

АРИСТОТЕЛ

**ЗА
ПОЕТИЧЕСКОТО
ИЗКУСТВО**

Встъпителна студия, коментар и превод от старогръцки
Проф. д-р АЛЕКСАНДЪР НИЧЕВ



СОФИ-Р

1993

1.

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

И тъй, епическата и трагическата поезия, а също комедията, дитирамбическата поезия¹ и по-голямата част от авлетиката и китаристиката² — всички те, казано общо, са подражание³, а се различават помежду си по три неща: че подражават или с различни средства, или на различни неща, или по различен, несходен начин. Както някои творци, благодарение на умение или на техника, подражават на много неща и ги изобразяват чрез багри и форми или пък чрез гласа си, така е и със спомнатите изкуства: те всички подражават с ритъм, реч и мелодия, взети поотделно или смесени. Така например само с мелодия и ритъм си служат авлетиката, китаристиката и други изкуства с подобно въздействие, каквото е свирнята на сиринкс⁴. Само с ритъм, без мелодия, си служи изкуството на танцьорите: чрез ритмични телодвижения те подражават характери, чувства и действия. Изкуството пък, което използва само реч, прозаична или стихотворна, и то или като смесва размерите помежду им, или като си служи само с един определен вид размер, няма специално означение дори до днес⁵. Така ние не

бихме могли да назовем с общо име мимовете на Софрон и Ксенарх⁶ и сократическите беседи⁷, нито подражанията, които някой би изпълнявал в триметри⁸, в елегически и други подобни стихове. Просто, като свързват името на размера с понятието «творя», хората именуват едни поети творци на елегии, а други — творци на епос⁹, назовавайки ги поети, т. е. творци, не според характера на подражанието, а според размера¹⁰. И нанстина, дори автори, които излагат в стихове някакъв медицински или естественонаучен въпрос, се наричат обикновено така, докато в същност между Омир¹¹ и Емпедокъл¹² няма нищо общо освен размера. Затова е правилно първия да наричаме поет, а втория по-скоро естественик, отколкото поет. На същото основание, ако някой създаде подражание, смесвайки всички размери, както Херемон¹³ създал своя «Кентавър», рапсодия, представляваща смесица от всички размери, и него трябва да наричаме поет.

Нека следователно правим такива разграничения при тези въпроси.

Но има известни изкуства, които използват всички поменати средства, т. е. и ритъма, и мелодията, и размера. Такива са дитирамбическата, номическата¹⁴ поезия, трагедията и комедията. Те пък се различават по това, че първите ги използват едновременно, а вторите — едно след друго.

Тия са според мене разликите в изкуствата по отношение на средствата, с които те правят подражанието.

2.

Понеже подражаващите изобразяват действащи лица а те по необходимост са или добри, или лоши (характерите почти винаги се свързват само с тези качества, тъй като, що се отнася до характера, всички се отличават с порочност или добродетелност), представят ги или като по-добри от нас или като по-лоши, или като подобни нам, както постъпват живописците. Така, Полигнот¹ ги изобразява като по-добри, Павзон² — като по-лоши, а Дионисий³ — като подобни. Ясно е, че всяко от споменатите подражания ще има тези отлики и ще бъде различно, доколкото възпроизвежда различни неща по този именно начин. Тези разлики могат да възникнат и при танц, и при свирня на авлос, и при свирня на китара⁴; същото е

при прозата и чистите стихове⁵. Така например Омир изобразява героите си като по-добри, Клеофонт⁶ — като подобни, а Хегемон от Тасос⁷, първият автор на пародии, и Никохар⁸, авторът на «Дейлиадага», — като по-лоши. Същото важи и за дитирамбите и номите: техният поет може да представя героите си такива, каквито са циклопите у Тимотей и Филоксен¹⁰.

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

3.

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

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

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

4.

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

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

Омир, който е ненадминат поет в сериозните видове (той единствен създал не само хубави, но и драматически изображения), пръв показал чертите и на комедията,

като изобразил в драматическа форма не хулното, а смешното: защото «Маргит» се отнася към комедията така, както «Илиада» и «Одисея»⁴ — към трагедията.

