обдурять, як, наприклад, Сізіфа¹¹, або коли мужнього, але несправедливого, подолають, як... Це і ймовірно, бо, як каже Агафон, ймовірно й те, коли багато дечого відбувається і проти ймовірності¹².

Треба вважати й хор за одного з акторів¹³. Він повинен бути частиною цілого і брати участь у дії

не так, як в Евріпіда, а так, як у Софокла. У багатьох бо поетів хорові співи не більше мають зв'язку з своєю фабулою, ніж з будь-якою іншою трагедією. Тому-то у них співають «вставних пісень», що перший почав робити Агафон. Проте яка ж різниця — чи вставних пісень співати, чи з місця на місце переносити тираду або й цілий епісодій?

ХІХ

Отже, про всі види трагедії вже сказано. Лишається розповісти про спосіб вислову та мислення. Але те, що стосується мислення, має міститися в працях з риторики, бо воно більш властиве саме цій галузі дослідження. До сфери мислення належить усе те, що має бути виражене словом. Зокрема, сюди належать докази, спростування¹, вияви почувань, як-от: жаль, страх або гнів тощо, а також звеличення і применшення². Очевидно, й при змалюванні подій слід виходити з того ж погляду, коли треба показати щось жалюгідне чи страшне, величне чи звичайне. Різниця полягає в тому, що події повинні бути зрозумілі і без гри на сцені, а те, що міститься в мові, створюється оповідачем і відбувається на основі його мови. Бо й справді, яка потреба була б в оповідачеві, коли б поняття розкривались і без мови?

1456 в

Щодо способів вислову, то один розділ їх дослідження становлять види вислову, знання яких — справа сценічного мистецтва і майстерності в керуванні ним, наприклад, що таке наказ і благання, розповідь і погроза, запитання і відповідь і таке інше. На поетичне ж мистецтво знання чи незнання їх не накликає

жодного докору, що був би вартий уваги. Яку, справді, помилку можна знайти в тому, за що Протагор³ докоряє Гомерові, ніби той, мавши просити, наказує, мовлячи:

Гнів оспівуй, богине⁴,

бо закликати щось робити або ні, каже він, це й є наказ. Отже, обличимо це питання, як належне не до поезики, а до іншої науки.

XX

Вислів у цілому має такі частини¹: основний звук², склад, сполучник, член, ім'я, дієслово, відміна, речення. Основний звук мови — це звук нечленоподільний, але не кожний, а тільки тоді, коли з нього природно може виникнути складне звукоутворення; адже і в тварин є нечленоподільні звуки, але жодного з них я не називаю основним. Є два види цих звуків: голосний звук і півголосний³ та безголосний звуки. Голосний — це неподільний звук, чутний без дотику язика до губ і зубів⁴; півголосний — чутний з дотиком язика, наприклад, Σ і Ρ; а безголосний — той, що від цього дотику сам по собі ще не утворює ніякого звуку, але стає чутним як складний звук разом з іншими, хоч трохи чутними звуками, наприклад Γ і Δ. Ці звуки розрізняються формою рота, місцем їх утворення, густим і тонким придихом, довготою і короткістю і, крім того, тоном гострим, тяжким і середнім. Подробиці про них слід розглядати в метриці⁵.

С к л а д⁶ — це звук без самостійного значення, складений з безголосного і голосного: так Γ і Ρ без А

не становлять складу, а з А утворюють ГРА. Але й розгляд різниці складів належить до метрики.

Сполучник⁷ — це складний звук без самостійного значення (який не заважає і не сприяє утворенню з кількох звуків одного звукосполучення із певним значенням і може стояти і по кінцях, і посередині), якщо його місце не на початку речення, наприклад, μέν (справді), ἤτοι (отож, але), δῆ (отже), δέ (а, же, але). Або це позбавлене значення складне звукоутворення, яке з кількох повторених складних звукосполучень може утворити одне повнозначне звукосполучення.

Член⁸ — це складне, позбавлене значення звукоутворення, яке показує початок, кінець або розподіл речення, як-от τὸ ἀμφί (навколо), τὸ περὶ (про) та інші, або це звук без самостійного значення, який не заважає і не сприяє утворенню з кількох звуків одного звукосполучення з певним значенням і може стояти й по кінцях, і посередині речення.

Ім'я — це складне повнозначне звукоутворення без ознаки часу; частина його сама по собі не має ніякого значення. Адже в складних іменах ми не надаємо самостійного значення кожній частині, як-от у слові «Феодор» — «дор» (дар) не має самостійного значення.

Дієслово — це складне повнозначне звукоутворення з ознакою часу: жодна його частина сама по собі нічого не означає, як і в іменах. Наприклад «людина» або «біле» не має ознаки часу, а «йде» або «прийшов», крім усього, ще означають одне — теперішній час, а друге — минулий.

Відмінна⁹ імені, або дієслова — це означення у відповідь на питання: кого? або кому? тощо, або означення однини чи множини, наприклад, «люди» чи

людина, або відносин між ними, як-от запитання чи наказ. Наприклад, «чи пішов він?» або «йди!» — це відмінювання дієслова відповідно до цих видів.

Речення¹⁰ — це складне повнозначне звукоутворення, окремі частини якого теж мають самостійні значення. Не кожне речення складається з дієслів і імен, може бути речення і без дієслів, як-от означення поняття «людина»¹¹; але воно завжди матиме в собі якусь частину з самостійним значенням, як-от у реченні «йде Клеон» — слово «Клеон». Речення буває єдиним у двоякому розумінні: або воно означає щось одне, або з'єднання багатьох частин в одно, подібно до того, як «Іліада» — єдина через з'єднання, а означення «людини» — через те, що означає одну істоту.

XXI

Імена бувають двох видів — прості і складні¹. Простим я називаю те, що складається з частин, які не мають самостійного значення, як-от слово «земля». Щодо складних імен, то одні складаються з частини, яка має значення (тільки має його не в самому імені), і частини, позбавленої значення, а інші — з частин повнозначних. Ім'я може бути трискладове, чотирискладове і багатоскладове, наприклад, більша частина імен массалійців², як-от Гермокаїкоксант³.

1457 в Кожне ім'я буває або загальноновживане, або діалектне, або метафора, або прикрашальне, або новоутворене, або удовжене, або укорочене, або змінене. Загальноновживаним⁴ я називаю те, яке вживається усіма; діалектизмом (глосою)⁵ — яке вживає тільки

дехто, отже, очевидно, що одне і те ж ім'я може бути і діалектизмом, і загальноновживаним, тільки не в одних і тих же людей, як-от слово σίτυρον⁶ (дротик) в жителів Кіпра — загальноновживане, а для нас воно — діалектизм; а слово δόρυ (спис) — у нас загальноновживане, а для кіпріотів — діалектизм.

Метафора⁷ — перенесення слова зі зміною значення або з роду на вид, або з виду на рід, або з виду на вид, або за аналогією. Перенесення з роду на вид я розумію, наприклад, у вислові

Свій корабель я поставив⁸,

бо «ставити на якорі» — це лише один з видів поняття «ставити»; приклад перенесення з виду на рід —

Справді-бо тисячі доблесних діл Одиссей учиняє⁹,

приклад перенесення з виду на вид — «міддю душі одчерпнувши» і «нездоланною міддю відсікши»¹⁰, бо там «одчерпнути» означає «відсікти», а тут «відсікти» — значить «одчерпнути», обидва ж ці слова означають «щось відібрати».

Аналогією¹¹ я називаю випадок, коли друге слово відноситься до першого так, як четверте до третього; отже, замість другого можна сказати четверте, а замість четвертого — друге.

Чахом додають [до метафори] і те ім'я, якого стосується метафора, що його заміняє; наприклад, якщо чаша так же стосується Діоніса, як щит — Арея, то чашу можна назвати щитом Діоніса, а щит — чашею Арея¹². Або — що старість для життя, те вечір для дня; тому можна назвати вечір старістю дня, а старість — вечором життя або, як в Емпедокла¹³, — при смерком життя.

Для деяких аналогій часом немає відповідних слів, але все ж можна знайти схожі вислови. Наприклад, замість «сіяти» кажуть «розкидати насіння», а для розкидання світла сонцем відповідного слова нема; але якщо «розкидати» так само стосується сонячного проміння, як «сіяти» — насіння, то в поета сказано: «богостворене сіючи світло»¹⁴.

Такого роду метафори можна використати й інакше: додавши до слова чуже йому поняття, сказати, що воно до нього не підходить, наприклад, коли «щит» назвати не «чашею Арея», а «чашею без вина».

П р и к р а с а...¹⁵

Н о в о у т в о р е н е¹⁶ слово — це те, якого інші не вживають, а створив його сам поет; здається, до слів такого роду належать ἔρρυγες — паростки замість κέρατα — роги і ἀρητήρ — благальник замість ἱερεύς — жрець.

1458 а П о д о в ж е н і і у к о р о ч е н і¹⁷ слова утворюються — перше, якщо додати голосному більше довготи, ніж йому властиво, або вставити склад, друге — якщо від нього щось відняти. Наприклад, слово подовжене: πόλεως (міста) поряд з πόληος, Πηλέως (Пеллея) поряд з Πηλέος, Πηλείδου (Пеліда) поряд з Πηληιάδεω; слово укорочене, наприклад, κρῖ замість κρῖμα (ячмінь), δῶ замість δῶμα (дім), ὄψ замість ὄμμα (зір) у вислові μία γίνεται ἀμφοτέρω ὄψ — «в двох очах виникає видіння єдине»¹⁸.

З м і н е н е с л о в о — коли в слові одне залишається, а друге замінюється, наприклад δεξιτερόν κατὰ μαζόν βέβληκεν — «в груди правіші»¹⁹ замість δεξιόν — просто в «праві груди».

І м е н а бувають чоловічого, жіночого і середнього роду²⁰. Чоловічого — ті, що закінчуються на ν, ρ, ς та всі складні з останньою буквою, а їх дві —

ψ та ξ; жіночого ті, що закінчуються з голосних на завжди довгі, як-от η і ω, а з тих, що удовжуються — на α. Отже, кількість закінчень чоловічого і жіночого роду виявляється однаковою, бо ψ і ξ — те саме, що й ς. На безголосний звук не закінчується жодне ім'я, так само й на короткий голосний. На і закінчуються тільки три імені — μέλι (мед), κόμμι (камець) і πέπερι (перець); на υ — всього п'ять слів: δόρυ — спис, πῶυ — стадо, νᾶρυ — гірчиця, γόνυ — коліно, ἄστυ — місто. Слова середнього роду закінчуються на ці ж голосні, а також на υ і ς, наприклад: ἄρθρον — член, πάθος — страждання.

XXII

Цінність мовного стилю в тому, щоб бути ясним¹ і не бути низьким. Найясніший вислів складається із загальноживаних слів, але він низький. Приклади — поезія Клеопонта² і Сфенела³. Високий і вільний від грубуватості стиль⁴ — це той, що користується незвичними словами. А незвичними я називаю діалектизми, метафору, удовження і все, що виходить за межі звичайної мови. Але якщо хтось зробить такою всю мову, то вийде або загадка, або варваризм: якщо вона складатиметься з метафор, то це загадка, а якщо з діалектизмів, то це — варваризм. Адже суть загадки полягає в тому, щоб, говорячи про справжнє, поєднувати з цим неможливе. Сполученням загальноживаних слів цього зробити не можна, а за допомогою метафори це можливо, наприклад:

Мужа я бачила — мідь він огнем прикував до людини⁵
і т. ін. А з діалектизмів виникає варваризм. Отже, треба якось перемішувати ці вислови: одне робить

мову не грубою і не низькою, це діалектизм, метафора, прикраса та інші зазначені види, а слова загально-вживані нададуть їй ясності. Немалою мірою сприяють ясності стилю та уникненню повсякденності — удовження, укорочення та зміна слів. Відступаючи від звичайної, така мова звучить інакше, ніж розмовна, а те, що в ній є звичайні вислови, надасть їй ясності. Тим-то несправедливі докори тих, хто гудить такий стиль і глузує з поета, як це робить Евклід старший⁶, кажучи, ніби легко творити, дозволивши удовжувати слова скільки завгодно; він висміяв це у своїх віршах самим способом вислову:

Ἐπίχαρην εἶδον Μαραθῶνά δὲ βαδίζοντα
 Бачив я, як Епіха-ар пода-авсь до Марафону,

а також

οὐκ ἄν γ' ἐράμενος τὸν ἐκείνου ἐλλέβορον
 Не до вподоби мені-і ота його че-емериця⁷.

Отже, не до речі вживати цей спосіб — смішно, для всіх видів слова повинна бути міра⁸. Справді, якби хто вживав метафори, діалектизми та інші види слів не до речі і навмисно для сміху, то він саме цього і досягнув би. Наскільки важливо, щоб усе було до речі, можна судити з епічних творів, вставляючи у віршовий розмір розмовні слова, та й з діалектизмів, метафор та інших способів вислову, — кожен, замінивши їх загально-вживаними словами, побачить, що ми говоримо правду. Наприклад, в Есхіла і Евріпіда однаковий ямбічний вірш, але через заміну одного тільки розмовного, звичайного слова діалектизмом один вірш здається добірним, а другий — позбавленим смаку. Есхіл у «Філоктеті»⁹ каже:

φαγέδαινα ἢ μου σάρκας ἔσθιει ποδός
Їсть плоть ноги моеї хижа виразка,

а той замість ἔσθιει— «їсть» поставив θοινᾶται—
«смакує». Так само, якби замість

νῦν δέ μ'έων ὀλίγος τε καὶ οὐτιδανός καὶ ἀεικῆς
Зовсім нікчемний натомість, безсилий, малий чоловічок...¹⁰

хто-небудь сказав би розмовними словами:

νῦν δέ μ'έων μικρός τε

Кволий і куций на зріст, миршавенький якийсь чоловічок...

або замість

δίφρον ἀεικέλιον καταθεις ὀλίγην τε τράπεζαν

Непоказний поставив стілець йому й стіл невеликий¹¹

сказати:

δίφρον μοχθηρόν καταθεις μικράν τε τράπεζαν

Ставить малого він розміру стіл і стілець поганенький,

або замість ἤϊόνες βοόωσιν (кручі ревуть) — ἤϊόνες
κράζουσιν¹² (кручі кричать). Крім того, Аріфрад¹³ ви-
сміював трагіків за те, що вони вживають таких ви-
словів, яких ніхто не допустив би в розмові, напри-
клад, δωμάτων ἄπο (домів від)¹⁴ — замість ἀπό δωμά-
των (від домів), Ἀχιλλέως πέρι (Ахілла про) — замість
περὶ Ἀχιλλέως (про Ахілла), σέθεν (себе), ἐγὼ δέ νιν
(я ж їх) та інші. Але ж усі такого роду вислови саме
тим і надають мові незвичності, що їх немає в загаль-
ному вжиткові, а він не знав цього.

