

Галерэя чалавечай думкі

Арыстотэль

ПАЭТЫКА

Ἀριστοτέλης

Περὶ ποιητικῆς

Αθήναι

—
γύρω στο 335 π.Χ

Арыстотэль

Паэтыка

Пераклад са старагрэцкай
Лявона Баршчэўскага

Мінск
Выдавец Зміцер Колас
2023

УДК 1(091)“652”
ББК 87.3(0)
А89

Серыя заснаваная ў 2001 годзе

Рэцэнзент *Алесь Жлутка*

Пераклад выкананы паводле выдання:

https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/library/browse.html?
<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0055&redirect=true>

Aristotle's *Ars Poetica*, ed. R. Kassel. Oxford, Clarendon Press, 1965.

*На вокладцы выкарыстана гравюра Андрэя Фядорчанкі
«Эксібіцыянізм месячнай ночы» (красавік 2005).*

Арыстотэль

А89 Паэтыка / Арыстотэль; пер. са старагрэцкай Л. Баршчэўскага. — Мінск : Выдавец Эміцер Колас, 2023. — 92 с. — (Галерэя чалавечай думкі)

ISBN 978-985-23-0214-2.

Вялікі грэцкі філосаф і энцыклапедыст Арыстотэль са Стагіры (384—322 гг. да н. э.) у гісторыі чалавечтва лічыцца заснавальнікам не толькі логікі, а і шэрагу галін спецыяльных ведаў. Да апошніх належыць паэтыка — у шырокім сэнсе літаратуразнаўства, — якой прысвечаны аднайменны трактат, змешчаны тут у перакладзе на беларускую мову.

Адрасуецца шырокай чытацкай аўдыторыі.

УДК 17.034
ББК 87.7(0)

ISBN 978-985-23-0214-2

©Баршчэўскі Л. П., пераклад на беларускую мову, 2023

©Афармленне. Выдавец Эміцер Колас, 2023

ПАЭТЫКА

[I]. [1447a]¹ Мы хочам распавядаць пра паэзію і яе разнавіднасці, якое значэнне мае кожная з іх і якім чынам магчыма ствараць фавулы, каб паэзія была добрай; з якой колькасці і якіх асобных частак яна складаецца, а таксама пра іншыя рэчы, што належаць да гэтага спосабу выяўлення натуральна, ад самага пачатку. Эпічная паэзія — гэта паэзія трагедыі і камедыі, а таксама дыфірамбічная і тая, што выконваецца пад музыку аўлоса (аўлетыка)² ды кіфары (кіфарыстыка). І ўсе разам гэтыя разнавіднасці паэзіі ёсць *пераймальным выяўленнем (мімезісам)*³. Між імі, аднак, існуе траякая розніца, а менавіта з гледзішча *сродкаў, прадмета і спосабаў* паказу, якія зусім не аднолькавыя.

Бо гэтак жа, як колеры і формы пераймаюцца тымі, хто іх пераймае (адны праз мастацтва, некаторыя з дапамогай навыку), а іншыя — голасам, так і маўклівыя мастацтвы не пераймаюць у *рытме, мове і гармоніі*, без іх або разам з імі; з чаго толькі гармонія і рытм характэрныя для аўлетыкі і кіфарыстыкі ды, мабыць, пэўныя іншыя мастацтвы гэтага кшталту, як, напрыклад, гранне на жалейцы; адным жа *рытмам без гармоніі* [які пераймаецца,] карыстаецца мастацтва танцораў, бо тыя з дапамогай рытмічных рухаў выяўляюць і характары, і душэўныя станы, і дзеянні. У сваю чаргу, слоўная творчасць карыстаецца толькі про-

зай ці метрамі, і злучаючы іх адно з адным [1447b], або ўжываючы які-небудзь адну разнавіднасць метраў, якая да цяперашняга часу атрымлівае [назвы толькі паводле асобных разнавіднасцяў]; бо мы не маглі б даць ніякай агульнай назвы ані мімам Сафрона⁴ ды Ксэнарха⁵ і сакратычным дыялогам⁶, ані творам у форме трыметраў, або элегій, або якіх-небудзь іншых падобнага кшталту метраў. Толькі злучаючы з назвай метру слова «тварыць», адных называюць творцамі элегій, іншых — творцамі эпасу, даючы аўтарам назвы не паводле сутнасці іх творчасці, а паводле агульнасці іх метру. І калі нехта выдасць які-небудзь твор па медыцыне або па фізіцы ў метрычных вершах, то яго звычайна ўжо называюць паэтам. Але ў Гамера няма нічога агульнага з Эмпедоклам, апроч верша, таму аднаго справядліва назваць паэтам, а другога — хутчэй прыродазнаўцам, чым паэтам. Гэтак жа сама, калі б хто пачаў у сваіх творах змешваць усе метры, як, напрыклад, Хайрэмон⁷ у «Кентаўры», дэкламацыйным тэксце, у якім перамяшаныя ўсе метры, то і яго тады трэба назваць паэтам.

У гэтых пытаннях я абмяжуюся тым, што сказаў. Але ёсць пэўныя віды творчасці, якія карыстаюцца ўсімі названымі сродкамі, рытмам, мелодыяй і метрам. Такімі ёсць дыфірамбічная паэзія, некаторыя разнавіднасці песень, трагедыя і камедыя. Яны ж адрозніваюцца тым, што адны карыстаюцца гэтымі сродкамі ўсімі разам, іншыя — паасобку. Вось пра якія адрозненні паміж мастацтвамі я кажу, у залежнасці ад таго, якім чынам яны робяць перайманне.