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

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

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

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

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

5.

Комедията пък, както казахме¹, е подражание на по-лоши хора, но не в цялата им порочност — тук смешното

е част от грозното. Защото смешното е някаква грешка и грозота, не болезнена и не пагубна, каквато е тъкмо комическата маска — нещо грозно и разкривено, но без болезнено въздействие.

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

Кой е въвел маските, пролозите, разширения брой актьори и други подобни неща, не се знае. Първи започнали да съчиняват комедии Епихарм и Формис³. Отначало комедията дошла от Сицилия, а измежду атинските поети Кратет⁴, изоставяйки ямбическата форма, пръв започнал да съставя диалози и фабули на общи теми.

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

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

6.

За подражателната поезия в хекзаметри¹ и за комедията ще говорим по-късно, а за трагедията нека говорим, като изведем налагащата се от казаното дефиниция² на нейната същност. И тъй, трагедията е подражание на действие сериозно и завършено, с определен обем, с украсена реч, различна в отделните части, което подражание е действие, а не с разказ, чрез състрадание и страх извършва очистване от подобни чувства. Под «украсена реч»

разбирам тази, която има ритъм, мелодия и песен⁴, а под «различна в отделните части» — това, че едни части се изпълняват само чрез стихотворен размер, докато пък други — чрез песен.

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

Фабулата е подражанието на действието. Под «фабула» разбирам съчетанието на събитията, под «характер» — това, според което окачествяваме действащите лица, а под «мисъл» — това, с което те, говорейки, доказват нещо или изразяват възглед.

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

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

Освен това без действие не би могло да има трагедия, а без характер би могло. И наистина трагедиите на повечето нови поети са лишени от характер⁶, и изобщо такива поети има много — какъвто сред живописците е случаят на Зевксид спрямо Полигнот⁷. Полигнот е добър характерописец, докато в рисунките на Зевксид няма никакъв характер.

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

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

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

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

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

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

От останалите части петата, музикалната страна, е най-важното сред украшенията, а зрелищната постанов-

ка е наистина увлекателна, но няма никакво отношение към изкуството и е най-малко свойствена на поезията. Защото въздействието на трагедията е налице и без представяния и без актьори, а освен това за подготовката на зрелищната постановка е по-важно изкуството на театралния декоратор, отколкото на поета.

7.

След като направихме тези разграничения, нека кажем какъв трябва да бъде съставът на събитията, тъй като това е и първото, и най-важното в трагедията. Ние приехме, че трагедията е подражание на завършено и цялостно действие с определена величина, защото съществува и цялост, която няма никаква величина. Цяло е това, което има начало, среда и край. Начало е това, което само не иде по необходимост след друго, а след него естествено има или става нещо друго. Край пък, обратно, е това, което само по природа се намира или става след друго било по необходимост, било по правило, а след него няма нищо друго. Среда е това, което и само се намира след друго, и след него иде друго. Следователно добре съставените фабули не трябва нито да започват, откъдето се случи, нито да свършват, където се случи, и трябва да спазват споменатите правила. След това, понеже хубавото — и живо същество, и всяка вещь — се състои от части, то трябва да ги има не само в определен ред, но и да притежава не каква да е величина. Хубавото се изразява във величината и реда, поради което нито прекомерно малкото същество би могло да бъде хубаво (защото зрителното възприятие се смущава, когато трае един почти незабележим миг), нито прекомерно голямото (защото зрителното възприятие не се осъществява изведнъж, и на възприемащите убягва единството и целостността на предмета) — например ако едно животно бъде дълго десет хиляди стадия¹. Така че както неодушевените предмети и живите същества трябва да имат величина и тя да бъде лесно обозрима, така и при фабулите трябва да има дължина, и тя да бъде лесно запоминана. Границата на дължината спрямо драматическото състезание и възприемателната способност не е въпрос на изкуството: ако би трябвало да бъдат представени на състезание сто трагедии, тяхната дължина би се измерила чрез воден

часовник, както, казват, ставало някога. Границата обаче се съобразява с природата на работата, и винаги по-добра по големина е тази фабула, която е развита до пълното си изясняване. А за да кажем чрез просто определение — достатъчна е онази граница на обема, при която по вероятност или необходимост, при последователен развой на събитията, се постига преход от нещастие към щастие или от щастие към нещастие.