1459 а

Дуже важливо вживати до речі кожен із зазна-
чених способів вислову¹⁵, так само, як і складні сло-
ва та діалектизми, а найважливіше — розумітися на
метафорах. Тільки цього не можна перейняти від

іншого, це — ознака обдарованості, бо складати хороші метафори — це значить помічати схожість. Із слів — складні найбільш підходять для дифірамбів¹⁶, діалектизми — для героїчних віршів, а метафори — для ямбічних. У героїчних віршах можна вживати всі вищезгадані види слів, а для ямбів, що найближче відтворюють звичайну мову, придатні слова, вживані в розмові, як-от загальноновживані слова, метафори та слова прикрашальні.

Про трагедію і про відтворення через дію сказаного нами досить.

XXIII

Щодо поезії епічної, яка відтворює картини життя в гекзаметрах, то ясно, що фабули в ній, як і в трагедіях, повинні бути драматичні своїм складом і належати до однієї суцільної і завершеної дії, яка має початок, середину і кінець, щоб, подібно до єдиної й цільної живої істоти, викликати властиве їй задоволення. Вона не повинна бути схожа своїм складом на історичні твори, в яких треба показати не одну дію, а один час — все те, що сталося за цей час з одним чи з багатьма і що має між собою тільки випадковий зв'язок.

Наприклад, одночасно відбувались морський бій при Саламіні і битва з карфагенянами в Сіцилії, але нічого спільного між ними не було¹. Так і в послідовності часів інколи трапляється: ідуть одна за одною події, які спільної мети не мають. Проте більшість епічних поетів припускає цю помилку.

Тому, як ми уже говорили, Гомер і в цьому виявляється неперевершеним при порівнянні з іншими:

він не ставив собі за мету описати всю війну, хоч вона мала і початок, і кінець, бо поема тоді була б надто велика і неозора, та й при меншому розмірі вона була б заплутана ряснотою подій. Отож, вибравши один її період, він багато чого використав як епізоди, наприклад, перелік кораблів² та інші епізоди, якими він урізноманітнює свою поему. А інші поети нагромаджують події навколо однієї особи, одного часу і однієї багатопланової дії, як-от автори «Кіпрій»³ та «Малої Іліади»⁴.

От чому з «Іліади» і «Одіссеї» можна створити з кожної одну трагедію або тільки дві, а з «Кіпрій» — багато і з «Малої Іліади» — більше восьми, як-от: Змагання про зброю, Неоптолем, Евріпіл, Філоктет, Злидні (Лакедемонянки), Зруйнування Іліону, Відплиття, Сінон, Троянки⁵.

XXIV

Крім того, епопея повинна мати ті ж види, що й трагедія, тобто бути або простою, або складною, або епопеею характерів, або патетичною¹; складові її частини, крім музики і сценічного оформлення, ті ж самі, адже в ній повинні бути і перипетії, і впізнавання, і характери, і пристрасті, нарешті, і мислі, і спосіб вислову повинні в ній бути хороші. Все це перший і достатньою мірою використав Гомер. З двох його поем «Іліада» — проста і патетична, а «Одіссея» — складна, вся вона повна пізнавань² і людських характерів. Крім того, мовою і багатством думок він перевищує всіх.

Епопея відрізняється також обсягом свого складу і віршовим розміром. Щодо обсягу, то межі його

вже нами з'ясовані³,— він повинен давати можливість одним поглядом охопити і початок, і кінець, а це було б тоді, коли б склад поем був менший, ніж у давніх поетів, і відповідав би обсягові трагедій, призначених для однієї вистави⁴.

Щодо можливостей розширення обсягу, то епопея має одну важливу особливість: адже в трагедії поет не може показати багато подій, які відбуваються одночасно, а тільки частину їх, виконувану акторами на сцені, в епопеї ж, саме тому, що вона являє собою розповідь, можна одночасно показати багато подій, пов'язаних суттю справи, які збільшують обсяг поеми.

Отже, вона має особливу перевагу, яка сприяє її піднесеності і дає можливість змінювати настрої слухачів та вводити різноманітні епізоди; бо одноманітність, що скоро припадає, призводить трагедію до невдачі.

А так званий героїчний розмір, як показує досвід, виявився для епопеї найвідповіднішим. Справді, якби хто почав складати розповідні твори іншим або багатьма розмірами, то це виявилось би недоречним. Героїчний-бо розмір, справді, найспокійніший і найповажніший з усіх метрів. До того ж, він легко допускає діалектизми, метафори і всякі додатки. Саме цим епічний твір відрізняється від інших. А ямб і хорейний тетраметр — рухливі, і перший підходить для дії, другий — для танців. А ще недоречніше змішувати розміри, як це робив Херемон⁵. Тому ніхто і не складає великих поем в іншому розмірі, крім героїчного, проте, як ми сказали⁶, сам досвід навчає вибирати розмір найбільш відповідний.

Гомер багато за що гідний похвали, і особливо за те, що він єдиний з поетів добре знає, що йому



Голова Арістотеля. Фрагмент з «Афінської школи» Рафаеля

належить робити. Поет повинен якнайменше говорити від самого себе, бо не в цьому його завдання як поета. Тоді як інші поети виступають у своїх творах особисто, а дійсність відтворюють мало і рідко,— він, після короткого вступу, зразу вводить чоловіка, або жінку, або якийсь інший персонаж, але нікого — без характеру, кожен у нього має свій характер.

Можна і в трагедії зображати дивовижне, а в епопеї ще краще допускати неймовірне, через яке здебільшого і виникає дивовижне, бо дійової особи тут не видно. Так, події щодо переслідування Гектора⁷ здавались би на сцені смішними: одні стоять і не переслідують, а Ахілл киває їм головою. В епопеї ж це проходить непомітно. А дивовижне — приємне. Доказ цьому той, що, розповідаючи, кожен щось додає, сподіваючись цим подобатись. Здебільшого Гомер і інших вчить, як треба вигадувати. Але це — міркування неправильне. А саме, люди гадають, що коли при існуванні чогось одного існує й щось інше і при зникненні його зникає, то якщо існує наступне, повинне існувати або відбуватись і попереднє. Але це неправильно; і то саме тому, що коли перше — неправда, то якщо навіть існує друге, з цього не обов'язково випливає, щоб і перше існувало, або виникло, або могло бути виведене. Бо коли ми знаємо, що останнє справді існує, то наш розум робить часом неправильний висновок, що й попереднє існує. Прикладом цього може бути сцена «умивання ніг»⁸.

Перевагу перед можливим, яке не викликає довір'я, слід віддавати неможливому, яке здається вірогідним. Розповіді не повинні складатися з позбавлених смислу частин,— але найкраще, коли в розповіді немає нічого безглузлого, а ні, то треба давати таку розповідь поза фабулою (як-от в «Едіпі»⁹ те, що він не

знає, як умер Лай), але не в самій драмі (як в «Електрі»¹⁰ — розповідь про Піфійські ігри, або в «Місійцях»¹¹ — про прихід німого з Тегеї в Місію). Тому смішно говорити, що фабула без цього була б зруйнована, бо з самого початку не слід було таких фабул складати; якщо ж вона складена і здається від того ймовірнішою, то можна допустити й безглуздя; так, недоречності в «Одіссей», як-от з висадкою (на Ітаку)¹², були б нестерпні, якби їх вигадав поганій поет; а тут Гомер іншими прикрасами згладив недоречність і зробив її непомітною.

1460 в

Щодо мови, то слід особливо дбати про неї в недейових місцях, де нема ні характерів, ні особливих думок, бо, з другого боку, занадто яскрава мова закриває собою і характери, і думки.

XXV

Щодо завдань¹, які стоять перед поетами, та їх розв'язання, кількості їх і видів, то це, мабуть, стане нам ясне з таких міркувань. Через те, що поет відтворює дійсність так само, як живописець або якийсь інший художник, то йому доводиться відтворювати речі якимсь одним із трьох способів: або такими, як вони були і є, або як про них кажуть і думають, або якими вони повинні бути. Це висловлюється звичайною мовою, в якій є діалектизми і метафори; і багато ще є мовних змін, які ми віддаємо на волю поетів. Крім того, правила політики і поезики неоднакові, так само як і будь-якого іншого мистецтва і поезії. В самій поезії бувають двоякого роду помилки²: одні — по суті, а інші — випадкові. Якщо, наприклад, поет намагався

щось відтворити, але вправно зробити цього не спромігся, то це помилка по суті; а якби він намітив щось саме по собі неправильне, наприклад, коня, що підняв відразу обидві праві ноги³, або припустився помилки в якомусь особливому мистецтві, як-от у лікарському тощо, або в якійсь іншій галузі утнув щось неможливе, то це помилка, що не стосується самої поезії⁴. Отже, докори щодо завдань поезії слід розглядати і розв'язувати з таких точок зору.

По-перше, все те, що стосується самого мистецтва: якщо воно зображає щось неможливе, то припускається помилка, але вона виправдана, якщо досягає своєї мети. Адже ця мета досягається, якщо та чи інша частина твору більше нас хвилюватиме. Приклад — сцена переслідування Гектора⁵. Але ж, якщо була можливість більш-менш досягнути мети, та ще й відповідно до вимог мистецтва, то помилка не має виправдання, бо якщо це можливо, треба зовсім не припускатися помилок.

Далі питання — якого роду та помилка: стосується це самої суті мистецтва, чи вона випадкова? Адже менш важливо, коли поет не знав, що в оленячої самиці немає рогів⁶, аніж коли він опише її нехудожно. Крім того, якщо поетові докоряють, що він відступає від дійсності, то, може, слід на це відповідати так, як говорив Софокл⁷, що він малює людей, якими вони повинні бути, а Евріпід такими, як вони є. Якщо ж не можна послатись ні на того, ні на другого, то слід відповісти, що «так кажуть»; наприклад, міфи про богів,— можна так неправильно їх розповідати (як поети), і це не відповідає дійсності, а було саме так, як вчить Ксенофан⁸,—але ж так кажуть. А інше, може, й не краще змальоване, але так було в дійсності, наприклад, сказано про зброю:

...списи біля лож їх
Встромлені, прямо стояли на ратищах...⁹

Такий був тоді звичай, так воно й тепер у ілірійців ¹⁰.

Що ж до того, добре чи недобре щось сказано в когось чи зроблено, то треба звертати увагу не тільки на те, що зроблено чи сказано — добре воно чи погане, але й на особу, яка діє й говорить — кому, коли, яким способом або для чого, наприклад, для більшого добра, щоб воно *прибувало*, чи для більшого зла, щоб його не *бувало*.

Щодо питань мови, то їх слід розв'язувати, звертаючи увагу на спосіб вислову, наприклад, через діалектизм:

οἰρήτας μὲν πρῶτον
Спершу на мулів напав він ¹¹;

адже, можливо, поет говорить не про мулів, а про стражів; або, кажучи про *Долона* —

ὅς ῥ᾽ ἦ τοι εἶδος μὲν ἔην κακός
Виглядом був неприглядний ¹²,

він мав на увазі не потворне тіло, а бридке обличчя, адже крітяни замість *εὐπρόσωπος* (гарний з обличчя) кажуть *εὐεῖδής* (миловидний); і *ζωρότερον δὲ χέραϊ* не означає «налий нерозведеного вина», як для п'яниць, а «налий жвавіше» ¹³. Деякі вислови — метафоричні, наприклад:

πάντες μὲν ρα θεοὶ τε καὶ ἀνέρες ἰπλοχορ ἦσται
εὖδον παννύχιοι
Всі — і безсмертні боги, і воїни збройнокомонні,
Спали всю ніч...¹⁴

і тут же поет каже:

ἦτοι ὄτ' ἐς πεδῖον τὸ Τρωϊκὸν ἀθρήσειεν
αὐλῶν συρίγγων θ' ὄμαδόν

Скільки він поля троянського не оглядав — дивувався,
Як у загальному гомоні флейти й сопілки лунали...

Слово «всі» поставлено метафорично замість «багато», бо «все» — це деякий рід множини. І (в іншому місці) вислів «тільки один непричетний»¹⁵ — метафоричний, бо «один» тут означає — найбільш відомий.

Інші непорозуміння можна розв'язувати через зміну наголосів, як Гіппій Тасійський¹⁶ розв'язав смисл вислову διδόμεν¹⁷ (замість δίδομεν) δὲ οἱ εὖχος ἀρέσθαι — дамо йому (замість даймо йому) славу здобуту або τὸ μὲν οὐ (замість οὐ) καταπύθεται ὄμβρω частина його гниє від дощу¹⁸ (замість воно не гниє від дощу).

Деякі труднощі можна перебороти зміною розділових знаків, як-от слова Емпедокла¹⁹:

αἴψα δὲ θνήτ' ἐφύοντο, τὰ πρὶν μάθον ἀθάνατ'
εἶναι ζωρὰ τε πρὶν κέρρητο

Смертним з'явилося те, що раніше вважалось безсмертним,
Чисте раніше — змішалось...¹⁹.

Інші пояснюються двояким значенням слів, як-от παρῶχηκεν δὲ πλέω νύξ (минула більша частина ночі)²⁰, бо слово πλέω (більша частина) — двозначне.

Інші труднощі розв'язуються увагою до особливостей слововживання, наприклад, суміш для пиття називають вином, тому й говориться, що Ганімед²¹ «наливає для Зевса вино» (Διὶ οἶνοχεύειν), хоч боги вина не п'ють²².

На цій же підставі поет написав κνημῖς νεοτεύχτου κασσιτέρου (наголінниці із новокутого олова)²³ — адже мідниками звуть і тих, хто кує залізо.

Але це могла бути і метафора.

А якщо здається, що слово має в собі якусь суперечливість, то треба звернути увагу на те, скільки значень воно може мати в даному реченні. Наприклад, у словах τῆ ρ'ἔσχετο χάλκεον (мідного стримала списа),²⁴ — скільки значень можна надати цьому «стримала»!

Ці місця так чи інакше можна пояснити, але не 1461 в так, як пояснюють ті, хто, за свідченням Главкона²⁵, виходять з безпідставних припущень і, самі ж їх засудивши, роблять висновок, ніби поет сказав те, що їм здається, і дорікають йому, якщо це суперечить їх думці. Так трапилось із «Ікарієм»²⁶: вважають, що він був лаконець, тому, кажуть, дивно, що Телемах не зустрівся з ним, прибувши до Лакедемону²⁷. Але, можливо, діло було так, як кажуть кефаленці²⁸, а саме, Одісей, за їх словами, одружився у них, і тесть його був Ікадій, а не Ікарій. Розбіжність тут виникла, як видно, через непорозуміння.