[II]. Бо паэты паказваюць [1448a] асоб дзейных, якія абавязкова бываюць або добрымі, або дрэннымі, — трэба

заўважаць, што характары амаль заўсёды стасуюцца толькі з гэтымі рысамі, бо ўсе людзі паводле свайго характару адрозніваюцца заганнасцю ці дабрадзеінасцю, — то яны ўяўляюць людзей ці лепшымі, ці горшымі, ці такімі ж, як мы. Тое самае робяць жывапісцы. Палігнот маляваў людзей лепшымі, Паўсон горшымі, а Дыянісій⁸ — падобнымі да нас. Зразумела, што ўсе паказаныя разнавіднасці пераймання будуць мець гэтыя адметныя рысы, а адрозніваюцца яны, такім чынам, будуць узнаўленнем розных з’яў. Гэтыя адрозненні могуць быць у танцах, у гранні на флейце і на кіфары, і ў прозе, і ў чыстых вершах. Напрыклад, Гамер паказваў сваіх герояў лепшымі, Клеафон⁹ — падобнымі да нас, а Гегемон з Тасаса¹⁰, які склаў першыя пародыі, і Нікахар¹¹, творца «Дэліяды», — горшымі. Тое ж можна сказаць і датычна дыфірамбаў ды гераічных песняў, як, напрыклад... ..гаса¹², і «Цыклопаў», якімі іх паказалі Тыматэй¹³ і Філаксэн¹⁴. У гэтым якраз і палягае адрозненне трагедыі і камедыі: адна аддае перавагу паказу горшых, другая — паказу лепшых за нашых сучаснікаў.

[III]. Трэцяе адрозненне ў гэтай сферы палягае ў спосабе пераймання кожнай з’явы, бо магчыма пераймаць аднымі і тымі ж сродкамі адно і тое самае, часам распаўсюджаючы пра падзеі, робячыся пры гэтым чымсьці староннім [датычна аповеду], як гэта робіць Гамер; або ад сваёй жа асобы, не замяняючы сябе іншым; або паказваючы ўсіх дзейнымі, такімі, што праяўляюць сваю энергію. Вось гэтымі трыма рысамі — сродкамі пераймання, яго аб’ектам і спосабам пераймання — адрозніваюцца разнавіднасці творчасці, пра што мы казалі спачатку. Таму Сафокла, як паэта, можна з аднаго гледзішча збліжаць з Гамерам,

бо яны абодва паказваюць добрых людзей, а з іншага гледзішча — з Арыстафанам, бо яны абодва паказваюць тых, хто здзяйсняе якія-небудзь учынкi і [прытым] дзейны. Адсюль, як некаторыя кажуць, паходзіць і назва гэтых твораў, «дзеі», бо яны выяўляюць дзейных асоб. (Вось чаму дарыйцы заяўляюць свае прэтэнзіі на трагедыю і камедыю. На камедыю — мегарцы: тутэйшыя [мегарцы] кажуць, што яна ўзнікла ў іх падчас дэмакратыі¹⁵, а сіцылійскія¹⁶ — спасылаюцца на тое, што з Сіцыліі паходзіў Эпіхарм¹⁷, паэт, які жыў нашмат раней за Хіяніда¹⁸ ды Магнэта¹⁹.) Як доказ дарыйцы прыводзяць і самі словы. Яны кажуць, што навакольныя гарады-паселішчы называюцца ў іх κώμας²⁰, а ў афінцаў δημὸς²¹ і паэты былі названыя комікамі не ад дзеяслова κωμάζειν²², а таму, што яны бадзяліся па тых κώμας'ах, калі іх ганебна выганялі з горада. [1448b] І панияцце «дзеінічаць» у дарыйцаў пазначаецца дзеясловам δρᾶν, а ў афінцаў — πράττειν. Між тым на трагедыю [выказваюць прэтэнзіі] некаторыя з пелапанэскіх [дарыйцаў]. Пра адрозненні ў творчасці, пра тое, колькі іх і якія яны, сказанага будзе дастаткова.

[IV]. Як падаецца, паэзія ўзнікла наогул з дзвюх прычын, прытым прычын натуральных. Па-першае, імкненне пераймаць уласцівае людзям з дзяцінства; яны адрозніваюцца ад іншых жывых істот тым, што ў вышэйшай ступені схільныя да пераймання, і першыя спазнанні чалавек набывае праз перайманне. Па-другое, перайманне ўсім прыносіць задавальненне. Доказам гэтага ёсць тое, што мы адчуваем перад творамі мастацтва. Мы з задавальненнем глядзім на самыя дакладныя выявы таго, на што ў рэчаіснасці глядзець непрыемна, напрыклад, на

выявы пачварных звяроў і трупаў. Прычына гэтага палягае ў тым, што здабываць веды надзвычай прыемна не толькі філосафам, але таксама і ўсім іншым — адно што іншыя аддаюць гэтаму мала часу. Людзі атрымліваюць задавальненне, разглядаючы карціны, бо, гледзячы на іх, можна вучыцца і разбіраць, што выяўляе кожны малюнак, напрыклад: «гэта нехта, пэўны чалавек». А калі раней не надаралася яго бачыць, то малюнак прынясе задавальненне не падабенствам, а сваім тэхнічным выкананнем, каларыстыкай ці чым-небудзь іншым гэтакага кшталту. Паколькі паводле нашай прыроды нам уласцівыя перайманне, а таксама гармонія, і рытм — а зразумела, што метры ёсць часткі рытму, — то людзі, надзеленыя з дзяцінства асаблівай схільнасцю да гэтага, стварылі паэзію, пакрысе развіваючы яе з імправізацыяй. Паэзія ж, адпаведна асабістым рысам людзей, падзялілася на разнавіднасці. Паэты больш узвышанага кірунку пачалі пераймаць добрыя ўчынкі і ўчынкі добрых людзей, а тыя, хто грубейшыя — учынкі кепскіх людзей; другія найперш складалі перш сатыры, тым часам як першыя стваралі гімны і [вершаваныя] ўсхваленні. Да Гамера мы не можам паказаць ніводнага такога твора, хоць, імаверна, іх было шмат, але пачаўшы з Гамера, можам, напрыклад, згадаць яго «Маргіт»²³ і падобныя паэмы. У той жа час з'явіўся прыдатны ямбічны метр. Ён і цяпер называецца ямбічным (з'едлівым) з тае прычыны, што, выкарыстоўваючы гэты метр, [паэты] кпілі адзін з аднаго. Адпаведна, адны старажытныя паэты зрабіліся эпічнымі, другія — ямбічнымі.