8.

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

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

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

9.

От казаното е ясно и това, че задачата на поета е да говори не за действително станалото¹, а за това, което може да стане, т. е. за възможното по вероятност или необходимост. Историкът и поетът се различават не по това, че

говорят в мерена или немерена реч. Херодотовото съчинение² би могло да се предаде в стихове, но не ще престане да бъде някаква история в стихове, каквато е и в проза. Разликата е в това, че първият говори за действително станали неща, а вторият — за неща, които биха могли да станат. Затова и поезията е по-философска и по-сериозна от историята. Поезията говори предимно за общото, а историята — за единичното. Общото се състои в това, че такъв и такъв човек трябва да говори или върши такива и такива неща по вероятност или необходимост, към което поезията се стреми дори когато дава имена на лицата. Единично е — какво Алкивиад³ е сторил или преживял.

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

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

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

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

Сред простите фабули и действия най-лоши са епизодичните. Епизодична фабула наричам тази, в която епизодите следват един подир друг не по вероятност, не и по необходимост. Такива фабули се съставят от лошите поети

поради собствената им немощ, а от добрите — заради актьорите. Като участвуват в съзвезанията⁷ и разтягат фабулата несъответно на съдържанието ѝ, те често са принудени да нарушават реда на събитията.

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

10.

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

11.

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

Познаването, както показва и името, е преход от незнание към знание, или към приятелство или вражда

между героите, определени за щастие или нещастие. Най-хубаво е познаването, когато заедно с него възникват и перипетии, както е в «Едип».

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

Тъй като познаването е познаване на лица, едни познавания стават от страна само на едного спрямо другото, когато е несъмнено кой е единият, докато в други случаи трябва да се познаят и двете страни, както Ифигения бива позната от Орест по изпратеното писмо, а за него е нужно друго познаване спрямо Ифигения.⁶

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

12.

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

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

За частите на трагедията, които трябва да се използват като нейна основа, казахме по-рано⁸, а що се от-

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

13

След току-що реченото се налага да кажем към какво трябва да се стремят и от какво трябва да се пазят съставителите на фабули и как ще се постигне целта на трагедията.¹

Понеже съставът на най-хубавата трагедия трябва да бъде не прост, а заплетен, и при това да подражава събития, будещи страх и състрадание (защото това е присъщо на подобен вид подражания), ясно е преди всичко, че не трябва да се показват нито добродетелни хора като преминаващи от щастие към нещастие (защото това буди не страх и състрадание, а отвращение), нито порочни като преминаващи от нещастие към щастие (защото това е във висша степен нетрагично: то не съдържа нищо от потребното, не буди нито човешко съчувствие, нито състрадание, нито страх), нито пък съвършено безнравствен човек да изпада от щастие в нещастие (подобен състав може да съдържа човешко съчувствие, но не и състрадание, не и страх; защото едното чувство се отнася за невинно страдащия, а другото — за подобния нам; състраданието е за невинния, а страхът — за подобния нам², така че събитието не ще буди нито състрадание, нито страх).

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

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

Доказателство за това е и практиката: първоначално поетите преразказвали случайни митове, докато сега най-хубавите трагедии се съставят във връзка с няколко

рода — например за Алкмеон⁵, Едип⁶, Орест⁷, Мелеагър⁸, Тиест⁹, Телеф¹⁰ и други, на които се случило да понесат или извършат нещо страшно.

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

Втора е трагедията, на която някои отреджат първо място — тази, която има двоен състав, подобно на «Одисеята», и завършва с противоположни съдби за добри и лоши. Изглежда, че е първа поради слабостта на театралната публика: поетите се съобразяват със зрителите и творят по тяхно предпочитание. Но това не е удоволствието на трагедията, то е по-скоро свойствено на комедията, там героите, които според мита са най-люти врагове, например Орест и Егист, излизат накрая като приятели, и никой не умира от ничия ръка.¹²

14.