Взагалі, міркуючи про неможливе в поезії, треба звертати увагу на схильність або до прикрашування дійсності, або до підкорення загальноприйнятій думці. В поезії слід давати перевагу неможливому, але вірогідному, перед можливим, яке довіри не викликає. Хоч і неможливе існування таких людей, яких змальовував Зевксід²⁹, але так краще їх малювати, бо зразок повинен бути кращим за дійсність. А про те, що називають нелогічним, слід сказати, що воно часом буває не позбавлене смислу. Адже ймовірно, що відбувається дещо й проти ймовірності. Суперечності в сказаному треба розглядати так, як це роблять при спростуванні в дискусіях, залежно від того, чи те ж саме, щодо того ж самого' і так же само говориться; отже, й самому поетові слід вважати на те, що він сам

говорить або що може подумати кожна розумна людина.

Але зауваження щодо нелогічності та неморальності справедливі, якщо поет без жодної потреби допускає неймовірність, як Евріпід в «Егеї»³⁰, або поганий характер, як у Менелая в «Оресті»³¹.

Отже, критичні зауваження [поетичним творам] можуть бути п'яти видів: щодо неможливості, або неймовірності, або неморальності, або внутрішньої суперечливості, або невідповідності правилам мистецтва. Заперечення ж, а їх аж дванадцять, повинні розглядатися з зазначених точок зору.

XXVI

Може, в когось виникне питання,— що ж вище — епічна поезія чи трагедія. Якщо кращою вважати менш дохідливу поезію, а вона завжди розраховує на кращих знавців, то цілком ясно, що поезія, яка відтворює все, грубувата. А виконавці,— так ніби їх не зрозуміють, якщо вони не додадуть чогось від себе,— роблять багато всяких рухів — то крутяться, наче флейтисти, коли їм треба зображати диск¹, то шарпають корифея, граючи «Скіллу»². Отже, про трагедію можна сказати те ж саме, що давні актори думали про своїх наступників. Так, Мінніск називав Калліпіда³ мавпою за те, що той надто перегравав; така ж думка була і про Піндара⁴. Як старші актори ставляться до молодших, так ціле мистецтво відноситься до епопеї; вона, кажуть, має на увазі благородних глядачів, які не потребують жестикуляції, а трагічне мистецтво — для простих. А якщо трагедія справді для широкої публіки, то ясно, що вона нижче епосу.

1462 а

Але, по-перше, цей докір стосується не поетичного, а акторського мистецтва, бо перегравати рухами може й рапсод, як, наприклад, Сосістрат⁵, і співець ліричних пісень, як це робив Мнасітей з Опунта⁶. Далі, не можна відкидати рухи взагалі, якщо не відкидати й танці, а тільки рухи поганих акторів, а цей закид робили і Калліпідові, а тепер і іншим, які наслідують рухи легковажних жінок. До того ж, трагедія і без рухів досягає свого, так само, як і епопея, бо й через читання виявляється її цінність. Отже, якщо в усьому іншому трагедія стоїть високо, то в рухах для неї нема необхідності.

Далі, трагедія має все, що є в епопеї: вона може користуватись її віршованим розміром⁷, крім того, немалу її долю становить музика і сценічна обстановка, завдяки чому насолода відчувається з особливою яскравістю. До того ж, трагедія виявляє велику вражальну силу і при читанні, і в розвитку дії, а також тому, що творча мета досягається в ній при невеликому її обсязі. Адже все зосереджене справляє краще враження, ніж розтягнуте на протязі довгого часу. Я розумію це так, наприклад, як хтось виклав би Софоклового «Едіпа» у стількох же піснях, як «Іліада».

Треба ще сказати, що в епічних творах менше єдності; доказ цьому той, що з кожної поеми можна утворити кілька трагедій. Отже, якщо епічні поети створюють одну фабулу, то при короткості викладу вона здається куцою, а коли розтягувати її відповідно до метра,— водянистою. Я маю на увазі, наприклад...

Якщо ж поема складається з багатьох дій, як «Іліада» і «Одіссея», то вона має багато таких частин, які й самі по собі мають достатній обсяг. Але ці поеми складено, наскільки це можливо, якнайкраще і становлять якнайдосконаліше відтворення єдиної дії.

Отже, якщо трагедія відрізняється всім щойно сказаним та ще й дією свого мистецтва,— адже вона повинна викликати не випадкову втіху, а ту, про яку ми говоримо,— то ясно, що трагедія стоїть вище, бо досягає своєї мети краще, ніж епопея.

Отже, про трагедію і епопею щодо їх суті, про їх види і частини, скільки їх і чим вони між собою відрізняються, про причини їх вдалості чи невдалості, про нападки критики та їх спростування — сказаного досить... Що ж до ямбічної поезії та комедії... напишу...

КОМЕНТАРИ

I

¹ **Дифірамб** — урочиста пісня-гімн на честь бога плодючості і вина Діоніса-Вакха. Виконував її хор при участі заспівувача, вишикуваний у формі кола круг вівтаря, співаючи і танцюючи під акомпанемент авлів (флейт). Творцем дифірамба для хору стародавні греки (Геродот, 1—23) вважали лесбосця Аріона, поета VII ст. до н. е.; насправді ж дифірамб, як один із видів усної народної творчості, виник задовго до нього. З часом дифірамбічні хори почали виконувати пісні не лише про Діоніса, але й про інших богів. У нашій мові дифірамб означає перебільшену похвалу.

Арістотель дає перелік різних видів літературної творчості (епос, трагедія, комедія, дифірамбічна поезія) замість того, щоб просто сказати: красне письменство, тому що у Стародавній Греції не було загальної назви для художньої літератури.

² **Флейтова музика**, або авлетика (від гр. слова «флейта»). Флейта була найбільш улюбленим духовим інструментом у Стародавній Греції.

Кіфаристична музика, або кіфаристика, — мистецтво гри на кіфарі. Кіфара, або формінга, та ліра були найбільш популярні струнні музичні інструменти стародавніх греків. Взагалі, музична освіта становила невід'ємну складову частину виховання кожного грека, причому поняття музики розумілось дуже широко: музика в широкому розумінні охоплювала тонічне мистецтво, танець і навіть поезію. Музика в античній Греції перебувала в тісному зв'язку з літературою: під акомпанемент формінги (кіфари) виголошували епічні поеми старогрецькі аеди, на флейті акомпанували при виконанні дифірамбів і хорових частин трагедій, від ліри одержала назву лірика, тому що у супроводі ліри виконувались ті твори, які тепер називаються ліричними. Тому Арістотель надає музиці такого ж значення в процесі пізнання дійсності, як і літературі.

³ **Наслідування** — наріжний камінь естетики Арістотеля. Арістотель розглядає художню творчість як наслідування дійсності. Ширше про це див. у вступ. статті.

⁴ Танцювальне мистецтво (орхестика) у Стародавній Греції стояло на високому рівні. Арістотель, визначаючи танець як мистецтво ритмічного руху, має на увазі сценічний танок, який за допомогою хореографічної виразності (руху, жестів, міміки) може створити художні образи, або, як він каже, «характери, почуття і дії». У пізніші часи в Греції досягає високого розвитку пантоміма (балет). Бальні танці як засіб товариської розваги в античні часи не були відомі.

⁵ **Мім** — комедійний жанр старогрецького театру. Спочатку мім (досл. «наслідування», тобто «сценка з натури») — це побутова сценка, що її імпровізували учасники обрядових ігор під час хліборобських свят. Основоположником літературного сценічного міма був сіцилієць Софрон із Сіракуз (V ст. до н. е.); його син Ксенарх (IV ст. до н. е.) продовжував справу батька. Їх міми являли собою реалістично-гумористичне зображення характерних рис представників різних соціальних верств грецького суспільства і людей різних професій. Виконувались міми в супроводі співу, танцю і акробатичних номерів. Були вони написані дорійським діалектом у прозаїчній формі. Відзначались жвавим діалогом, дотепними репліками, комічними ситуаціями, застосуванням міміки тощо. Донедавна були відомі тільки цитати з творів Софрона. У 1933 р. було знайдено значний зв'язний уривок з його міма під заголовком «Жінки, які твердять, що вони виганяють богиню». Уривок цей являє собою сатиру на чародійство.

⁶ **Сократівські розмови** — прозаїчні твори, побудовані у вигляді діалога, улюбленої манери афінського філософа Сократа (V ст. до н. е.). Діалог як жанр філософської літератури сформувався в школі Сократа. Найбільш відомі діалоги — це твори Ксенофонта і Платона, в яких головною дійовою особою виступав Сократ.

⁷ **Ямб** — двоскладовий віршовий розмір, в якому перший склад короткий, другий довгий: $\cup \text{—}$

Ямбічний триметр («тримірник») — вірш, який складається з трьох віршових одиниць («метрів»), по дві стопи у кожній: $\cup \text{—} \cup \text{—} | \cup \text{—} \cup \text{—} | \cup \text{—} \cup \text{—}$. тобто із шести ямбів.

Його походження фольклорне. Ямбічний розмір характерний для гузливих і викривальних пісень, які виконувалися під час землеробських свят родючості, де панували розгул, суперечки, лихослів'я. Сатирична риса народного ямба збереглася і в літературному ямбічному жанрі, який був засобом висловлення особистих почуттів і настроїв, зняряддям полеміки у громадських і приватних справах.

⁸ **Елегічний розмір**, або елегічний дистих,— двовірш, який являє собою сполучення дактилічного гекзаметра і пентаметра.

Гекзаметр («шестимірник») складається з шести дактилічних стоп $\text{—} \cup \cup \cup \text{—} \cup \cup \cup \text{—} \cup \cup \cup \text{—} \cup \cup \cup \text{—} \cup \cup \cup \text{—} \cup \cup \cup$, в яких

дактиль, трискладова стопа (довгий і два короткі $\text{—} \cup \cup$) міг бути замінений спондеєм, двоскладовою стопою (два довгі склади $\text{—} \text{—}$), але остання стопа завжди була двоскладова (спондей або трохей).

Пентаметр («п'ятимірник») мав таку схему:

$\text{—} \cup \cup \cup \text{—} \cup \cup \cup \text{—} \cup \cup \cup \text{—} \cup \cup \cup \text{—} \cup \cup \cup \text{—} \cup \cup \cup \text{—}$, тобто складався з

двох однакових частин, поділених цезурою (ритмічною паузою), в кожній частині були два дактилі та один довгий склад.

Дистихом елегічним користувалися такі старогрецькі елегіки, як Каллін, Тіртеї, Архілох, Мімнерм, Феогнід та багато інших.

⁹ **Гомер** — напівлегендарний старогрецький поет, найвидатніший представник героїчного епосу, автор славнозвісних поем «Іліада» і «Одіссея». Його життя датують приблизно VIII ст. до н. е. Українською мовою Гомера перекладали С. Руданський, П. Ніщинський (П. Байда), В. Самійленко, Леся Українка, Ів. Франко, О. Потебня, А. Білецький, Борис Тен.

¹⁰ **Емпедокл** — старогрецький філософ-матеріаліст (V ст. до н. е.), уродженець Сіцилії. Своє філософське вчення він виклав у поемі «Про природу». Через те Арістотель називає його «фісіологом» (по-грецьки *φύσις* — природа), тобто природознавцем. Основою всіх природних явищ Емпедокл вважав чотири елементи: вогонь, повітря, воду і землю. Він писав також твори на медичні теми і риторичні трактати. Своєю поемою «Про природу» Емпедокл вплинув і на великого римського

поета-філософа Т. Лукреція Кара, автора філософської поеми «Про природу речей». Від творів Емпедокла збереглися фрагменти. Вміщені вони в книзі: Лу к р е ц и й, О природе вещей, т. II, изд. АН СССР, 1947.

¹¹ **Херемон** — афінський поет-трагик IV ст. до н. е. За свідченням Арістотеля («Риторика», кн. III, розд. 12), його твори були призначені не для постановки на сцені, а для читання вголос. Твір Херемона «Кентавр» був напівепічний, напівліричний з використанням різних віршових розмірів, що було порушенням загальноприйнятих норм, тому що за певними літературними жанрами закріпився певний віршовий розмір. Наприклад, для епопеї характерним був гекзаметр, для елегії — дистих елегійний, для трагедії — ямбічний триметр тощо. З творів Херемона збереглися лише фрагменти.

¹² **Номи** — культові пісні-гімни, виконувані на релігійних святах під акомпанемент кіфари, побудовані за певною схемою (звичайно складалися із семи частин). Творцем номів антична традиція вважала Терпандра, уродженця острова Лесбос, який творив у Спарті в VII ст. до н. е.

II

¹ **Полігнот** — видатний старогрецький живописець (V ст. до н. е.), діяльність якого зв'язана з Дельфами, Платеями та, головним чином, з Афінами. Славився настінними розписами на епічно-міфологічні мотиви («Загибель Трої», «Битва греків з амазонками та кентаврами») та історичні теми («Марафонська битва»). Своїми картинами та розписами він прикрасив «Строкатий портик» в Афінах, храм Афіни в Платеях та «Будинок зібрань» («Лесхе») у Дельфах. Його твори відзначалися майстерністю малюнка, ідеальною красою й глибоким ідейним змістом. Тому Арістотель в «Політиці» (кн. 8, розд. 5) рекомендує молоді дивитись картини Полігнота.

² **Павсон** — афінський живописець другої половини V ст. до н. е. Арістофан згадує його у своїх комедіях як митця з нахилом до сатиричного і карикатурного зображення дійсності. Арістотель в «Політиці» (кн. 8, розд. 5) віддає перевагу картинам Полігнота перед картинами Павсона.

³ **Діонісій** — живописець, сучасник Полігнота, представник живописного портрета, поборник реалістичного напрямку в мистецтві, уродженець Колофона в Малій Азії.

⁴ **Клеофонт** — маловідомий епічний поет. В розд. 22 Арістотель згадує його як представника низького стилю.

⁵ **Гегемон** — з острова Тасоса — поет, автор пародій на епічні твори (наприкл. «Титаномахія»), також комедіограф, жив у другій половині V ст. до н. е.

⁶ **Нікохар** — комедіограф (кінець V — початок IV ст. до н. е.). Його твір «Деліада» був, очевидно, героїко-комічною епопеєю.

⁷ **Аргант** — кіфаред і комічний поет (IV ст. до н. е.).

⁸ **Тімофей** — грецький поет другої половини V ст. і початку IV ст. до н. е., автор номів і дифірамбів. До наших часів зберігся знайдений у 1902 році в одній з єгипетських гробниць значний уривок нома Тімофея «Перси», темою якого є Саламінська битва у 480 р. до н. е. Крім «Персів», до нас дійшли фрагменти ще декількох номів Тімофея: «Кіклоп», «Ніоба», «Одіссей», «Скілла».

⁹ **Філоксен** — старогрецький поет (435—380 рр. до н. е.), автор славнозвісних дифірамбів. Довгий час жив він при дворі сичілійського тирана Діонісія Молодшого. Темою його вірша «Кіклопи» була любов циклопа Поліфема до морської нимфи Галатеї.