Гамер жа і ў сур'ёзнай паэзіі быў найвялікшым творцам, бо ён адзіны не толькі стварыў выдатныя паэмы, але і даў

драматычныя вобразы, і ў камедыі ён першы вызначыў яе формы, паказаўшы ў дзеянні не ганебнае, а смешнае. Яго «Маргіт» мае такое самае дачыненне да камедыі, якое «Іліяда» [1449a] і «Адысея» маюць да трагедыі. А калі [у нас] з'явілася яшчэ трагедыя і камедыя, то паэты, маючы цягу да таго ці іншага жанру паэзіі адпаведна сваім прыродным схільнасцям, адны замест ямбаграфуў сталі комікамі, іншыя замест эпікаў — трагікамі, бо гэтыя разнавіднасці паэзіі маюць большае значэнне і больш шануюцца, чым першыя. Разглядаць, ці дастаткова ўжо існуючых відаў трагедыі, калі меркаваць паводле яе сутнасці і ў дачыненні да тэатра, — іншае пытанне. А ўзнікла, як вядома, яна сама, а таксама і камедыя, з імправізацый. Адна вядзе свой пачатак ад запявалаў дыфірамба, другая — ад запявалаў фалічных песень, выкананне якіх яшчэ і цяпер застаецца традыцыяй у шмат якіх гарадах. Трагедыя пакрысе пашырылася, бо [паэты] развівалі тое, што ў ёй нараджалася, і, паддаўшыся шматлікім зменам, яна спынілася, дасягнуўшы таго, што ляжала ў яе прыродзе. Эсхіл першы павялічыў колькасць актораў ад аднаго да двух, зменшыў харавыя партыі і падрыхтаваў галоўную ролю дыялогу. Сафокл увёў трох актораў і роспіс сцэны дэкарацыямі. Пазней з малых фабул з'явіліся вялікія творы, а дыялог з жартулівага, бо ён жа развіўся з сатырычнай драмы, ужо досыць позна зрабіўся велічным. Месца тэтраметра заняў трыметр. Трагікі карысталіся спачатку тэтраметрам з тае прычыны, што гэтая разнавіднасць паэзіі мела характар сатырычны і больш прыдатны да танцаў. А калі быў уведзены дыялог, то сама яго прырода знайшла адпаведны метр, бо ямб больш за ўсіх метраў падыходзіць

да прастай, штодзённай гаворкі. Доказам гэтаму ёсць тое, што ў гутарцы адзін з адным мы вельмі часта разамўляем ямбаі, а гекзаметраі — рэдка і прытым парушаючы тон гутарковай мовы. Пазней, кажуць, былі яшчэ дапоўненая колькасць эпісодыяў і прыведзеныя ў лад усе астатнія часткі трагедыі. Але пра гэта мы казаць не будзем, бо, мабыць, было б цяжкой задачай разглядаць усё занадта падрабязна.

[V]. Камедыя, як мы казалі, — гэта ўзнаўленне горшых людзей не ва ўсёй іх заганнасці, а ў смешным выглядзе. Смешнае — часцінка брыдкага. Смешнае — гэта якая-небудзь памылка ці брыдота, якая не прычыняе пакут і шкоды, як, напрыклад, камічная маска. Гэта нешта брыдкае і пачварнае, але без пакуты. Змены ў трагедыі і іх аўтары добра вядомыя, а датычна [1449b] камедыі гэта незразумела, бо на яе першапачаткова не звярталі ўвагі, бо і хор для камедыі архонт пачаў даваць вельмі позна, а напачатку харэўтамі былі аматары. Пра паэтаў-аўтараў камедыі сустракаюцца згадкі ў той час, калі камедыя ўжо мела пэўныя формы, а хто ўвёў маскі, пралог, поўны лік актораў і т. п., пра гэта не вядома. [Камічныя] фавулы [пачалі] складаць [Эпіхарм²⁴ і Фармід²⁵]. У зачатковым стане камедыя перайшла з Сіцыліі [у Афіны], а з афінскіх паэтаў Кратэс²⁶ першы, адмовіўшыся ад нападкаў асабістага характару, пачаў складаць дыялогі і фавулы агульнага характару. Эпічная паэзія падобная да трагедыі[, хоць і не мае велічнага метра], як выява сур'ёзных характараў, а адрозніваецца ад яе тым, што мае просты метр і ўяўляе сабой аповед. Акрамя таго, яны адрозніваюцца працягласцю. Трагедыя імкнецца, наколькі

можна, заставацца ў межах аднаго колазвароту сонца ці крыху выходзіць з яго, а эпічная паэзія не абмежаваная часам; у гэтым палягае іх адрозненне; аднак першапачаткова апошняя дапускалася ў трагедых гэтак жа сама, як у эпічных творах. Што да частак, то адны ёсць агульнымі [для трагедыі і эпасу], іншыя належаць толькі трагедыі. Таму той, хто ведае розніцу паміж добрай і кепскай трагедыяй, ведае яе і датычна эпасу, бо тое, што ёсць у эпічнай паэзіі, маецца ў трагедыі, але не ўсё, што мае яна, ёсць таксама і ў эпасе.

[VI]. Пра пераймальную творчасць, выкладзеную ў гексаметрах, а таксама пра камедыю мы раскажам пасля, а цяпер мы хочам весці гаворку пра трагедыю, запазычыўшы вызначэнне яе сутнасці з таго, што сказана. Адпаведным чынам, трагедыя ёсць перайманнем дзеяння сур'ёзнага з побытавага гледзішча, завершанага і разгорнутага, мовай упрыгожанай, рознымі яе відамі асобна ў розных частках, — перайманне дзеяннем, а не аповедам, дзякуючы чаму здзяйсняецца праз спачуванне і страх ачышчэнне (*katharsis*) гэткага кшталту пачуццяў. Пад «упрыгожанай» мовай я разумею гаворку, якая мае рытм, гармонію [і меладычнае гучанне], а «рознымі яе відамі» выкананне некаторых частак трагедыі толькі метрамі, іншых яшчэ і спевамі пад музыку. Паколькі ўзнаўленне здзяйсняецца дзейнымі асобамі, то, па-першае, пэўнай часткай трагедыі абавязкова ёсць упрыгожванне сцэны, потым — музычная кампазіцыя і створанае ў словах, бо гэтымі сродкамі здзяйсняецца ўзнаўленне існага. Пад «створаным у словах» я называю само спалучэнне вершаў, а што значыць «музычная кампазіцыя» — зразумела