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

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

Нека разгледаме кои събития изглеждат страшни и кои — жални.

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

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

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

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

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

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

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

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

15.

Що се отнася до характерите, четири са нещата, които трябва да се преследват. Първото и най-важното е да бъдат благородни. Трагедията ще има характер, ако, както се каза,¹ речта или действието изявява някакво решение, а той ще бъде благороден, ако изявява благородно решение. Това е възможно у всеки разред лица. И жената бива благородна, и робът, макар че може би първата е по-ниско, а вторият — изобщо нищожно същество.

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

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

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

Пример за ненужна низост на характера е Менелай в «Орест»², за неправдоподобие и несъобразност — плачът на Одисей в «Скила»³ и речта на Меланипа⁴, а за непоследователност — Ифигения в Авлида⁵: молещата първоначално героиня съвсем не прилича на по-късната.

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

Явно е следователно, че и развързките на фабулите трябва да бъдат резултат на самата фабула, а не на театрална машина, както е в «Медея»⁶ и в «Илиада», в епизода

на отплуването⁷. Машината трябва да се употребява за събития, които стоят във действието, или за тях, които са станали по-рано и които човек не може да знае, или за тях, които ще стават по-късно, та се нуждаят от предричане и оповестяване, тъй като на боговете отдаваме способността да виждат всичко. В събитията не бива да има нищо нелогично, а ако го има, то да стои във трагедията, както е в «Едип»⁸ на Софокъл.

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

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

16.

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

Но и от тях поетът може да се ползува или добре, или зле. Например Одисей благодарение на белег от рана бива познат по един начин от дойката, а по друг — от свинарите.⁵ Познаванията, които имат цел да доказват, са по-нехудожествени, както и всички, подобни тям, докато свързаните с перипетия, както онова в «Измиването»⁶, са по-добри.

На второ място са познаванията, натъкмени от поета, затова и нехудожествени: например Орест в «Ифигения»⁷ разкрива, че е Орест. Ифигения бива позната от него

благодарение на писмото, а той сам говори каквото желае поетът, а не фабулата. Затова познаването е по-близо до посочената грешка: Орест би могъл също да има някакви белези. Същото е в Софокловия «Терей»⁸ с гласа на совалката.

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

Четвърто познаване произлиза от силогизъм, както е в «Хоефорите»¹¹: някой, подобен на мене, е дошъл, но никой не ми е подобен освен Орест, следователно той е дошъл. Такова е и познаването у софиста Полиид¹² за Ифигения. Естествено е Орест да заключи, че и сестра му е била принесена в жертва и че и той ще бъде пожертвуван. Също в «Тидей» на Теодект¹³ — заключението, че като е дошъл, за да намери сина си, той сам загива. Също познаването във «Финеидите»¹⁴: като виждат мястото, жените правят заключение за участта си, а именно, че тук им е съдено да умрат, защото тъкмо тук са доведени.

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

17.

Като съставя фабулите и ги обработва откъм език, поетът трябва да си ги представя колкото се може по-живо: защото така, виждайки всичко съвсем ясно, като да се намира сред самите извършвани събития, той би намирал подходящото, и противоречията никога не биха му убягвали. Доказателство е онова, за което укорявали Каркин¹: неговият Амфиарай излиза от храм, който зрителят

не вижда, и при постановката си драмата пропаднала, тъй като зрителите останали недоволни. Доколкото е възможно, поетът трябва да си представя дори жестовите на своите герои. Защото най-убедителни са онези, които се намират в афектни състояния, обусловени от идентична природа, и вълнува онзи, който сам се вълнува, и буди гняв онзи, който сам най-истински се гневи. Поради това поезията е присъща или на надарения, или на екзалтирания човек. Първите от тях лесно се превъплъщават, а вторите изпадат в екстаз.