III

¹ **Софокл** (496—406 рр. до н. е.) — видатний грецький драматург, один із творців античної трагедії в її класичній формі. Із 120 його трагедій і сатирівських драм до нас дійшло 7 трагедій: «Антигона», «Цар Едіп», «Електра», «Еант» «Трахінянки», «Філоктет», «Едіп в Колоні». Крім того, зберігся фрагмент сатирівської драми «Слідопити». Українською мовою Софокла перекладали І. Франко, П. Ніщинський (І. Байда), Б. Тен.

² **Арістофан** (446—385 рр. до н. е.) — великий старогрецький комедіограф, «батько комедії» (Енгельс), найвидатніший представник давньої аттичної комедії — комедії політичної і викривальної, розквіт якої припадає на V—IV ст. до н. е. Літературна діяльність Арістофана в основному припадає на

період Пелопонеської війни і кризи Афіньської держави. Із 44 п'єс Арістофана збереглися комедії: «Ахарняни», «Вершники», «Хмари», «Оси», «Мир», «Лісістрата», «Жінки на святі Фесмофорій», «Жаби», «Жінки на народних зборах», «Багатство». Українські переклади комедій Арістофана належать Т. Франкові, К. Лубенському, В. Свідзінському та Б. Тенові.

³ **Драма** (від грецького слова «дія», «дійство») — один із трьох літературних родів (епос, лірика, драма), який розвинувся у стародавній Греції після епосу і лірики і досяг свого апогею у V ст. до н. е. у творчості Есхіла, Софокла, Евріпіда, Арістофана та інших. Крім поем Гомера, аттичне драматичне мистецтво становить найбільший вклад греків у світову літературу. Драма як літературний рід у стародавній Греції мала три основні види: трагедію, комедію і сатирівську драму. Суть драми, за Аристотелем, полягає в тому, що наслідування в ній здійснюється дією, а не розповіддю.

⁴ **Дорійці** — грецьке плем'я, яке населяло на материк у весь Пелопоннес, Епір, Акарнанію, Етолію, із островів — Крит, Кіферу, Мелос, Родос, Кос та південно-західне узбережжя Малої Азії. Найбільш відомими з дорійців були лакедемоняни (спартанці).

⁵ **Мегарці** — жителі Мегар — значного торговельного центра на Коринфському перешийку. Демократична влада встановилась у Мегарах після вигнання тирана Феагена (біля 590 р. до н. е.). З Мегар походив один з найвидатніших грецьких комедіографів Сусаріон, якого деякі античні вчені вважали творцем комедії. Мегарська комедія була надзвичайно примітивна, складалася, треба припускати, з невеликих жартівливих сценек. Цей мегарський фарс переніс близько 580—570 рр. до н. е. до Афін згаданий вище Сусаріон.

⁶ **Епіхарм** (близько 540—450 рр. до н. е.) — найвидатніший представник сіцилійської комедії, яка передувала стародавній аттичній комедії, автор комедійних творів на міфологічні та побутові теми. До наших часів дійшли лише заголовки та незначні уривки (найбільший фрагмент зберігся з п'єси «Одіссея-перебіжчик»).

⁷ **Хіонід і Магнет** — найдавніші афінські комедіографи, літературна діяльність яких припадає на першу половину V ст. до н. е. За свідченням Свіди, Хіонід почав ставити на сцені свої п'єси за 8 років до Саламінської битви, тобто в 488 р. до н. е. Магнет здобуває перемоги, починаючи від 472 р. до н. е. Твори жодного з них не дійшли до нашого часу.

⁸ Цей аргумент не витримує критики, тому що і в аттичному діалекті назване дієслово вживається в значенні «робити, творити, чинити». Зустрічається воно і в «Поетиці» Арістотеля у розд. XXII. Та й інші аттичні автори, як Есхіл, Софокл, Евріпід, Арістофан, Фукілід, Платон, його вживають.

IV

¹ Можливо в цих рядках міститься прихована полеміка Арістотеля з поглядами його вчителя Платона, який заперечував пізнавальну цінність мистецтва, в той час як Арістотель визнавав за мистецтвом, зокрема за поезією, велике пізнавальне значення.

² Думку Арістотеля про те, що люди з приємністю дивляться на найточніше відображення того, на що в дійсності дивитись неприємно, поділяють й інші античні автори, наприклад Плутарх у творах «Про слухання поетів» (розд. 3) та «Застольні проблеми» (V, I).

³ Гімн в античності — культова хвалебна пісня на честь бога або героя. До нас дійшов збірник гімнів на честь Аполлона, Афродіти, Гермеса, Деметри, Діоніса і Пана. Є підстави автором його вважати Гомера.

⁴ Енкомій — жанр хорової лірики, гімн на честь певної особи.

⁵ «Маргіт» — жартівливий епос про героя-дурника, який завжди діє невлад; автор цього твору невідомий. Ймовірний час написання — VII ст. до н. е. Твір написаний дактилічним гекзаметром впереміж з ямбом. Герой поеми Маргіт (сама назва означає «дурник»), син багатих батьків, «знав багато речей, але все знав погано». Боги не дали йому вміння ні копати, ні орати, і все, за що б він не брався, виходило в нього невдало. Стародавні греки автором «Маргіта» вважали Гомера. Арістотель теж помилково приписує цей твір Гомерові. До наших часів «Маргіт» зберігся у невеликих фрагментах. Оскільки автор глузував із свого героя, Арістотель вбачає в цьому творі давній зразок комедії.

⁶ Арістотель виводить назву «ямб» від грецького дієслова «висміювати, глузувати». Інші античні філологи виводили її від імені Ямби, міфічної служниці елевсінського царя Келея,

яка своїми жартами зуміла розсмішити навіть Деметру, засмучену зникненням дочки Персефони, яку викрав і взяв собі за дружину володар підземного царства Аїд. Найвидатнішими представниками античної ямбографії були до Арістотеля Архілох, Семонід Аморгський і Гіппонакт.

⁷ Історично у всіх народів світу драма виникла з обрядових дійств. Грецька драма і театр розвинулися із землеробських свят на честь бога Діоніса. На цих святах хор переряджених селян і заспівувач виконували дифірамб — хвалебну пісню, в якій славили Діоніса. Вже на цій стадії дифірамб містив у собі елементи діалога і примітивної театральної дії, поєднаної з танком, співами і пантомімою. З хору виділився згодом окремий виконавець — актор. Цей факт сприяв дальшому розвитку драматичної дії і виникненню літературного жанру трагедії.

⁸ **Фалічні пісні** — пісні, що виконувались у процесіях на честь богів плодючості, особливо Діоніса. Під час таких процесій учасники розігрували глузливі мімічні сценки, пускали непристойні дотепи на адресу окремих осіб. Усі ці ігри і пісні повинні були забезпечити перемогу продуктивних сил природи. Думка Арістотеля про те, що трагедія бере свій початок з фольклору, з ігор та пісень на святах родючості цілком відповідає дійсності.

⁹ **Есхіл** (525—456 рр. до н. е.) — видатний старогрецький драматург, «батько трагедії» (Енгельс). Із 90 його п'єс до нас дійшли в повному вигляді 7: «Благальниці», «Перси», «Семеро проти Фів», «Прометей закутий» та трилогія «Орестея» («Агамемнон», «Хоефори», «Евменіди»). П'єси Есхіла відзначаються глибиною думки і гостротою проблематики, урочистим стилем, монументальністю образів, з яких особливо популярним став образ Прометей. Велика була новаторська роль Есхіла в трагедії: він запровадив другого актора, що сприяло посиленню драматичної дії, зменшив хоріві партії. Йому приписують введення розкішних костюмів для акторів, масок, котурнів, вдосконалення сценічної апаратури.

¹⁰ Запровадження Софоклом третього актора сприяло урізноманітненню драматичної дії і завершило розпочату Есхілом справу перетворення трагедії з ліричної кантати в драму, в центрі якої було зображення людей, їх вчинків і конфліктів між ними. Нововведення Софокла твердо прийнялось у грецькому театрі. Крім того, Софокл збільшив склад хору в трагедії з 12 до 15 чоловік.

¹¹ **Сатирівське дійство**, тобто сатирівська драма,— комічна п'єса на міфологічний сюжет, в якій виступав хор, що складався з сатирів — демонів плодючості, яких античні греки уявляли собі як напівлюдей-напівкозлів, із загостреними, подібними до козячих, вухами, козячим хвостом і тупим, задертим носом. Сатирівську драму ставили після трагедії, щоб на святі Діоніса викликати веселий настрій, пом'якшити велике враження від трагедійної вистави веселим фарсом з жартівливими розмовами, піснями, танцями. Єдиною драмою сатирів, яка повністю збереглася до наших часів, є «Кіклоп» Евріпіда. Крім того, до нас дійшли значні уривки «Слідопитів» Софокла. З міфологічних персонажів частіше від інших у сатирівській драмі виступав Геракл, слабкі сторони якого (наприклад ненажерливість) служили темою для веселих жартів. Сатирівська драма являла собою щось середнє між трагедією та комедією.

¹² **Хореїчний тетраметр** — вірш, що складається з чотирьох подвійних стоп, тобто восьми хореїв (трохеїв), поділених чезурою на два диметри (двомірники): — — — — — ||, — — — — — ||. Хореїчний (трохеїчний) розмір характерний для танкового ритму. В «Риториці» Арістотель вказує на те, що хорей найбільше підходить для танцю. Спочатку діалогічні частини трагедії писались хореїчним тетраметром (восьми-стопним віршем). З розвитком драматургії за діалогічними частинами закріпився остаточно ямбічний триметр, який найбільше відповідав розмовній мові.

¹³ Про епісодії Арістотель веде мову у розділі IX.

V

¹ **Комічна маска** зображала потворне обличчя з великими фізичними вадами: товстими губами, широченним лицем, витріщеними очима, піднятими догори бровами. Взагалі, маска в античному театрі є залишком обрядових дійств на честь Діоніса, учасники яких переряджались, надіваючи маски бога, демона або звіра. Надівання маски в обрядовій драмі коріниться у первісному світогляді, вірі, що людина, яка надіває маску, володітиме якостями тієї істоти, яку зображає маска. Застосування маски в античному театрі виключало з гри міміку обличчя, істотну у сучасного актора; але античному акторові

маска давала змогу виступати в декількох ролях в одній і тій самій п'єсі, навіть у жіночій ролі. Крім того, в масштабах античного театру, який за розмірами був вдсятеро більший від сучасного, все одно міміки обличчя глядачі не бачили б.

² В Афінах дозвіл на постановку трагедії або комедії давав архонт (один із членів уряду), який здійснював контроль над ідеологією драматичних творів. Коли архонт допустив п'єсу до вистави, він призначав для твору хор (для комедії — з 24 чоловік) за рахунок якого-небудь заможного афінського громадянина, який називався хорегом, тобто керівником хору. Афінська держава взяла на себе контроль над виставами за часткове сплачування витрат, пов'язаних з постановкою п'єс — з 534 р. до н. е. для трагедії і з 486 р. до н. е. для комедії. Дозвіл архонта на постановку виражався формулою: «Дати хор». Першим комедіографом, який одержав хор, був Хіонід. Це означало, що народна аттична комедія одержала офіційне визнання.

³ **Формід** — грецький комедіограф, сучасник Епіхарма, жив у Сіракузах при дворі тирана Гелона. Твори його не збереглися.

⁴ **Кратет** — афінський комедіограф (V ст. до н. е.). За свідченням Арістотеля, Кратет перший обличив різкі особисті нападки і зосередив увагу на обробці діалога й фабули. До нас дійшли лише незначні уривки двох його фантастичних комедій (особливо цікава комедія «Звірі»). Кратета характеризує Арістофан у «Вершниках» (537 і далі).

⁵ Це місце теоретики французького класицизму тлумачили як обов'язкову вимогу для драматургів, в силу якої дія трагедії повинна відбуватися протягом одного дня. Насправді Арістотель лише констатує стан, який існував в грецькій трагедії, де дія не перевищувала своєю тривалістю одного дня і з уваги на недосконалість сценічної техніки відбувалась в одному місці.

VI

¹ Насправді в «Поетиці» немає окремого аналізу комедії, а є лише поодинокі зауваження. Існує припущення, що комедії була присвячена друга частина твору, яка до нас не дійшла.

² Про широко відоме визначення трагедії та її вплив на людей (катарсис) див. у вступн. статті.

³ Грецька трагедія складалася з діалогічних частин, виконуваних акторами, та хорових пісень, які співав хор із 12, потім із 15 чоловік. Діалогічні партії писались ямбічним триметром. Партії хору за своєю будовою строфічні, із застосуванням різноманітних складних віршових розмірів.

⁴ **Зевксід** з Гераклеї в Італії (V ст. до н. е.), старогрецький живописець, відомий картинами «Зевс на престолі в оточенні богів», «Сім'я кентаврів», «Єлена» та іншими. Творив в Ефесі, Афінах і на Сіцилії. Прославився високою живописною технікою і колоритною виразністю, звертав велику увагу на лінійну перспективу, застосовував у своїх картинах світлотінь.

⁵ **Перипетія** — раптова зміна долі драматичного героя. Докладніше про неї в розділі XI.

⁶ **Впізнання** — один з основних мотивів в античній драматургії. Про види впізнання мова йтиме в розділі XVI. Класичний приклад впізнання дають твори Евріпіда «Іфігенія в Тавриді» та «Іон». Часто зустрічається мотив впізнання і в «новій» комедії. Взагалі, цей мотив досить поширений у світовій літературі («Король Лір» Шекспіра, «Скупий» Мольєра, «Мінна з Барнхелма» Лессінга, «Розбійники» Шіллера, «Маруся Богуславка» Старицького, «Невольник» Кропивницького та багато ін.).

VII

¹ **Стадія** — давньогрецька міра довжини, становить приблизно 177,6 метра.

² В Афінах театральні вистави відбувалися виключно під час свят бога Діоніса — «Великих Діонісій» (приблизно в березні-квітні) і Ленеї (приблизно в січні-лютому). Спочатку трагедії ставились тільки під час «Великих Діонісій», які тривали шість днів. Три останні дні цього свята були призначені для театральних драматичних вистав. До змагань ставали три поети-автори, три хореги та три перші актори (протагоністи). Кожний трагічний поет давав на конкурс три трагедії і одну сатириську драму. До конкурсу допускались тільки нові твори.

Після триденних змагань комісія-жюрі, вибрана до початку вистав, оголошувала своє рішення. Всі учасники змагань одержували нагороду відповідно до оцінки їх заслуг. Тільки перша нагорода означала перемогу. Третя була рівнозначна провалові. Імена поетів, хорегів і акторів-протагоністів, які грали головну роль, записувалися в окремі акти і зберігалися в державному архіві.