ўсім. Паколькі трагедыя ёсць пераймальным выяўленнем дзеяння, а дзеянне здзяйсняецца якімі-небудзь дзейнымі асобамі, якія абавязкова маюць тыя або іншыя якасці характару і розуму, і паводле іх мы вызначаем і пэўныя якасці дзеянняў, [1450a] то натуральнымі прычынамі дзеянняў ёсць дзве, а менавіта: характар і думка, у адпаведнасці з якімі усе дасягаюць або не дасягаюць сваёй мэты. Пераймальнае выяўленне дзеяння — гэта *фабула*. *Фабулай* я называю спалучэнне падзей. *Характарам* жа — тое, на падставе чаго мы вызначаем якасці дзейных асоб; *думкай* — тое, з дапамогай чаго тыя, хто вядзе размову, даказваюць што-небудзь або проста выказваюць сваё меркаванне. Такім чынам, у кожнай трагедыі абавязкова павінна быць шэсць [складовых] частак, адпаведна чаму трагедыя валодае сваімі пэўнымі якасцямі. Гэтыя часткі — *фабула*, *характары*, *думкі*, *сцэнічныя дэкарацыі*, *слоўнае выяўленне* і *музычная кампазіцыя*. Да *сродкаў* пераймальнага выяўлення адносяцца дзве з гэтых частак, да *спосабу* пераймальнага выяўлення — адна, да *аб'екта* пераймальнага выяўлення — тры, а іншых няма. Гэтымі формамі карыстаюцца ў звычайным парадку, бо любая трагедыя мае сцэнічныя дэкарацыі і персанажаў, і *фабулу*, і *тэкст*, і *музычную кампазіцыю*, і змест *закладзеных думак*. Найважнейшая з гэтых частак — *парадак* падзей, бо трагедыя ёсць пераймальным выяўленнем не людзей, а дзеянняў і жыцця. Шчасце і няшчасце тут выяўляюцца ў дзеянні, і канчатковай мэтай трагедыі ёсць паказаць якое-небудзь *дзеянне*, а не нейкую *якасць*. Мы паводле нашага характару маем розныя якасці, а паводле нашых дзеянняў мы бываем шчаслівымі або, наадварот,

няшчаснымі. З прычыны гэтага творцы клапоцяцца не пра тое, каб пераймальным чынам паказваць характары: яны ўлучаюць характары ў свой паказ у інтарэсах дзеяння. Такім чынам дзеянні, г. зн. фабула, ёсць мэтай трагедыі, а мэта важнейшая за ўсё. Акрамя таго, без дзеяння трагедыя немагчымая, а без характараў, відаць, яна магчымая, бо трагедыі большасці новых паэтаў не адлюстроўваюць [індывідуальных] характараў, і наогул так яно ёсць у шмат якіх паэтаў. Тое ж заўважаецца і калі, напрыклад, параўнаць мастакоў Дзэўксіда²⁷ з Палігнотам²⁸: Палігнот — добры характэрны жывапісец, а жывапісу Дзэўксіда характарызацыя не ўласцівая. Зноў-такі, калі хто ўдала спалучыць у мове характэрныя выслоўі і выдатныя словы й думкі, той ніяк не выканае задачы трагедыі, а нашмат лепш дасягне яе трагедыя, якая хоць і выкарыстоўвала ўсё гэта ў меншай ступені, але мела і фабулу, і належны склад падзей. Акрамя таго, фактам ёсць тое, што менавіта тыя сродкі, з дапамогай якіх трагедыя найбольш прываблівае — я маю на ўвазе перыпетыі (павароты лёсаў) і пазнаванні — тут належаць да фабулы. Іншым доказам [вышэйпрыведзенага сцверджання] ёсць тое, што пачаткоўцы ў мастацтве паэзіі здольныя адпавядаць патрабаванням хутчэй у сферы ўжывання моўных выразаў і выяўленні характараў, чым ва ўменні належным чынам выбудоўваць парадак падзей, і гэта датычыць амаль усіх паэтаў даўнейшай эпохі. Такім чынам, падмуркам і адначасова душою трагедыі ёсць фабула. На другім месцы знаходзяцца характары. Падобнае бывае і ў жывапісе. Калі нехта бязладна размажа самыя лепшыя фарбы [1450b], то ён не зможа прынесці нават такога задавальнення, як той,

хто накідаў просты манахромны, цёмна-шэры на шэрым тле, малюнак. Мы маем дачыненне менавіта з пераймальным выяўленнем дзеяння, а праз гэта пераважна — дзеяння *персанажаў*. Трэцяе месца займаюць думкі. Пад імі я разумею здольнасць гаварыць пра тое, што належыць да справы і адпавядае абставінам — менавіта тое, што ў прамовах складае задачу палітыкі і аратарскага мастацтва. Вось жа, старажытныя паэты паказвалі сваіх герояў у іх размовах і прамовах палітыкамі, а сучасныя робяць з іх аратараў. Паказ характару — гэта тое, у чым выяўляецца якасць скіроўвання волі, таму ў дыялогавых партыях не выяўляюць характару тыя трагедыі, у якіх незразумела, чаго асоба, якая прамаўляе, прагне, або чаго яна пазбягае. Думкі — гэта тое, з дапамогай чаго даводзяць існаванне або неіснаванне чаго-небудзь, або робяць какое-кольвечы *выказванне*. Чацвёрты [літаратурны] кампанент — гэта *слоўнае выяўленне*. Пад гэтым я разумею, як сказана вышэй, здольнасць выказаць словамі тое, што, зрэшты, мае аднолькавае значэнне як для звязанай (метрычнай), так і для не звязанай (празаічнай) формы. З астатніх [пяці] частак *музычная кампазіцыя* складае найважнейшае ўпрыгожванне трагедыі, у той час як сцэнічныя дэкарацыі хоць, што праўда, прывабліваюць зрок, але яны зусім нележаць да сферы паэтычнага мастацтва і менш за ўсё датычацца паэзіі. Бо сіла трагедыі захоўваецца і без таго, хто яе ставіць на сцэне, і без актораў. Апроч таго, у справе афармлення сцэны нашмат большае значэнне мае мастацтва дэкаратара, чым паэта.