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

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

След това вече, като даде имена на героите, поетът трябва да съчинява епизодите. Но те трябва да бъдат уместни, както при Орест лудостта, поради която той бива хванат и спасен чрез очищение.⁴

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

Ето същинското съдържание на фавулата, а останалото са епизоди.

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

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

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

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

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

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

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

19.

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

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

Ясно е, че и трагичните събития трябва да бъдат представяни, като се изхожда от същите идеи, когато трябва да се изобразява достойното за състрадание, страшното, значителното или вероятното. Разликата е само в това, че при действието афектите трябва да се явяват и без словесно обозначаване, докато в речта те трябва да бъдат възбуждани от оратора и да се пораждат в съответствие с речта. Наистина каква би била задачата на оратора, ако мисълта му се изявяваше и без речта му?

От въпросите на речта един предмет на изследване са формите на речта, като например що е заповед, що е молба, разказ, заплаха, въпрос, отговор и други подобни, знанието на които е дело на актьорското изкуство и на онзи, който владее теорията му. От знанието или незнанието на тези неща не може да се изведе никакво обвинение

срещу поезията, което би заслужавало внимание. Кой ще открие грешка в стиха, който Протагор¹ критикува, като казва, че Омир, смятайки, че моли, в същност заповядва с думите

Музо, възпей ми гнева?

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

20.

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

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

Той бива гласен, полугласен и безгласен. Гласен е елемент, който без тласък¹ има слухово доловим звук, полугласен — който има слухово доловим звук след тласък, например *c* и *p*, а безгласен, който при тласък сам по себе си няма никакъв звук, докато заедно с имащи известна доловимост звуци става слухово доловим, например *g* и *d*.

Всички тези елементи се различават по положение на устата, по място на учленението, по гъстота, по тънкост², по дължина, по краткост³, а също по ударение — остро, тежко и средно.⁴ Подробностите по тези въпроси трябва да се разглеждат в съчиненията по метрика.

Сричка е звук без самостоятелно значение, съставен от безгласна и гласна. Така, елементите *g* и *p* без *a* не образуват сричка, но с *a* образуват, например *gra*. Но и въпросът за разликите между сричките се отнася към метриката.

Съюзът е дума без самостоятелно значение, която нито пречи, нито способствува да се състави едно смислено съчетание от няколко звука и по природата си може да се постави както в началото, така и в средата на изречението, в случай че не приляга да се постави в началото на речта, например *μέυ, δή, τοί, δε*³. Или: дума без самостоятелно значение, която от няколко думи, но думи със самостоятелно значение, може да създава едно имащо значение изречение.

Членът е дума без самостоятелно значение, която показва начало, край или определение в речта (например *тѣ дѣти*, *тѣ перѣ*⁶ и пр.). Или: дума без самостоятелно значение, която нито пречи, нито създава от няколко думи едно съчетание, имащо значение, и която по природата си може да се поставя както в началото, така и в средата.

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

Глаголът е сложна дума със самостоятелно значение и с понятие за време, част от която сама по себе си не означава нищо, както и при имената. Думите *човек* и *бяло* не означават понятие за време, а *иде* или *дошъл* е означават, първото — сегашно време, а второто — минало.

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

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

21.

Имената биват прости (просто наричам това, което не се състои от имащи самостоятелно значение части, например *земля*), и сложни. Сред последните едни се състоят от имаща и нямаща самостоятелно значение част (но не в самото име имаща и нямаща самостоятелно значение), а други — от части, имащи самостоятелно значение. Би могло да съществ-

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

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

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

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

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

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

да се употребява и иначе — като се прибави чуждо качество към даден предмет и се отнеме част от присъщите му черти — например ако щитът се нарече не «чаша на Арес», а «чаша без вино».