³ За водяним годинником — клепсидрою — в афінському суді визначали час для виголошення промови обвинувачеві та захисникові.

VIII

¹ **Гераклеїда** — епопея про життя та подвиги Геракла. Твори на таку тему писали Кінефон (VII ст. до н. е.), Лісандр (VI ст. до н. е.), Паній (V ст. до н. е.) та інші.

² **Тесеїла** — епопея міфічного афінського царя Тесея. Авторами поем про нього були Зопір (IV ст. до н. е.), Діфіл (V ст. до н. е.) та інші.

³ Про те, що Одіссея поранив на полюванні дикий кабан, згадується коротко в «Одіссеї» (кн. XIX, 438 і далі), але ніде в поемах Гомера немає мови про те, що Одіссеї удавав божевільного. За міфом Одіссеї, не бажаючи брати участі в поході на Трою, вирішив прикинутися божевільним: він запряг до плуга вола і осла, а замість зерна кидав у борозну сіль. Викрив його цар Евбеї Паламед, який на шляху плуга поклав немовля — Одісеевого сина Телемаха. Одіссеї обминув немовля, і тим самим викрив себе.

IX

¹ **Геродот** (близько 484—425 рр. до н. е.) — відомий грецький історик, автор твору про грецько-перські війни в дев'яти книгах. Твір цей дійшов до наших часів. Четверта книга присвячена Скіфії — території Північного Причорномор'я, яка зараз, в значній частині, знаходиться в межах УРСР.

² **Алківіад** (близько 451—404 рр. до н. е.) — політичний діяч і стратег Афін. Відзначався безпринципністю та політичною нестійкістю.

³ Античні ямбографи більше виступали у своїх віршах проти окремих осіб, ніж критикували вади всього суспільства. Основоположником літературного ямба був Архілох (VII ст. до н. е.), уродженець острова Пароса. Він нещадно глузує з паросця Лікамба, який відмовився видати за нього дочку Необулу. Глузування з окремих людей характерне і для останнього класика ямбографії Гіппонакта з Ефеса (друга половина VI ст. до н. е.). Представники стародавньої аттичної комедії Кратін, Евполід, Арістофан також не раз дошкульно критикували окремих осіб. Тільки середня й нова аттична комедія відмовилась від особистого глузування з громадян.

⁴ **Агафон** — знаменитий афінський трагічний поет кінця V ст. (близько 447—400 рр. до н. е.). В трагедії він перетворює хоріві партії на вокальні інтермедії, не пов'язані з текстом — свого роду музикальний дивертисмент між окремими актами драми (див. розд. XVIII). Агафон був сміливим новатором у грецькій драматургії, тому що він намагався звільнити трагедію від тісного зв'язку з міфологією, писав п'єси на вигадані сюжети з вигаданими особами. Від його творів збереглися назви і незначні фрагменти.

⁵ Античні трагіки черпали сюжети для своїх творів, як правило, з міфології. «Передумовою грецького мистецтва, — пише Маркс, — є грецька міфологія, тобто природа і самі суспільні форми, вже перероблені несвідомо-мистецьким способом, народною фантазією. Це його матеріал». (К. Маркс, До критики політичної економії. К., Партвидав України, 1935, стор. 37). Найчастіше грецькі поети зверталися до фіванського та аргоського циклів епічних сказань, багатих трагічними випадками. Нещасна доля Лая, Едіпа, Етеокла, Полініка, Антігони з фіванського циклу та Пелопса, Агамемнона, Ореста, Іфігенії, Електри — з аргоського — стали сюжетом не одної трагедії. Улюбленими були сюжети про Троянську війну. Сам Есхіл говорив, що його твори — це крихти «від пишного бенкету Гомера». В окремих випадках трагедії складались і на злободенні теми. До таких належали «Взяття Мілета» та «Фінікіянки» Фрініха, «Перси» Есхіла та інші.

Але грецькі трагіки досить вільно поводитись з міфами, часом далеко відходили від їх традиційної форми, змінювали їх відповідно до своїх художніх задумів: в образах відтворювали

риси сучасної їм дійсності, відгукувалися на животрепетні питання соціально-політичного життя.

⁶ «Епізодичними» Арістотель називає трагедії, які не мають єдиної центральної дії, а складаються з низки окремих сцен. До таких трагедій належать «Троянки» і «Фінікійки» Евріпіда, а також «Едіп в Колоді» Софокла.

⁷ Мова йде про якесь журі при архонті, яке вирішувало, чи допускати трагедії до конкурсу. Прізвів місце уже виставленим трагедіям присуджувало журі з 10 чоловік, вибраних жеребкуванням до початку драматичного конкурсу. Рішення журі зберігались в афінському архіві. Ці протоколи мали назву «дідаскалії».

⁸ Мітій — якийсь житель Аргоса. Про це незвичайне покарання вбивці розповідає також Плутарх у творі «Про пізне покарання злочинців божеством» (VIII, стор. 553).

XI

¹ «Цар Едіп» — трагедія Софокла, чудовий приклад драматургічної майстерності поета. В ній мова йде про долю фіванського царя Едіпа, який ненароком убив свого батька, не знаючи, хто він такий, та одружився із своєю матір'ю. Коли виявилось, що він батьковбивця та кровозмісник, Едіп осліпив себе. Арістотель тут має на увазі вірші 924—1183, де вісник з Корінфа, замість заспокоїти Едіпа, викликає у нього ще більшу тривогу. Поетика «неогуманізму» XVIII—XIX ст. вважала «Царя Едіпа» зразковою античною трагедією. Трагедія Софокла вплинула на «Едіпа» Корнеля та Вольтера.

² «Лінкей» — трагедія Теодекта, сучасника і друга Арістотеля. До наших днів не збереглась. Її сюжет був почерпнутий із аргоських міфів про данаїд, які повбивали своїх чоловіків: Лінкей, син царя Єгипту, був чоловіком Гіпермистри — дочкї аргоського царя Даная. Гіпермистра, всупереч волі батька, пощадила свого чоловіка, в той час, як її сестри вчинили криваву розправу над своїми чоловіками. Коли згодом усе виявилось, Данай наказує стратити маленького Абанта, сина Гіпермистри і Лінкея, власного внука. На місці страти обурені вироком мешканці Аргоса врятовують малого Абанта і засуджують на смерть Даная. Історію данаїд змалював Есхіл у своїй

трилогії, що складалася з п'єс «Благальниці», «Єгиптяни» і «Данаїди»; до наших днів дійшла тільки трагедія «Благальниці».

³ «Цар Едіп», вірші 1123—1185.

⁴ **Орест** — син Агамемнона і Клітемнестри. За наказом Аполлона вбив свою матір, щоб відомстити їй за загибель батька. Через це його переслідували ерінії. Орест — герой ряду трагедій — «Орестеї» Есхіла, «Електри» Софокла, «Ореста», «Електри», «Іфігенії в Тавриді» Евріпіда.

⁵ **Іфігенія** — центральний персонаж трагедій Евріпіда «Іфігенія в Авліді» та «Іфігенія в Тавриді», дочка Агамемнона і Клітемнестри, сестра Ореста і Електри. Агамемнон хотів принести її в жертву богині Артеміді, щоб забезпечити для грецького війська щасливе відплиття з порту Авліда, але Іфігенію врятувала Артеміда і забрала її в Тавриду (Крим). Як жриця Артеміди, Іфігенія повинна була приносити в жертву богині чужоземців, що приїжджають до Тавриди. До Тавриди прибувають Орест і його друг Пілад. Брат і сестра впізнають один одного; Іфігенії щастить врятувати Ореста і Пілада. Арістотель має на увазі пізнання в «Іфігенії в Тавриді», вірші 725—826. На такий самий сюжет написана трагедія Гете «Іфігенія в Тавриді» (1786).

XII

¹ Про компоненти трагедії була мова у розділі VI.

² **Пролог** — початкова частина трагедії до появи хору. В ній міститься зав'язка трагедії.

³ **Епісодій** (дослівно «привхід») — тобто нова поява акторів на сцені, діалогічна частина трагедії між виступами хору.

⁴ **Екзод** (дослівно «вихід») — заключна частина трагедії, в кінці якої і актори, і хор залишали місця гри.

⁵ **Стасим** (дослівно «стояча пісня») — пісня хору, яку той виконував стоячи на оркестрі, коли актори виходили із сцени. Структура партії, яку співав хор, строфічна. Стасим поділявся на окремі частини — строфи та антистрофи, які точно відповідали одна одній.

⁶ **Анапест** — віршовий розмір, який складається з двох коротких складів і одного довгого (— — —).

XIII

¹ Теоретики французького класицизму використали це місце як аргумент для обґрунтування своєї тези про те, що героями трагедій повинні бути лише особи високопоставлені — королі, принци та ін. Насправді за Арістотелем, як випливає з розділу XV, героєм трагедії можуть бути і люди низького походження, аби тільки благородного характеру.

² **Фіест** — син Пелопса і Гіпподамії, міфічний цар Арго-са, брат Атрея; відомий своїми злочинами. Трагедії «Фіест» написали Софокл і Евріпід. До наших часів дійшла також трагедія римського письменника Сенеки з однойменним заголовком.

³ **Алкмеон** — син Амфіарая і Еріфіли, учасник походу семи героїв проти Фів. Повернувшись з успішного походу, Алкмеон помстився матері за загибель батька. Його батько Амфіарай не хотів іти на війну проти Фів, знаючи з пророцтва, що він там загине; але Еріфіла, спокушена дорогим намистом, яким її підкупив син Едіпа Полінік, що організував перший похід на Фіви, намовила Амфіарая. За вбивство матері Алкмеона переслідували ерінії, богині помсти і кари за пролиту кров рідних. Міф про Алкмеона послужив основою для багатьох трагедій, але жодна з них не збереглася до наших часів.

⁴ **Мелеагр** — син калідонського царя Ойхнея і Алтеї, організатор полювання на калідонського лісового кабана, в якому взяли участь найбільш знамениті грецькі герої. Після полювання у суперечці Мелеагр убив улюбленого брата своєї матері, за що вона прокляла сина і просила богів послати йому смерть. За іншою версією, Алтея спалила головешку, від збереження якої залежало життя Мелеагра. Як тільки головешка догоріла, герой закінчив життя.

⁵ **Телеф** — син Геракла і Авги, цар Місії в Малій Азії. Телеф під час оборони узбережжя від греків був поранений списом Ахілла. Йому було провіщено, що рану, яка не заживала, може вилікувати тільки той, хто її заподіяв. Вилікувала Телефа іржа із списа Ахілла.

⁶ **Егіст** — син Фіеста, коханець Клітемнестри, разом з нею вбив Агамемнона, коли той повернувся з-під Трої, і заволів царством. Орест, син Агамемнона, щоб відомстити смерть батька, за звичаєм кровавої помсти вбив Егіста і власну матір Клітемнестру. Цей міф послужив сюжетом для «Орестей» Есхіла. Згадуючи комедію, в якій Егіст і Орест були зо-

бражені як друзі, Арістотель натякає на твір свого сучасника Алексіда, який перелицював міф про Егіста. Арістотель називає Евріпіда «найтрагічнішим із поетів» з уваги на його патетичність. Евріпід був неперевершеним у зображенні психологічних конфліктів, здатних потрясти до глибини душі глядача («Медея», «Іпполіт», «Вакханки», «Троянки» та ін.).

XIV

¹ Це місце, а також висловлювання Арістотеля у розділі VI, дали деяким ученим (Купер, Шанто, Варнеке) підставу для твердження про те, що Арістотель дивиться на драму як на суто літературний книжковий твір. Але загальний зміст «Поетики» та цілий ряд місць вказують на те, що філософ розглядає трагедію у зв'язку з її постановкою на сцені, хоч деякі її якості як художнього твору повинні розкритися вже при читанні і знайти свій вираз у зображенні характерів, специфічній будові, у вірші, мові тощо ще до постановки на сцені (див. В. В. Голосня, «Поэтика» Аристотеля в сценической стороне трагедии». «Ежегодник института истории искусств», 1958, стор. 263—296).

² **Хорегія** — обов'язок хорега, багатого афінського громадянина, якому держава доручала підготувати хор для трагедії, комедії чи музичних змагань. Хорег зобов'язаний був нести всі витрати, пов'язані з постановкою трагедії: утримувати хор та його керівника, придбати костюми і маски для хору — взагалі забезпечити постановку п'єси.

³ Про **Еріфілу** і **Алкмеона** див. розділ XIII.

⁴ **Медея** — дочка колхідського царя Еета. Допомогла ватажкові аргонавтів Ясону здобути золоте руно, потім втекла з ним до Греції. Коли Ясон покинув її, Медея вбила своїх синів, народжених від Ясона. Доля Медеї послужила в античності основою для трагедій Евріпіда і Сенеки, а в західноєвропейській драматургії — для п'єс Корнеля, Грільпарцера, Ануйля та ін.

⁵ **Астідамант** — популярний трагік IV ст. до н. е., автор багатьох трагедій (написав їх близько 240). Збереглися незначні фрагменти його творів.

⁶ **Телегон** — син Одиссея і Кірки, який смертельно пора-

нив Одиссея, не знаючи, що це його батько. Арістотель має на увазі трагедію Софокла або Херемона «Поранений Одиссей», яка не дійшла до наших часів.

⁷ «**Антигона**» — назва знаменитої трагедії Софокла. В грецькій міфології Антигона — дочка царя Едіпа і його матері Іокасти. Вона не побоялася порушити наказ фіванського царя Креонта, поховала труп свого брата Полініка, який організував похід семи вождів проти Фів і загинув у поєдинку з братом Етеоклом. За це з наказу Креонта її замурували в підземеллі, де вона кінчає життя самогубством. Трагічний конфлікт, зображений в «Антигоні», полягає у протиріччі між обов'язком людським і державним, у протесті особистості проти насильства деспотичного володаря над людськими почуттями.

⁸ **Гемон** — наречений Антигони, дочки Едіпа. Коли Гемон не зміг домогтися у батька, правителя Фів, Креонта, пробачення для Антигони, він, відходячи, заявив: «Якщо вона загине, то смерть спричинить іншу загибель». Арістотель неправильно розуміє ці слова як погрозу на адресу батька, а насправді Гемон мав на думці самогубство. І дійсно, в трагедії Софокла «Антигона» Гемон, дізнавшись про смерть Антигони, на очах батька заколов себе біля тіла нареченої.