[VII]. Вызначыўшы гэтыя паняцці, пасля гэтага паразважаем пра тое, якім менавіта павінен быць *парадак*

падзей, бо гэта і першае і найважнейшае ў трагедыі. Мы ўжо высветлілі, што трагедыя ёсць пераймальным выяўленнем дзеяння завершанага і цэлага, што мае пэўны аб'ём, паколькі бывае цэлае, якое не мела ніякага [уласнага] аб'ёму. Цэлае — гэта тое, што мае пачатак, сярэдзіну і канец. Пачаткам ёсць тое, што само неабходным чынам не ідзе за іншым, але за ім натуральна ідзе або ж ўзнікае што-небудзь іншае. Канец — гэта, наадварот, тое, што натуральна ідзе за іншым — ці то неабходным чынам, ці то ў большасці выпадкаў, а за ім няма нічога іншага; у той час як сярэдзіна — гэта тое, што і само ідзе за іншым, а за ім, у сваю чаргу, ідзе іншае. Таму добра збудаваныя фавулы не павінны пачынацца невядома адкуль, ані сканчвацца як патрапіцца, а ўзгадняцца з вышэйзгадымі азначэннямі паняццяў. Акрамя таго, паколькі прыгожае — ці жывая істота, ці які-кольвечы прадмет — складаецца з пэўных частак, то яно павінна не толькі мець гэтыя часткі ў належным парадку, але і ўяўляць сабою не выпадковую велічыню, бо прыгожае выяўляецца ў велічыні і парадку; таму маленькая істота не можа быць ані занадта маленькаю, бо яе разгляданне займала б амаль недаступны адчуванню прамежак часу, ані занадта вялікаю, бо яго нельга было б успрыняць адразу [1451a], а яго адзінства і цэласнасць зыходзілі б з кругагляду назіральнікаў: напрыклад, калі б якая-небудзь жывёла была даўжынёю ў дзесяць тысяч стадый. Таму гэтаксама як неадушаваныя прадметы і жывыя істоты павінны мець пэўную і прытым лёгка аглядную велічыню, так і фавулы мусяць мець пэўны аб'ём, які, са свайго боку, павінен лёгка захоўвацца ў памяці. Што датычыцца гэтага аб'ёму,

то яго вызначэнне павінна рабіцца з увагай да публічных сцэнічных спаборніцтваў і ўспрымання гледачоў, але гэта не ўваходзіць у задачы паэтыкі. Бо калі б [акторам] трэба было паказваць сто трагедый, то час спаборніцтваў лічыўся б па вадзяных гадзінніках (клепсідрах), як часам яно, кажуць, і бывала²⁹. Што ж да вызначэння аб'ёму трагедыі паводле яе самой сутнасці, то тут заўсёды аддаецца перавага той фабуле, што развітая да належнай яснасці; а каб даць простае азначэнне, скажу, што той аб'ём драматычнага твора дастатковы, у межах якога пры паслядоўным развіцці падзей могуць адбывацца паводле верагоднасці або паводле неабходнасці пераходы ад няшчасця да шчасця ці ад шчасця да няшчасця.

[VIII]. Фабула бывае адзінай не ў тым выпадку, калі яна засяроджваецца вакол адной асобы, як думаюць некаторыя, бо з адной асобай можа адбывацца незлічонае мноства падзей, сярод якіх пэўныя зусім не ўяўляюць сабою адзінства; гэтакім самым чынам можа быць і шмат дзеянняў адной асобы, з якіх ніводная не ёсць адзіным дзеяннем. Таму, здаецца, памыляюцца ўсе тыя паэты, што стварылі «Гераклеіду», «Тэзеіду» і падобныя да іх паэмы. Бо яны мяркуюць, што паколькі Геракл быў адзін, то адсюль вынікае, што і фабула, звязаная з ім, адзіная. А Гамер, які і з іншага гледзішча вылучаецца сярод іншых паэтаў, і тут, як здаецца, па-мастацку паглядзеў на справу, дзякуючы ці то якой-небудзь тэорыі, ці то праз свае прыродныя здольнасці. Бо, ствараючы «Адысею», ён не распавёў усяго, што здарылася з яго героем: напрыклад, як той быў паранены на Парнасе, як удаваў з сябе звяр'яцелага падчас збораў у паход, паколькі ніводная з гэтых падзей

не ўзнікала паводле неабходнасці або паводле верагоднасці як вынік іншай. Ён згрупаваў усе падзеі «Адысеі», гэтак жа як і «Іліяды», вакол аднаго дзеяння ў тым сэнсе, як мы гаворым. Таму гэтак сама, як і ў іншых пераймальных мастацтвах, адзінае перайманне ёсць паказам адзінага аб'екта, так і фабула, бо яна ёсць перайманнем дзеяння, павінна быць перайманнем *адзінага і прытым суцэльнага* дзеяння. А часткі падзей павінны быць злучаныя такім чынам, каб пры перастаноўцы або пропуску якіх-небудзь частак змянялася і распадалася цэлае. Бо тое, што сваёй прысутнасцю ці адсутнасцю нічога не тлумачыць, адначасна і не складае ніякай [істотнай] часткі цэлага.

[IX]. З вышэй сказанага зразумела, што задачай паэта не ёсць распавядаць пра тое, *што адбылося*, яго задача — прамаўляць пра тое, *што б магло здарыцца*, пра *магчымае паводле верагоднасці або неабходнасці*. Гісторык і паэт [1451b] адрозніваюцца не тым, што адзін гаворыць метрамі (вершамі), а другі прозай, бо працы Герадота можна было б перарабіць у вершы, і ўсё ж такі гэта была б такая ж гісторыя ў метрах, як і без метраў. Галоўная розніца палягае ў тым, што адзін расказвае пра тое, што адбылося, другі — пра тое, што магло б адбыцца. Таму паэзію ў большай ступені можна ацэньваць з філасофскага, больш высокага гледзішча, чым гісторыю: паэзія ўяўляе сабою больш агульнае, а гісторыяпісанне — больш прыватнае. Агульнае палягае ў выяўленні таго, што даводзіцца казаць або рабіць паводле верагоднасці, або паводле неабходнасці чалавеку, які мае пэўныя якасці, да чаго імкнецца паэзія, даючы дзейным асобам імёны; у той жа час прыватнае датычыцца, напрыклад, таго, *што зрабіў*