Съчинена е думата, която не се употребява от никого и която самият поет съставя. Такива, изглежда, са някои думи като *ἔρουγες* вместо *κέρατα* «рога» и *ἀρητήρ* «молител» вместо *ἱερεὺς* «жрец». Думата бива удължена или съкратена — първото, когато се използва гласна, по-дълга, отколкото е присъщо, или като се вмъкне сричка, а второто — ако от думата е отнето нещо. Удължена дума е например *πῶλιος* срещу *πῶλεως* и *Πηλείδῃω* срещу *Πηλείδου*¹⁰, а съкратена — *κρί, δῶ* и *δψ*¹¹ в *μία γίνεται ἀμφότερων* *ῥψ*. Видоизменена е тогава, когато една част от употребимата форма остава, а друга се съчинява, например *δεξιτέρου* (вместо *δεξιόν*) *κχτὰ μαζόν*¹².

Едни от имената са от мъжки род, други — от женски, трети — от среден. От мъжки род са всички, които завършват на *υ, ρ, <ς>*¹³ и на сложните букви, съставени с последната (а те са две — *ψ* и *ξ*¹⁴). От женски род са всички, които завършват на онези от гласните, които са винаги дълги, например на *η* и *ω*, или на удължено *α*, така че броят на окончанията за мъжки и женски род се оказва еднакъв: защото *ψ* и *ξ* са равни на *ς*. На безгласна не завършва нито едно име, нито на кратка гласна¹⁵. На *ι* окончават само три думи — *μέλι, χέρμι, πέπερι*. На *υ* — пет¹⁶. Думите от среден род завършват на тези гласни, а също на *υ* и *ς*¹⁷.

22.

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

Например:

С огън видях одного да споява медта и човека⁴,

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

Ἐπιχάρην εἶδον Μαραθῶνιζε βραχίζοντα.

т. е.

«Аз видях Епихар да отива към Маратон,

и

ὄνκ ἔν γ' ἑράμενος τὸν ἐκείνου ἑλλέβορον⁶.

т. е.

Нѐ обичам и не щѐ от негѐ да полѹча кукѹряк.

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

Колко важна е уместната употреба, нека се съди по епическата поезия, когато в мерената реч се вмъкват общоупотребителни имена. Заменяйки глосите, метафорите и другите изразни форми с общоупотребителни думи, човек би видял, че ние говорим истина. Например Есхил и Еврипид са създали един и същ ямбичен стих, но с промяна на една само дума у последния, който употребява глоса вместо общоупотребителна и обикновена дума,

стихът на единия изглежда хубав, а на другия — обикновен. Есхил казва във своя «Филоктет»:

φειδύβαινα <δ> ἢ μου σάρκα εἶσθαι πόδες,

т. е

а раната сега яде месата ми,

а Еврипид вместо εἶσθαι «яде» е поставил φουγᾶται «пирува»:

а раната пирува сред месата ми.

Същото е, ако в стиха

ὄν δ' ἄν μ' ἄν ὀλίγος τε καὶ οὐδαμῶς καὶ ἀνικητός,

т. е.

Ето че мъж един, нищо и никакъв, немощен, гаден,
някой би поставил общоупотребителните думи

ὄν δ' ἄν μ' ἄν μικρός τε καὶ ἀσθενικός καὶ ἀνικητός,

т. е.

Ето че мъж един мъничък, слаботелесен, противен.

Също стихът

δίφρον ἀνέμιλον καταθεῖς ὀλίγην τε τράπεζαν,⁸

т., е.

Сложи неугледно столче и някаква проста трапеца,
срещу

δίφρον μοχθηρὸν καταθεῖς μικρὴν τε τράπεζαν.

т. е.

Тури безформено столче и някаква масичка малка.

Също ἤϊονες βοόων «вие брегът»⁹ срещу ἤϊονες κράζουσιν «вика брегът».

Освен това Арифрад¹⁰ осмивал трагичите, че си служат с изрази, които никой не би употребил в разговор, например δωμάτων ἀπο вместо ἀπὸ δωμάτων или σέθεν, ἐγὼ δὲ μὲν, Ἀχιλλέως περί¹¹ вместо περὶ Ἀχιλλέως и други подобни. Понеже не принадлежат към общоупотребител-

ните, всички подобни изрази придават оригинален характер на речта. Но той не е знаел това.

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

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

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

23.

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

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