⁹ **Кресфонт** — потомок Геракла, один із вождів дорійців, коли вони займали Пелопоннес. Потім Кресфонт, уже як цар Мессенії, був убитий разом з синами. Наймолодшого сина, Телефонта, врятувала мати, Меропа, відправивши його до Етолії. Сама вона змушена була вийти заміж за Поліфонта — вбивцю Кресфонта. Телефонт, підрісши, прибув до Мессенії, щоб помститися за смерть батька, але мало не загинув від руки Меропи, яка тільки в останню хвилину впізнала сина. Далі обоє підготували помсту. Арістотель має на увазі трагедію Евріпіда, від якої до нас дійшли невеликі уривки. Хоч головним героєм трагедії не є Кресфонт, названа вона його ім'ям тому, що в пролозі з'являлась тінь Кресфонта.

¹⁰ Евріпід, «Іфігенія в Тавриді», в. 1271.

¹¹ **Гелла** — дочка охромського царя Афаманта і богині Нефели. Тікаючи від переслідувань мачухи разом з братом Фріксом на золоторунному барані, впала в море і втонула. Море потім одержало її ім'я (Гелеспонт — море Гелли). Автор трагедії, про яку згадує Арістотель, невідомий.

¹² Антична трагедія зображає, головним чином, трагічні конфлікти в царських родинах («Орестея», «Цар Едіп», «Антигона» тощо). Чимало сімейних конфліктів показав у своїх

трагедіях Шекспір («Гамлет», «Ромео і Джульєтта», «Отелло»). Сімейні конфлікти зображують багато сучасних драматургів, в тому числі і радянських («Любов Ярова» Треньова).

¹³ Див. прим. 5 до розд. ІХ.

XV

¹ Жінка в старогрецькому суспільстві не брала участі в політичному житті. Афінянка була майже затворницею. «...Для афінянина,— пише Енгельс,— вона справді була, крім дітородіння, не чим іншим, як старшою служницею, чоловік віддався своїм гімнастичним вправам, громадським справам, від участі в яких жінка була усунена». (Ф. Енгельс, Походження сім'ї, приватної власності і держави, К., Держполітвидав, 1951, стор. 58).

² Арістотель у своїх творах, зокрема в «Політиці», виступає ідеологом і захисником рабовласницького ладу, вважаючи рабство природним явищем в історії людства. На думку Арістотеля, «сама природа влаштувала так, що і фізична організація вільних людей відмінна від фізичної організації рабів; в останніх тіло міцне, вільні ж люди тримаються прямо і не здібні для виконання подібного роду робіт; зате вони здатні до політичного життя...» («Політика», I, 2). У раба, за Арістотелем, на першому плані стоїть тіло, а у вільної людини — душа. Раб для Арістотеля — говорячий інструмент. Без використання праці рабів Арістотель не уявляв собі грецького суспільства.

³ Менелай — міфічний цар Спарти, брат Агамемнона, чоловік Єлени, один з героїв Троянської війни. Евріпід, всупереч міфу, зобразив його в трагедії «Орест» як егоїстичну і віроломну людину. Очевидно, така концепція була продиктована міркуваннями політичного характеру: трагедія «Орест» була поставлена в 409 р., коли йшла війна Афінін із Спартою, а Менелай був спартанець.

⁴ «Скілла» — важко встановити, який твір має на увазі Арістотель. Одні вчені дрипускають, що тут йдеться про однойменний дифірамб Тімофея Мілетського, інші гадають, що треба вважати автором Евріпіда, оскільки в даному місці мова йде про трагедії Евріпіда. У згаданому Арістотелем

творі Одиссей, зустрівшись з морською потворою Скільою, яка проковтнула мореплавців, поведився як боягуз: стогнав, плакав, а флейтист смикав корифея хору за полу, щоб наочно показати, як Скільла тягне Одиссея.

⁵ «Меланіппа розумна» — трагедія Евріпіда, яка не дійшла до наших днів. Її героїня Меланіппа виголошувала софістичну тираду, захищаючи свій зв'язок з Посейдоном. В образі Меланіппи Евріпід показав жінку великої мудрості.

⁶ «Іфігенія в Авліді» — трагедія Евріпіда про дочку Агамемнона і Клітемнестри. Греки повинні були принести її в жертву для щасливого відплиття під Трою. Слабосила Іфігенія спочатку благає у батька пощади, потім, зрозумівши, що від неї залежить успіх походу на Трою, добровільно виявляє готовність принести себе в жертву для загального добра. Арістотель вважає таку поведінку непослідовною, в той час, як така переміна психологічно можлива. Взагалі, характер трагічного героя в античній драматургії досить статичний, однолінійний. Антична трагедія майже не зображає героїв такої складної психології, як, наприклад, у Шекспіра. Герой античної трагедії виступає переважно з готовим характером. (Див. В. Я р х о, Образ человека в греческой литературе и история реализма, «Вопросы литературы», 1957, № 5). Образ самовідданої Іфігенії в згаданій п'єсі — один із кращих в галереї жіночих образів Евріпіда. «Іфігенія в Авліді» послужила основою для однойменної трагедії французького трагіка Расіна (1674 р.).

⁷ Арістотель має на увазі спеціальний пристрій, щось на зразок підйомного крана, за допомогою якого над сценою з'являлись боги. Прийом появи бога на машині в трагедії називається *deus ex machina* (лат.) — «бог з машини». За допомогою такої машини «втекла» з Коринфа Медея в запряженій драконами колісниці (Евріпід, «Медея», в. 1321 і далі).

⁸ В «Іліаді» (II, 155 і далі) Афіна протистоїть намірові греків зняти облогу Трої і відплити додому.

⁹ В трагедії Софокла «Цар Едіп» розповідається про вбивство Лая та розв'язання загадки Сфінкса — про події, які відбуваються поза трагедією.

¹⁰ Можливо, про це говорилося у творі Арістотеля «Про поетів», який не зберігся до наших часів.

XVI

¹ За міфом, з посіяних Кадмом зубів убитого ним дракона виріс загін озброєних мужів, які винищили себе у міжусобному бою. На тілі вони мали родимі плями у формі списа.

² **Каркін молодший** — трагик IV ст. до н. е., твори якого не збереглися. В його трагедії «Фіест» пелопіди мали на тілі знак зірки: виникнення цієї родимки у потомків Пелопса пояснювали тим, що Пелопса малим хлопцем убив батько Тантал і м'ясо його під виглядом чудової страви подав богам під час бенкету. Але боги збагнули обман і не доторкнулися до жахливої трапези. Одна тільки Деметра, сповнена скорботи з приводу викрадення в неї дочки Персефони, розгублена, з'їла плече Пелопса. Боги оживили Пелопса, а частину з'їденого плеча Гестаст замінив слоновою кісткою. Звідси у всіх нащадків Пелопса на правому плечі була яскраво-біла пляма. Каркін чомусь не пішов за традицією: замість білих плям показав родимки у формі зірки.

³ «Тіро» — трагедія Софокла, від якої збереглися уривки. Її героїня Тіро, дочка елідського царя Салмоней, двох своїх синів-близнюків від Посейдона поклала в колицю-човник, яку пустила у річку. Коли вони піросли, впізнала їх по колиці та інших прикметах.

⁴ «Одіссея», XIX, 386 і далі — сцена впізнання Одіссея нянькою Евріклеєю під час миття ніг: Евріклея впізнає Одіссея, що повернувся з мандрів у вигляді жебрака, по шраму на його нозі.

⁵ «Одіссея», XXI, 207 і далі: Одіссей сам відкриває Евмею, хто він такий.

⁶ «Одіссея», XIX, 386 і далі.

⁷ Евріпід. «Іфігенія в Тавриді», 759 і далі.

⁸ «Терей», трагедія Софокла, яка не збереглася. Зміст її такий: фракійський цар Терей згвалтував Філомелу, сестру своєї дружини Прокни, і відрізав їй язик, щоб вона його не вказала. Філомела повідомила сестру про свою ганьбу за допомогою покривала, на якому виткала свою жахливу історію. Щоб відомстити Тереві, сестри вбили маленького сина Терей Ітиса і подали м'ясо батькові на вечерю. Коли це виявилось, батько кинувся наздоганяти втікаючих сестер, але боги перетворили всіх на птахів: Прокну — на ластівку, Філомелу — на солов'я, Терей — на одуда. Оскільки пізнання вчинку (не

особи) відбулося з допомогою тканини, Арістотель говорить про ткацький човник.

⁹ **«Кіпріани»** — трагедія Дікеогена (кінець V ст. до н. е.). Героєм її був Тевкр, вигнаний батьком Теламоном за те, що він повернувся з Троянської війни без брата Еанта. Після довгого вигнання Тевкр прибуває на батьківщину, і тут відбулося якесь впізнання під час оглядання картини.

¹⁰ **Алкіноеве оповідання** — Арістотель має на увазі 199—585 рядки восьмої і 1—29 рядки дев'ятої пісні «Одіссеї». На бенкеті у царя Алкіноя Одісей, який слухає спів сліпця Демодока про його ратні подвиги, не може стриматись від сліз і тим викриває себе.

¹¹ **«Хосфори»** («Приносительки узливань») — друга частина трилогії «Орестея» Есхіла. Назва трагедії походить від хору дівчат, які несуть узливання на могилу Агамемнона. Орест кладе свій локон на могилу батька. Електра, помітивши на могилі батька локон волосся, подібного до її, та при могилі слід стопи, який збігався з її стопою, здогадується, що прибув її брат Орест.

¹² **Полід** — автор IV ст. до н. е. Писав трагедії і дифірамби. Його «Іфігенія в Тавриді», як і інші його твори, не збереглась.

¹³ **Теодект** — учень Сократа, Платона і Арістотеля, друг останнього, ритор та трагічний поет. Героєм його трагедії «Тідей» був батько Діомеда, прославленого під Троєю грецького воїна. Сам Тідей був учасником походу семи проти Фів і загинув під Фівами.

¹⁴ **Фініди** — сини фракійського царя Фінея, який, з намови своєї нової жінки, катував своїх двох синів (за іншою версією, осліпив їх), народжених від покинутої ним жінки Клеопатри. Брати Клеопатри Зет і Калаїд заступилися за своїх племінників і визволили їх. Фіней був покараний сліпотою. Автор трагедії «Фініди» невідомий.

¹⁵ **«Одісей — неправдивий вісник»** — твір невідомого автора.

¹⁶ Цар Едіп, який наполегливо шукав вбивцю Лая, знайшов його у власній особі. Трагічна іронія.

¹⁷ Див. розділ XI.

XVII

¹ Арістотель ставить вимогу зображати події і характери з повною виразністю, пластично. Таку здібність драматурга М. Гоголь називав пластичністю, В. Белінський — драматизмом, В. Немирович-Данченко — сценічністю.

² **Амфіарай** — цар Аргоса — віщун. Брав участь у полюванні на калідонського кабана, у поході аргонавтів та поході семи проти Фів. Як великий провісник, Амфіарай передчував невдачу і відмовлявся від походу проти Фів, але підкуплена Полініком Амфіараєва дружина Еріфіла примусила його взяти участь у поході. Амфіарай не міг відмовитись, бо колись дав клятву, що коритиметься всім рішенням Еріфіли. Похід закінчився поразкою аргосців. Амфіарай загинув, поглинутий землею разом із своєю бойовою колісницею.

³ В цьому місці Арістотель приховано полемізує з Платоном, з його поглядами, висловленими в діалогах «Іон», «Федр» та ін. Платон вбачав джерело поезії у натхненні, «божественній одержимості», Арістотель стверджує природжені здібності і знання як чинники творчого процесу.

⁴ Йдеться про трагедію Евріпіда «Іфігенія в Тавриді».

⁵ «Іфігенія в Тавриді», 274 і далі.

⁶ «Іфігенія в Тавриді», 1130 і далі.

XVIII

¹ Див. прим. 2 до розділу XI.

² «**Еант**» — трагедія Софокла. Софокл написав дві трагедії, в яких був введений образ Еанта: «Еант-бичоносець» і «Еант Локрійський». Перша з них дійшла до нас у повному вигляді, друга — у фрагментарному. Еант — міфічний герой, син саламінського царя Теламона, учасник походу на Трою, наймогутніший із грецьких героїв після Ахілла. Коли Ахілл загинув, Еант претендував на одержання його зброї. Але озброєння було присуджене Одиссеєві; Еант збожеволів і загинув, кинувшись на власний меч.

³ **Іксіон** — цар лапівів. Славився лукавством і віроломством. Насмілився закохатись у богиню Геру, дружину Зевса. За це був прикований у підземному царстві до вогняного колеса, яке вічно оберталось.

⁴ «**Фтіотіди**» — трагедія Софокла, від якої збереглися лише уривки. Зміст п'єси невідомий. Ймовірно, що мова там йшла про долю Пелея, батька Ахілла. Фтіотіди — жительки Фтії — південної частини Фессалії, батьківщини Ахілла.

⁵ **Пелей** — батько Ахілла. На основі міфа про Пелея написали трагедії Софокл і Евріпід. У трагедії «Пелей», що її має на увазі Арістотель, очевидно, була змальована гірка доля Пелея, який вмирає на чужині, в той час як син Ахілл воює під Троєю.

⁶ «**Форкід**» — п'єса Есхіла про дочок морського царя Форкіса, тобто про горгон. Горгони — крилаті жінки — чудовиська із отруйними зміями замість волосся. Їх погляд перетворював людей на камінь. Тільки одна з горгон — Медуза — була смертною. Персей відрубав їй голову і віддав Афіні.

⁷ «**Прометей**» — трагедія Есхіла. Есхіл (див. прим. 9 до розд. IV) є автор трилогії про Прометея: «Прометей-вогне носець», «Прометей закутий», «Прометей звільнений». Яку з цих трагедій має на увазі Арістотель, важко сказати: до наших днів повністю дійшла лише трагедія «Прометей закутий». Образ Прометея, людиналюбця, борця проти тиранії, став символом боротьби за звільнення людства. «Прометей — найбагатродніший святий і мученик у філософському календарі». (К. Маркс и Ф. Енгельс, Из ранних произведений, М., Госполитиздат, 1956, стор. 25). До міфу про Прометея не раз зверталися найвидатніші письменники світу: Кальдерон, Вольтер, Гердер, Гете, Шеллі, Байрон, К. Рилєєв, П. Огарьов, Т. Шевченко, І. Франко, Л. Українка, А. Малишко та інші; його оспівували композитори Бетховен, Ліст, Скрейбін, його образ увіковічили численні скульптори. Українською мовою «Прометея закутого» переклав Борис Тен.

⁸ До трагедій, дія яких відбувалася у підземному царстві Аїда, належали п'єси Крітія (460—403 рр. до н. е) «Сізіф», «Радамант» і «Піріфой».

⁹ Загибель Трої послужила основою для багатьох трагедій. П'єси на цю тему писали Іофонт, Клеофонт, Евріпід та інші. Евріпід опрацював сюжети про Трою в трагедіях «Гекуба», «Троянки», «Єлена», «Андромаха», які збереглися, та в декількох, які не дійшли до нашого часу («Філоктет», «Паламед»).