*Алківіяд, або што з ім здарылася. У выпадку камедыі гэта ўжо відавочна. Апрацаваўшы свой матэрыял на падставе праўдападабенства або неабходнасці, камедыёграфы, адпаведна, падстаўлялі выпадковыя імёны, не гаворачы пра гістарычных асоб, як гэта робяць ямбографы. У той час у трагедыі прытрымліваюцца імёнаў, вядомых з мінулага. Падставай для гэтага ёсць тое, што *магчымае бывае верагодным*. У магчымасць таго, што яшчэ не адбылося, мы не верым; а тое, што адбылося, відавочна, магчымае, бо яно б не адбылося, калі б не было магчымым, Аднак і ў паасобных трагедыях сустракаецца толькі адно або два вядомыя імёны, а іншыя бывае, што выдуманая, як, напрыклад, у «Кветцы» Агатона³⁰, дзе аднолькава выдуманая як і падзеі, гэтак і імёны, а прытым гэты твор цешыць нас не менш. Таму не варта абавязкова ставіць сваёй задачай прытрымлівацца захаваных паданнямі міфаў, што пакладзены ў аснову трагедый, ды й смешнавата дамагацца гэтага, бо нават вядомае ведае не шмат хто, а нягледзячы на тое, яно прыносіць задавальненне ўсім. З гэтага зразумела, што паэт павінен быць больш творцам фабул, чым метраў, бо ён творца ў той меры, у якой яму ўдаецца пераймальнае выяўленне, а менавіта: як ён умее пераймаць дзеянні. Нават калі надараецца такое, што ён павінен адлюстроўваць сапраўдныя падзеі, ён усё ж творца. Бо нішто не перашкаджае таму, каб побач з сапраўднымі падзеямі сёе-тое мела характар верагоднасці і магчымасці. І з гэтага гледзішча ён і выяўляе сябе як паэт, што апявае тыя падзеі.*

З недасканалых фабул, г. зн. дзеянняў, эпізадычныя самыя горшыя. Пад эпізадычнай я маю на ўвазе тую

фабулу, у якой эпізоды як часткі твора ідуць адзін за адным без захавання верагоднасці або неабходнасці. Такія фабулы складаюцца кепскімі паэтамі з прычыны іх уласнай няздольнасці, а добрымі — калі яны мусяць падладжвацца пад актораў. Паколькі дзеля патрабаванняў саборніцтваў паэты празмерна расцягваюць фабулы, яны часта бываюць змушаныя парушаць натуральную [паслядоўнасць падзей]. [1452a]. Паколькі ж мы маем тут дачыненне з пераймальным выяўленнем дзеяння, якое не толькі не завершана ў сабе, але таксама выклікае страх і спагаду, што бывае часцей за ўсё ў тым выпадку, калі нешта адбываецца нечакана і вынікае з [унутранай] логікі, [то дзівоснае ёсць моцна дзейным элементам трагедыі]. І дзівоснае будзе мець яшчэ мацнейшае ўздзеянне, чым тое, калі яно ўзнікае як бы выпадкова або немаведама з чаго, бо нават сярод выпадковых падзей больш за ўсё здзіўлення выклікаюць тыя, што былі здзейсненыя як бы наўмысна: так, напрыклад, статуя Мітыя ў Аргасе забіла чалавека, вінаватага ў смерці Мітыя, упаўшы на яго ў той час, калі ён на яе глядзеў. Падобныя рэчы не вынікаюць з простага выпадковасці. Таму фабулы такога кшталту неабходным чынам [прыгажэйшыя і] адпавядаюць сутнасці мастацтва.

[X]. З фабул адны бываюць простымі, іншыя заблытанымі, бо менавіта такія, паводле сваёй прыроды, бываюць і дзеянні, пераймальным выяўленнем якіх ёсць фабулы. Пад *простай* фабулай я разумею такую, у якой пры захаванні бесперапыннасці і адзінства, у адпаведнасці з нашым азначэннем, змена здзяйсняецца без перыпетыі або пазнання, а пад *заблытанай* — тую, у якой змена адбываецца з пазнаннем або перыпетыяй, або і з тым, і з другою разам. Перыпетыя і пазнанне павінны вынікаць з самога

складу фабулы так, каб змена ўзнікала з папярэдніх падзей паводле неабходнасці або паводле верагоднасці. Бо ў тым, адбываецца адпаведная падзея з прычыны чаго-небудзь або пасля чаго-небудзь, ёсць вялікая розніца.

[XI]. *Перыпетыя* — гэта змена таго, што адбываецца, у процілеглае, і прытым, як мы кажам, паводле верагоднасці або неабходнасці. Так, напрыклад, у «Эдыпе» вясцун, які прыйшоў з мэтай усцешыць Эдыпа і пазбавіць яго ад страху перад маці, растлумачыўшы яму, хто ён быў, учыніў процілеглае ўздзеянне, а ў «Лінкею»³¹ аднаго вядуць на смерць, другі, Данай, ідзе следам за ім, каб забіць яго. Але з прычыны змены акалічнасцяў давялося загінуць апошняму, а першы выратаваўся. Пазнаванне, як азначае і самае слова, — гэта *пераход ад няведання да ведання*, якое прыводзіць або да сярброўства, або да варажнечы тых, каму лёс наканаван шчасце або няшчасце. А самае лепшае мастацкае пазнаванне — гэта тое, якое спалучана з перыпетыямі, як, прыкладам, у «Эдыпе». Бываюць, вядома, і іншыя разнавіднасці пазнавання, бо датычна як неадушаўлёных прадметаў, так і якіх заўгодна рэчаў яно можа адбывацца вышэйзгаданым спосабам, і можна даведацца таксама, здзейсніў нехта або не здзейсніў які-небудзь учынак. Але самае важнае для фабулы і самае важнае для дзеяння — гэта пазнаванне, названае першым, бо такое пазнаванне і перыпетыя будуць выклікаць або *спачуванне*, або *страх*; а пераймальным выяўленнем [1452b] такіх дзеянняў, як у нас вызначана, ёсць трагедыя. Акрамя таго, у выніку такога пазнавання будуць узнікаць і няшчасце, і шчасце. Паколькі пазнаванне [пераважна] ёсць пазнаваннем сярод некалькіх асоб, то часам яно адбываецца толькі

з боку адной асобы ў дачыненні да іншай, калі адной асобе вядома, кім ёсць другая; а часам бывае неабходна абаім пазнаць адно аднаго, як, напрыклад, Арэст пазнаў Іфігенію праз пасыланне ліста, а для Іфігеніі спатрэбіўся іншы спосаб пазнавання першага. Вось жа, фабула мае, такім чынам, дзве часткі, а менавіта перыпетэю і пазнаванне. Трэцяя частка — гэта *пакуты*. Аднак пакуты ёсць дзеяннем, вынік якога — гібель ці боль: напрыклад, розныя забойствы на сцэне, прыпадкі невыноснага болю, нанясенне ран і да т. п.

[XII]. Пра тыя [якасныя] часткі трагедыі, якія трэба выкарыстоўваць як яе разнавіднасці, мы ўжо казалі раней, а што да колькасных, г. зн. асобных, частак, на якія яны падзяляюцца, то гэта наступныя: *пралог*, *эпісодый*, *эксад*, *песня хору*, а ў ёй *пáрад* і *стасім*. Гэтыя часткі агульныя для ўсіх трагедый, а асаблівасцямі некаторых трагедый ёсць *песні* [што выконваюцца акторамі] са сцэны і *камосы*. Пралог — гэта цэлая частка трагедыі перад выступленнем хору. Эпісодый — цэлая частка трагедыі паміж цэлымі песнямі хору. Эксад — цэлая частка трагедыі, за якой не бывае спеву хору. Пáрад хору — гэта першая цэласная партыя хору, стасім — песня хору без анапеста і трахея, камос — агульны плач хору і актораў, а песні са сцэны выконваюцца толькі акторамі. Пра тыя часткі трагедыі, якія трэба выкарыстоўваць [як якасныя], мы казалі, а колькасныя менавіта такія.

[XIII]. Да чаго трэба імкнуцца і чаго неабходна пазбягаць, складаючы фабулы, і дзякуючы чаму будзе дасягнута мэта трагедыі, трэба сказаць зараз, грунтуючыся

на тым, што ўжо было выкладзена. Паколькі кампазіцыя трагедыі мусіць быць не простай, а забытанай і ўяўляць сабою пераймальнае выяўленне падзей, якія абуджаюць страх і выклікаюць спачуванні — бо гэта адметнасць твораў такога гатунку, — то першым чынам зразумела: не варта паказваць на сцэне пераход ад шчасця да няшчасця людзей *маральна дасканалых*, бо гэта не абуджае ні страху, ні спачуванняў, а [проста] выглядае жахлівым; і не варта таксама паказваць пераход ад няшчасця да шчасця *кепскіх* людзей, бо гэта зусім не трагічна: тут няма нічога неабходнага, [1453a] гэта не выклікае пачуцця агульначалавечай спагады, ні спачування, ні страху. Не варта адлюстроўваць і пераход ад шчасця да няшчасця поўных нягоднікаў, бо такі склад падзей, мабыць, выклікаў бы пачуццё агульначалавечай спагады, але не спачуванне і не страх. Бо спагада ўзнікае, калі мы бачым таго, хто пакутуе нявінна, а страх — калі перад намі той, хто знаходзіцца ў аднолькавым з намі становішчы, і таму такі выпадак сам па сабе не выкліча ні спачування, ні страху. Такім чынам, застаецца той, хто стаіць як бы паміж імі. А гэта той, хто, аднак, не вылучаючыся ні маральнай дасканаласцю, ні справядлівасцю, трапляе ў няшчасце не з прычыны сваёй заганнасці ці ганебнасці, а з прычыны якой-небудзь памылкі, тым часам як раней ён меў вялікую славу і жыў шчасліва, як, напрыклад, Эдып, Тыест³² і іншыя знакамітыя людзі з падобных родаў. Таму неабходна, каб добрая фабула была хутчэй простай, а не «падвойнай», як кажуць некаторыя, і ўяўляла сабою пераход не ад няшчасця да шчасця, а наадварот, ад шчасця да няшчасця, — пераход не з прычыны дрэнных якасцяў асобы,

а з прычыны вялікай памылкі з боку такога чалавека, што, як мы казалі, хутчэй лепш, чым горш. Доказам гэтага ёсць [літаратурна-гістарычнае] развіццё, бо напачатку паэты пераходзілі ад адной выпадковай фабулы да іншай, а цяпер трагедыі апісваюць лёс нешматлікіх родаў — напрыклад, Алкмеона³³, Эдыпа, Арэста³⁴, Мелеагра³⁵, Тыеста, Тэлефа³⁶ і іншых, каму давялося або трываць, або здзейсніць страшныя злачынствы. З выбудаванага такім спосабам дзеяння згодна з патрабаваннямі мастацкага выяўлення ўзнікаюць найлепшыя трагедыі. Таму робяць памылку таксама тыя, хто папракае Эўрыпіда ў тым, што ён карыстаецца такім падыходам у сваіх трагедыях і што шмат якія яго трагедыі маюць нешчаслівы канец. Але ж гэта, як сказана, якраз слушна. І вось найбольш яскравы доказ: на сцэне, падчас спаборніцтваў, менавіта такія творы, калі яны добра пастаўленыя, маюць наймацнейшае трагічнае ўздзеянне, і таму Эўрыпід, калі нават з гледзішча тэхнікі дапускае хібы, не вартыя ўхвалення, усё ж такі як трагічны паэт выглядае найбольш пераканаўча. Другі спосаб паказу дзеяння, які сёй-той называе першым, мае падвойны парадак падзей, як «Адyseя», і ў канцы яе лёс добрых і кепскіх людзей вырашаецца [наsupерак чаканням] процілеглым чынам. Гэты гатунак лічыцца першым паводле слабасці тэатральнай публікі, бо паэты ў сваіх творах падпарадкоўваюцца густам глядачоў. Аднак такі спосаб выклікаць задавальненне — чужародны для трагедыі: гэта больш уласціва камедыі, дзе персанажы, хоць бы яны былі, паводле міфа, самымі зацятымі ворагамі, як, напрыклад, Арэст і Айгіст³⁷, у канцы п'есы пакідаюць сцэну сябрамі, і ніхто не гіне ад рукі іншага.