¹⁰ Есхіл опрацював певні сюжети з фіванського циклу, наприклад, у трагедії «Семеро проти Фів», «Цар Едіп», «Антигона», «Едіп у Колоні».

¹¹ **Сізіф** — міфологічний герой, син Еола. За лукавство і підступність був засуджений довічно викочувати камінь вгору, який, досягнувши вершини, скочувався вниз. Міф про лукавого Сізіфа, згаданий в «Одіссеї» (ХІ, 593—599), послужив сюжетом для трагедій Есхіла, Софокла, Евріпіда, Критія.

¹² Слова Агафона, на які посилається Арістотель, наведені в його «Риториці» (кн. 11, розд. 24): «Імовірно, що із смертними трапляється багато неймовірного».

¹³ У зв'язку з тим, що грецька трагедія виникла з пісень хору, на першій стадії її розвитку хор відігравав велику роль. Але поступово він втрачає значення. Найбільша його роль в Есхіла (особливо в творі «Благальниці»), у якого хор виступає навіть як дійова особа. У Софокла він відіграє вже другорядну роль, допоміжну, але зберігає органічний зв'язок з дією. Пісні хору в творах Софокла є неначе ліричним супроводом до дії драми, в окремих випадках хор виражає власні думки Софокла. В Евріпіда хор еволюціонує в бік цілковитого відокремлення від дії, перетворюючись у музикальний дивертисмент між окремими актами драми. Продовжувачем Евріпіда у цьому відношенні був поет Агафон. Дальший процес пішов по лінії ліквідації хору. В кінці IV ст. до н. е. складаються трагедії без хорів.

ХІХ

¹ Про докази та їх види Арістотель пише в своїй «Риториці» (кн. I, розд. 21), про спростування — там же (кн. ХІ, розд. 25).

² Зображення великих справ як маловажних, та малих як справ великого значення вважав за одне з завдань красномовства софіст Горгій, а потім його учень Ісократ. Про риторичні прийоми змалювання «величі» і «нікчемності» розповідає Арістотель в «Риториці» (кн. ХІ, розд. 26).

³ **Протагор** з Абдер — старогрецький філософ (481—411 рр. до н. е.) — софіст, дослідник мови, ідеолог рабовласницької демократії. Його ім'ям названий один із діалогів Платона. Закид Протагора на адресу Гомера («Іліада», I, 1) полягає у вузькому розумінні нагазового способу. Протагор вважає, що наказовий спосіб не може виражати прохання, а тільки наказ.

⁴ «Іліада», I, 1.

XX

¹ Двадцятий розділ «Поетики» присвячений фонетичним та граматичним проблемам. За часів Арістотеля грецька граматична наука тільки робила перші кроки: відомі були лише деякі частини мови, зароджувалась граматична термінологія. Граматика, як окрема самостійна наука із власним об'єктом і методами дослідження, оформилась тільки в елліністичну епоху в місті Александрія в Єгипті. До того часу вона була складовою частиною філософії. Арістотель знає лише чотири частини мови. Пізніше грецькі граматики встановили такі частини мови: ім'я, дієслово, займенник, член, прийменник, прислівник, сполучник, які стали загальноприйнятими в античній граматиці.

² Основний звук по-грецьки перекладається «елемент». В грецькій мовознавчій науці означає одночасно звук і букву, тому що їх за часів античності ототожнювали. Крім «Поетики», Арістотель розглядає основний звук в «Метафізиці» (IV, 3). Класифікація звуків була розроблена в кінці V ст. до н. е. За критерій поділу звуків послужила роль їх у складі.

³ Грецькі граматики до півголосних зараховували λ, μ, ν, ρ, тобто такі звуки, які закінчують склад або слово. Півголосними називаються вони тому, що їх вважали за щось середнє між голосними та проривними (змичними).

⁴ Арістотель звертає увагу на такі фактори з фізіології мови, як роль язика, губ, поштовху видихуваного повітря, наголосу, але роль голосових зв'язок йому була невідома.

⁵ **Метрика** — вчення про будову вірша, про його віршові розміри. Метрика вивчала фонетичні явища мови в тісному зв'язку з музикою.

⁶ Про склад Арістотель також пише ще у своєму творі «Метафізика» (VI, 17).

⁷ Поняття сполучника в Арістотеля дуже широке: воно охоплює (якщо порівнювати його з сучасними поняттями) сполучники, прийменники, частину прислівників, частки. Отже, розуміння сполучника в Арістотеля відмінне від нашого розуміння цієї частини мови. Арістотель розрізняє два види сполучників: 1) ті, які можна без шкоди для змісту викинути з речення (отож, але, же — це т. зв. «заповнюючі» частки, на які багата грецька мова), 2) ті, які поєднують імена та слова і допомагають в утворенні речення.

⁸ **Член** у пізнішій граматиці означає артикль та деякі займенники. З уваги на зіпсований текст «Поетики» важко ска-

зати, що саме має на увазі Арістотель під цим терміном. Коментатори вважають, що Арістотель виділяв як «члени» сполучники складнопідрядного речення: причинові, умовні, сполучники мети, наслідку тощо.

⁹ «Відміна» — термін означає непрямі відмінки (називний відмінок вважався основною формою імені, тому що виражав саму назву предмета і служив суб'єктом судження), граматичне число, рід, ступені порівняння прикметників, різні похідні форми імені, словозміну дієслова (крім теперішнього часу).

¹⁰ Речення — Арістотель у «Поетиці» вживає цей термін для всякого сполучення слів, яке має закінчене значення — головним чином речення, а також і для позначення словосполучень (напр. «жителі Афін»).

¹¹ В «Топіці» (I, 4) Арістотель дає таке визначення людини: «Людина — двоного земнохідна істота».

XXI

¹ Арістотель розрізняє два види складних імен, — залежно від того, чи приймають в їх утворенні участь слова, які не мають самостійного значення (напр. прийменники), чи повнозначні, — підкреслюючи, що складові частини, утворюючи нове слово, втрачають свою самостійність.

² Массалійці — жителі Массалії (сьогодні Марсель у Франції).

³ Гермокаїкоксант — дивовижне ім'я, яке складається із назв трьох малоазійських рік: Герм, Каїк і Ксант.

⁴ Про загальноживані слова Арістотель пише також у «Риторичі» (III, 2).

⁵ Поняття глоси в Арістотеля дуже широке. Глоси в нього — це архаїзми, діалектизми, провінціалізми, іноземні слова, взагалі слова, які відходять від норм літературної мови. Вони, за Арістотелем, виконують важливу стилістичну функцію (порівн. «Риторика», III, 3).

⁶ Слід зауважити, що і кіпріани, і афіняни вживали це слово, але в той час, як у перших воно було звичайним, емоційно нейтральним, то у других це було урочисте слово з певним емоціональним відтінком. Отже, стилістична функція

слова, на думку Арістотеля, пов'язана з певною територією, а певною соціальною групою.

⁷ Вчення Арістотеля про метафору мало основоположне значення для наступних стилістичних теорій. Арістотель розрізняє чотири види метафор: 1) які полягають у звуженні значення слова, 2) які полягають у розширенні значення слова, 3) перенесення значення одного слова на інше, 4) метафори на основі пропорції.

⁸ «Свій корабель я поставив» — цитата з «Одіссеї» (1, 185, XXIV, 308).

⁹ «Справді-бо тисячі доблесних діл Одіссеї учиняє» — цитата з «Іліади» (II, 272).

¹⁰ «Міддю душі одчерпнувши» і «нездоланою міддю відсікши» — цитати з поеми Емпедокла «Очищення» (у вид. Дільса, фр. 138 і 143).

¹¹ Метафори, які виникають на основі пропорції, Арістотель докладніше розглядає в «Риториці» (III, 10). Метафори такого роду виникають тому, що слова одержують нові значення, зрозумілі завдяки пропорції. Діоніс (а) має таке відношення до чаші (б), як Арес (в) до щита (г). Чаша і щит не мають жодних спільних ознак; схожість між ними виникає з пропорції: $a : b = v : g$, в якій ці члени є парними, тобто другим і четвертим. Це дає право замінити один одним, поставити один з них на місце іншого. (Порівн. «Риторика», III, 10).

¹² Атрибутом Ареса, бога війни, є щит, атрибутом Діоніса, бога вина, є чаша. Метафора «чаша Ареса» зустрічається в «Персах» Тімофея Мілетського (фр. 22, вид. Віламовіца).

¹³ «Старість — приємкер життя» — цитата з твору Емпедокла (фр. 152, вид. Дільса).

¹⁴ «Богостворене сіючи світло» — цитата з твору невідомого автора, можливо, Емпедокла або Тімофея Мілетського.

¹⁵ Прикраса, або прикрашальні слова, — це епітети, алітерації, анафори тощо.

¹⁶ Новостворене слово — неологізм. Неологізми, на думку Арістотеля, є результат творчості окремих людей.

¹⁷ «Подовжені і укорочені слова». Старогрецька мова знала довгі і короткі голосні. Інколи поети, користуючись правом поетичної свободи, заради ритміки подовжували короткі голосні або скорочували довгі.

¹⁸ «В двох очах виникає видіння єдине» — цитата з Емпедокла (фр. 88, вид. Дільса).

¹⁹ «В груди правіші» — цитата з «Іліади», V, 393.

²⁰ Граматичним родом іменників перший, за свідченням Арістотеля, займався Протагор з Абдери («Риторика», III, 1407, в. 7).

XXII

¹ Про ясність стилю Арістотель пише у «Риторичі» III, 2.

² Про **Клеофонта** див. прим. 4 до розд. II.

³ **Сфенел** — трагічний поет кінця V ст. до н. е., сучасник Арістофана, який висміював його в комедії «Оси» за «холодний стиль».

⁴ В елліністичну епоху оформилось вчення про три основні стилі: «високий», «середній» і «низький», — яке потім знайшло свій вираз у піїтиках М. Довгалевського, Ф. Прокоповича, Г. Кониського та в праці М. В. Ломоносова «Предисловіе о пользе книг церковных в российском языке».

⁵ «**Мужа я бачила...**». Арістотель цитує цю загадку ще в «Риторичі» (III, 2). Належить вона Клеобуліні, дочці Клеобула, одного з семи мудреців.

⁶ **Евклід старший** — невідомо точно, кого має на увазі Арістотель, можливо, Евкліда з Мегар (V—IV ст. до н. е.), учня Сократа, засновника т. зв. мегарської філософської школи.

⁷ Арістотель цитує два пародійні вірші, в яких короткі склади розглядаються, як довгі. Крім того, обидва ці вірші мають у п'ятій стопі спондей замість звичайного дактиля.

⁸ Про стилістичну **міру** мова йде також у «Риторичі» (III, 7). Взагалі, для Арістотеля характерне вчення про те, що найкращою є середина. Ця теза знайшла свій вираз також в етиці (напр. «Нікомахейська етика», II, 6).

⁹ «**Філоктет**» — до наших часів збереглася трагедія Софокла з такою назвою. Однойменні п'єси Есхіла і Евріпіда до нас не дійшли. Філоктет — друг Геракла, якому той, вмираючи, подарував свій лук і стріли, намазані отрутою гідри. Учасник походу проти Трої. В дорозі до Трої Філоктета укусила змія. Оскільки з його рани тхнуло нестерпним смородом, греки, за порадою Одиссея, залишили його на острові Лемносі, де він десять років страждав від жахливого болю. Під кінець війни Філоктет повернувся до грецького війська, тому що грекам

стало відомо, що без його лука вони не зможуть взяти Трою. У грецькому таборі Філоктета вилікував Махаон.

¹⁰ «Одіссея», IX, 515.

¹¹ «Одіссея», XX, 259.

¹² «Іліада», XVII, 265.

¹³ **Аріфрад** — невідомий автор, писав про поетичний стиль, зокрема про мову трагіків.

¹⁴ Арістотель дає приклади на анастрофу, тобто вживання прийменника після іменника, замість перед іменником. Зустрічається вона у Гомера, Піндара і трагіків.

¹⁵ Про відповідність стилю предметові зображення докладніше в «Риторичі», III, 7.

¹⁶ Для дифірамба як літературного жанру характерна складна метрична будова і штучна мова, в якій значний процент становили складні слова, зокрема епітети (порівн. «Риторика», III, 3).

XXIII

¹ Морський бій біля острова Саламіна відбувся у 480 р. до н. е. між афінською ескадрою і персидським флотом і закінчився повним розгромом персів. За Геродотом, того самого дня сіцилійські греки перемогли при Гімері карфагенян, які прагнули до гегемонії в західній частині Середземного моря. Арістотель розглядає ці події як випадкові, але історик Діодор Сіцилійський вважає, що карфагеняни діяли як союзники персів, а сіцилійські греки допомагали своїм єдинокровним братам з материкової Греції.

² «Іліада», II, 479—779.

³ «Кіпрії» — поема, яка розповідала про події, що передували «Іліаді» Гомера. В античності одні автором поеми вважали Стасія з Кіпру, інші — Гегесія з Галікарнасу. До наших часів дійшли невеликі уривки.

⁴ «Мала Іліада» — епічна поема в 4 книгах, написана Лесхом. Змістом поеми були події, починаючи від смерті Ахілла і до здобуття Трої. Збереглися лише уривки. З поеми черпали сюжети грецькі трагіки, а також драматурги Риму.

⁵ Можна назвати 9 трагедій, сюжет яких почерпнутий з «Кіпріїв». Декілька з них написав Софокл. Але до наших днів

дійшла лише «Іфігенія в Авліді» Евріпіда. У грецькій літературі було чимало трагедій, сюжетом для яких послужили події під Троєю після загибелі Ахілла. Так, на тему суперечки за зброю Ахілла створили трагедії Есхіл, Софокл, Каркін, Теодект, Астідамант молодший. З них лише «Еант» Софокла дійшов до наших часів. Про Неоптолема, сина Ахілла, писали Софокл, Мімнерм і Нікомах.

Евріпіл, син Телефа, цар Місії, союзник троянців, який загинув під Троєю від руки Неоптолема, був героєм однойменної трагедії Софокла. Сюжет про Філоктета опрацювали Есхіл, Софокл, Евріпід і Ахей.

«**Злидні**» і «**Лакедемонянки**» — це, мабуть, одна трагедія з двома заголовками. Змістом її було викрадення Одисеем палладія Афіни з Трої. Одиссея, переодягненого на жебрака, розпізнала Єлена і допомогла йому у викраденні. Назву трагедія одержала від хору лакедемонянок, служниць Єлени. Автором твору був Софокл.

«**Зруйнування Іліону**» — трагедія, створена сином Софокла — Іофонтом.

«**Відплиття**» (мається на увазі відплиття греків додому після зруйнування Трої) — трагедія невідомого автора.

Сінон — грецький воїн, учасник облоги Трої, який намовив троянців втягнути до міста велетенського коня з озброєними грецькими богатырями. Трагедія «Сінон» написана Софоклом.

«**Троянки**» — це трагедія Евріпіда, де він змальовує долю полонених троянок.

З усіх названих вище творів уцілило лише дві трагедії: «Філоктет» Софокла і «Троянки» Евріпіда.

До творів на основі «Малої Іліади» треба віднести ще дві трагедії Евріпіда: «Гекуба» і «Андромаха», змістом яких є доля матері і дружини Гектора після захоплення Трої греками.

XXIV

¹ **Епопея** характерів — епопея, яка зображає характери (напр. «Одіссея»); **епопея** патетична, яка зображає страждання (напр. «Іліада» з уваги на описи боїв і смерті героїв).

² В «Одіссеї» налічуємо аж 19 впізнань. Так,

Телемаха впізнають Нестор, Менелай і Єлена. Одисей був впізнаний Алкіноем, Евріклеєю, свинопасом Евмеєм, Телемахом, Пенелопою і Лаертом.

³ Мова про це була у розділі VII.

⁴ «Іліада» Гомера налічує 15693 віршів, «Одіссея» — 12110, а трагедія — приблизно 1350 віршів. Для однієї вистави, яка тривала весь день, призначалась трилогія, до складу якої входили три трагедії та одна сатирівська драма — всі того самого поета. Вистава такої тетралогії вимагала приблизно 8 годин.

⁵ Про Херемона див. прим. 11 до розд. I.

⁶ Мова про це була у розділі IV.

⁷ «Іліада», XXII, 198 і далі — сцена переслідування Гектора Ахіллом. Аналізом цієї сцени Арістотель хоче довести, що епосові і трагедії властиві специфічні зображальні засоби. В поемі Гомера Ахілл женеться за Гектором, якому незримо допомагає Аполлон, додаючи нових сил для втечі. Розлючений Ахілл кивком голови забороняє грецьким воїнам втручатись у битву, бажаючи сам розправитись із вбивцею Патрокла. Зображення такої сцени в театрі неможливе. Адже трудно показати, як незримо Аполлон допомагає Гекторові, смішно показати, як воїни нерухомо стоять і дивляться, а Ахілл кивком голови дає їм знак.

⁸ «Одіссея», XIX, 164—260. Одисей, не впізнаний Пенелопою, розповідає, хто він такий і як опинився на Ітаці. З достовірності опису вигляду і одягу Одиссея (в. 220—248) Пенелопа зробила неправильний висновок, що і перша частина розповіді (вв. 162—200), в якій Одисей видав себе за крігянина Етона, який нібито на Криті зустрівся з Одисеем, відповідає дійсності.

⁹ «Цар Едіп» Софокла, 103 і далі.

¹⁰ «Електра» Софокла, 681—763. Згадка про існування Піфійських ігор у той час є анахронізм, тому що Піфійські ігри були засновані лише у 600 р. до н. е.

¹¹ «Місіїї» — трагедія Есхіла. Її герой Телеф, згідно з релігійними вказівками, повинен був мовчати, поки не очистить себе від пролитої крові — від вбивства своїх дядів. Телеф утік з Тегеї, міста на Пелопоннесі, до Місії в Малій Азії, не промовивши за всю дорогу жодного слова. Там він став царем. Оскільки Есхіл любив зображати німі сцени, тривале мовчання дійових осіб (так, Прометей довго мовчить, коли його приковують, в трагедії «Ніоба» героїня довгий час залишалась неру-

хомо мовчазною на могилі своїх дітей), то Арістотель має на увазі саме його твір, а не трагедії Софокла, Евріпіда, Агафона чи Нікомаха, які також зробили Телефа героєм своїх п'єс.

¹² «Одіссея», XIII, 119 і далі — опис висадки Одіссея на Ітаку. Гомер розповідає, як Одіссей після довгих блукань прибуває на кораблі феаків до берегів рідного острова, охоплений таким міцним сном, що не чує, як феаки перенесли його на берег і там поклали. Афіна Паллада окутує берег густою імлою. Посейдон перетворює корабель феаків у скелю.

Розповідь про висадку Одіссея суперечить здоровому глуздові. Вона була б непростою для посереднього автора, але Гомер своєю майстерністю зумів згладити цю недоречність.

XXV

¹ Питаннями літературної критики, зокрема мови та культури поем Гомера, займався Арістотель в праці «Гомерівські проблеми». Взагалі, основна увага літературної критики в Стародавній Греції до Арістотеля і після нього була звернена на поезію Гомера. Дослідження Гомера досягли найвищого розквіту в місті Александрії і пов'язані з іменами Зенодота Ефеського, Арістофана Візантійського і Арістарха Самофракійського.

² Арістотель відповідає тим критикам, які, змішуючи натуралізм з художнім реалізмом, критикують поетів за найменший відступ від натуралістичної правди.

³ Арістотель як енциклопедичний учений цікавився зоологією. Йому належать твори «Історія тварин», «Про частини тварин», «Про рух тварин».

⁴ Платон у «Державі» закидає Гомерові (р. 559) необізаність з медициною, стратегією, політикою тощо. Можливо, Арістотель, захищаючи поетів, має на увазі закиди Платона.

⁵ «Іліада», XXII, 198 і далі. Про це вже була мова в розділі XXIV.

⁶ Про рогату серну є згадка у Піндара, Анакреонта та інших поетів.

⁷ Можливо, про це була мова в «Спогадах» Іона Хіосського, який зберіг чимало цікавого про Софокла (до нас твір не дійшов). Софокл зображає своїх героїв носіями високих душев-

них якостей: його герої наділені благородством, величчю, цільним і стійким характером, сильною волею і принциповістю. Поет сам вважав свої образи до певної міри ідеальними. Евріпід в своїх героях намагається показати чисто людські, іноді навіть низькі, риси звичайних людей з їх пристрастями і прагненнями. За це зниження героїв Арістофан критикує Евріпіда у комедії «Жаби» (в. 841 і далі), закидаючи, що той зображає жebraків, обіrvанців, базік.

⁸ Ксенофан із Колофона (570—480 рр. до н. е.) — старогрецький філософ і поет, засновник елейської школи в Південній Італії, висміював багатобожжя та антропоморфізм грецької релігії. Написав поему філософського змісту «Про природу», з якої збереглися фрагменти.

⁹ «Іліада», X, 152. Коли воїни спали, щити клали під голову, а списи вбивали вістрям у землю біля себе, щоб мати їх на випадок тривоги під рукою.

¹⁰ Ілірійці — народ в Ілірії (сьогоднішня Албанія).

¹¹ «Іліада», I, 50. Античні коментатори Гомера дивувалися, чому Аполлон свої стріли (чуму) скеровує спочатку на мулів, а не на людей; дехто робив припущення, що слід читати не «мул», а «вартовий».

¹² «Іліада», X, 316. Арістотель хоче показати докладне знання критського діалекту.

¹³ «Іліада», IX, 203. Так заохочував Ахілл свого друга Патрокла, коли послі Агамемнона відвідали його в наметі.

¹⁴ «Іліада», X, II і далі.

¹⁵ «Іліада», XVIII, 489 і далі; «Одіссея», V, 275. Мова йде про сузір'я Арктоса (Великої Ведмедиці), який «тільки один до купань в Океані-ріці не причетний» (переклад Б. Тена). З уваги на те, що є ще й інші нерухомі сузір'я, Арістотель намагається виправдати Гомера тим, що слову той надає переносного значення — «найбільш відомий».

¹⁶ Гіппій із Тасоса — тлумач Гомера.

¹⁷ Гомер, «Іліада», II, 15. Слова взяті з розповіді про обманливий сон, який Зевс послав Агамемнону, обіцяючи йому перемогу в битві з троянцями. Але оскільки Зевс не мав цього зробити, то він є брехуном. За це докоряли Гомерові. Гіппій запропонував іншу форму дієслова, щоб виправдати Зевса.

¹⁸ Гомер, «Іліада», XXIII, 328.

¹⁹ Емпедокл, фрагм. 35, 14 (Дільс). В чому полягає вправлення пунктуації — невідомо.

²⁰ Гомер, «Іліада», X, 252

²¹ **Ганімед** — у грецькій міфології син царя Троя, або (за іншою версією) Даомедонта, юнак незвичайної вроди, якого Зевс у вигляді орла схопив і зробив на Олімпі виночерпієм богів.

²² «Іліада», XX, 234. Античні боги пили нектар.

²³ «Іліада», XXI, 252.

²⁴ «Іліада», XX, 272. Насправді у Гомера фігурує «ясе-невий список».

²⁵ **Главкон** — граматист, який займався гомерівськими поемами. Час життя його невідомий.

²⁶ **Ікарій** — батько Пенелопи, дружини Одиссея.

²⁷ «Одіссея», IV, 20 і далі.

²⁸ **Кефалонія** — найбільший острів в Іонійському морі.

²⁹ **Зевксід** — див. прим. 4 до розд. VI.

³⁰ **Егей** — міфічний афінський цар, батько Тесея. Тут йдеться про роль Егея в трагедії Евріпіда «Медея». В розд. XV Арістотель критикує Евріпіда за розв'язку в «Медєї».

³¹ Див. розд. XV. Арістотель дорікає Евріпіду за неправильне зображення Менелая.

XXVI

¹ Наприклад, у дифірамбі на честь Гіакінта, якого випадково вбив диском Аполлон.

² Див. прим. 4 до розд. XV. Одисей перед лицем небезпеки стогнав, а флейтист смикав керівника хору за полу, щоб наочно показати, як Скілла тягне Одиссея.

³ **Мініск** і **Калліпід** — відомі афінські актори. Мініск виступав протагоністом (виконавцем головної ролі) у п'єсах Есхіла, Калліпід — актор часів Евріпіда. Гра Мініска відзначалась стриманістю, намаганням передати велич фігур Есхіла, гра Калліпіда характеризувалась пристрасністю і темпераментом.

⁴ **Піндар** — актор V ст. до н. е.

⁵ **Сосістрат** — рапсод (мандрівний співець) IV ст. до н. е. Рапсоди, виголошуючи якийсь епічний твір чи уривок, супроводили декламацію не лише інтонацією, а й жестами та мімікою.

⁶ **Мнасїтей** — співець IV ст. до н. е.

⁷ Інколи в трагедіях зустрічаються невеликі партії, складені гекзаметром, наприклад, у п'єсах Софокла «Філоктет» (в. 839—842) і «Трахінянки».

ПЕРЕЛІК ІЛЮСТРАЦІЙ

1. Арістотель
2. Рукопис книги Арістотеля «Поетика»
(видання Омонта)
3. Афіни. Акрополь. Парфенон
4. Гомер
5. Одисей
6. Пенелопа
7. Голова Арістотеля. Фрагмент
«Афінської школи» Рафаеля
8. Софокл

З М І С Т

«Поетика» Арістотеля — нев'януча пам'ятка естетичної думки. Вступна стаття Й. У. Кобова	7
Арістотель. Поетика — переклад Бориса Тена.	
I	
Мета «Поетики» та її завдання. Поетична творчість — наслідування. Різні види поезії відповідно до засобів відтворення *	39
II	
Різні види поезії відповідно до об'єктів відтворення	40
III	
Різні види поезії відповідно до способів відтворення: а) об'єктивна розповідь (епос), б) особистий виступ оповідача (лірика), в) відтворення подій у дії (драма). Де виникли трагедія і комедія. Пояснення терміна «комедія»	41
IV	
Природні основи поезії. Первісний поділ поезії на епічну і сатирицьку, пізніший — на трагедію і комедію. Виникнення трагедії	42
V	
Визначення комедії та її розвиток. Різниця між епосом і трагедією щодо їх обсягу	46

* Короткий зміст кожного розділу подано Борисом Теном.

VI	
Визначення трагедії. Трагічне очищення. Елементи трагедії, визначення відповідних термінів. Порівняльнє значення дії і фабули в трагедії	47
VII	
Поняття про суцільність і завершеність дії в трагедії. Тривалість дії («єдність часу»)	50
VIII	
Поняття про єдність дії в трагедії	52
IX	
Завдання поета. Різниця між поезією та історією. Історичний та міфічний елементи в драмі. «Дивовижне» та його значення в трагедії	54
X	
Дія проста і заплутана	56
XI	
Елементи заплутаної дії — перипетія та впізнавання	56
XII	
Розподіл трагедії на частини, визначення відповідних термінів	57
XIII	
Події, що викликають співчуття і страх. Приклади з грецької трагедії	58
XIV	
Як треба викликати співчуття і страх. Які міфи слід брати для поетичного твору	60
XV	
Характери героїв трагедії та їх зображення	62

XVI	
Види впізнавання. Приклади впізнавання з грецької трагедії	65
XVII	
Поради поетам — як писати трагедію. Розвиток сюжету	66
XVIII	
Зав'язка і розв'язка, визначення цих понять. Значення зав'язки і розв'язки для характеристики трагедії. Відношення хору до інших частин трагедії	68
XIX	
Правила діалектичного розвитку думки в трагедії— предмет риторики. Правила інтонації при сценічному виконанні — справа актора і режисера	71
XX	
Елементи (частини) мови, визначення відповідних термінів. Речення	72
XXI	
Слова прості і складні, загальноживані, діалектизми, метафори, слова прикрашальні, удовжені, вкорочені, змінені. Розподіл слів на роди за закінченнями	74
XXII	
Достоїнства поетичної мови, умови їх досягнення. Приклади з грецької поезії	77
XXIII	
Перехід до епічної поезії. Різниця між епосом і історією. Перевага Гомера над іншими епічними поемами	80
XXIV	
Схожість між епосом і трагедією. Різниця між ними. Властивий епосові розмір. Заслуги Гомера в епічній поезії	81

XXV

Нападки критики на поетів і способи їх спростування.

Приклади помилок у поетів та їх аналіз 85

XXVI

Порівняльна оцінка епосу і трагедії 90

Коментарі. Склав Й. У. Кобів 93

Перелік ілюстрацій 130

АРИСТОТЕЛЬ

Поэтика

(На украинском языке)

Редактор *Л. Д. Гоголев*

Художник *Б. Л. Тулін*

Художній редактор *В. А. Кононенко*

Технічний редактор *Р. Б. Шейнкман*

Коректор *Е. В. Примак*

Тем. план 1966 р. № 799. Здано на виробництво 1/II 1966 р. Підписано до друку 11/I 1967 р. Формат $70 \times 108 \frac{1}{32}$. Фіз. друк. арк. 4,25. Умовн. друк. арк. 5,95. Обліково-вид. арк. 5,94. Зам. № 899. Тираж 5350. Ціна 75 коп.

Видавництво «Мистецтво», Київ, Свердлова, 19.

Книжкова фабрика «Жовтень»
Комітету по пресі при Раді Міністрів УРСР,
Київ, Артема, 23а.