[XIV]. Пачуццё страху і спагады [1453b] можа быць выклікана сцэнічнымі дэкарацыямі, можа ўзнікнуць і праз само спалучэнне падзей: гэта куды больш каштоўна і дасягаецца лепшымі паэтамі. Фабула павінна быць складзена так, каб той, хто чытае пра хаду падзей і не бачыць іх наводна, трымцеў і суперажываў з тым, што адбываецца, а гэткае можа перажыць кожны, толькі слухаючы[як дэкламуецца драматычны] расповед пра Эдыпа. Дамагацца ж такога ўздзеяння пры дапамозе сцэнічных эфектаў — справа не столькі мастацтва, колькі харэга. Той, хто з дапамогай дэкарацый паказвае не тое, што абуджае страх або спачуванне, а толькі цудоўнае, не мае нічога агульнага з трагедыяй, бо ад трагедыі трэба вымагаць не ўсялякага пачуцця задавальнення, а толькі ўласцівага [яе сутнасці]. Паколькі ж паэт павінен праз сваё пераймальнае выяўленне выклікаць задавальненне, якое вынікае са спагады і страху, то зразумела, што ён мусіць стварыць такое ўздзеянне ў падзеях трагедыі. Разбярэмся, якія дзеянні выглядаюць жахлівымі, а якія выклікаюць спачуванне. Такія дзеянні адбываюцца абавязкова ў стасунках або паміж сябрамі, або паміж ворагамі, або паміж людзьмі, якія ставяцца адзін да аднаго абыхава. Калі вораг шкодзіць ворагу або збіраецца так рабіць, то ні яго дзеянні, ні намеры не выклікаюць ніякага спачування ці страху, а толькі тое пачуццё, якое ўзбуджаюць пакуты самі па сабе. Але калі пакуты ўзнікаюць сярод блізкіх людзей: напрыклад, брат забівае брата, або сын бацьку, або маці сына, або сын сваю маці, ці то збіраецца гэткае ўчыніць, або яшчэ нейкі сваяк робіць што-небудзь падобнае, то менавіта такіх падзей варта шукаць для сваёй фабулы. Але захаваных паданнем

міфаў нельга змяняць: я маю на ўвазе, напрыклад, смерць Клітэмнэстры ад рукі Арэста або Эрыфілы — ад рукі Алкмэона; у астатнім паэт павінен дадаваць нешта ад сябе, па-майстэрску карыстаючыся паданнем, што дайшло да нас. А пра тое, што мы разумеем пад выразам «па-майстэрску», растлумачым тут больш падрабязна. А менавіта: дзеянне можа адбывацца так, як яго сабе ўяўлялі старыя творцы, паказваючы асоб, якія ведаюць [сваіх ахвяр] і разумеюць, што яны робяць: прыкладам, Эўрыпід паказаў Медэю якая забівае сваіх дзяцей. Іншы выпадак — гэта, калі жудаснае злачынства ўчыняецца ў выніку няведання, і толькі пасля высвятляецца сваяцтва героя з ахвярай, як, напрыклад, гэта адбылося з Эдыпам у Сафокла; зрэшты, гэта мела месца па-за драмай, а ў самой трагедыі так дзейнічаюць, напрыклад, Алкмэон Астыдаманта³⁸ або Тэлегон³⁹ у «Параненым Адыею»⁴⁰. Ёсць яшчэ выпадак, калі той, хто ў няведанні мае намер здзейсніць якое-небудзь непараўнае зло, пазнае [сваю ахвяру] раней, чым учыніць злачынства. Акрамя гэтых выпадкаў, іншых не бывае. Бо нешта ўчыняецца непазбежна або калі [ахвяра] ведае, або калі яна не ведае пра такія намеры. З гэтых [выпадакаў] найгоршае — гэта свядома збірацца ўчыніць якое-небудзь зло, але не зрабіць яго. Гэта выклікае агіду, але не трагічна, бо да пакутаў справа не даходзіць. Вось чаму такім чынам падзей ніхто не паказвае, акрамя нешматлікіх выпадкаў, напрыклад, у «Антыгоне», у сцэне Крэонта з Геманам. Другі выпадак — гэта сапраўды ўчыніць якое-небудзь зло, прытым лепш зрабіць гэта не ведаючы і даведацца пасля, бо тут няма нічога агіднага. Але ў апошнім выпадку прызнанне мае найглыбейшае ўздзеянне. Я кажу

пра тое, як, напрыклад, у «Крэсфонце» Мерапа збіраецца забіць свайго сына, але не забівае, пазнаўшы яго перад гэтым; гэтак сама, як і ў «Іфігеніі [у Таўрыдзе]»⁴¹, сястра пазнае брата, а ў «Геле»⁴² сын — сваю маці, якую ён хацеў адправіць [на смерць]. Вось чаму, як сказана раней, трагедыі паказваюць лёс не шмат якіх родаў. Шукаючы [прыдатныя] сюжэты, трагікі, у большай ступені дзякуючы выпадку, чым свайму мастацкаму таленту, адкрылі, што ў міфах варта збіраць такія ўражвальныя матэрыялы для фабулы і былі вымушаныя сустракацца ў дамах тых родаў, з якімі адбываліся такія няшчасці. Вось жа, пра павязі падзей і пра тое, якімі менавіта павінны быць фабулы, тут сказана дастаткова.

[XV]. Што да характараў, то тут трэба звярнуць увагу на чатыры ўласцівасці. Першае і найважнейшае патрабаванне — каб яны былі высакародныя. Дзейная асоба будзе мець характар у тым выпадку, калі, як сказана, яе прамовы ці ўчынкі выяўляюць мэтаксіраваную волю, якая б яна ні была, а менавіта: высакародны характар — калі гэтая воля высакародная. Апошняе магчымае датычна любых людзей, бо і жанчына бывае высакароднай, і нявольнік, хоць, быць можа, першая з іх ніжэйшая [ад мужчыны], а нявольнік — і зусім мала чаго вартая істота. Другая ўмова — адпаведнасць. Так, характар у жанчыны можа быць мужны, не адпаведны жанчыне, бо звычайна так яно не бывае. Трэцяя ўмова — [гістарычнае] праўдападабенства. Гэта пэўная іншая задача, — не тое, каб паказаць высакародны або адпаведны дадзенай асобе характар, як мы сказалі вышэй. Чацвёртая ўмова — паслядоўнасць, бо нават калі асоба, як аб'ект пе-

раймальнага выяўлення, зусім непаслядоўная і ў падмурку яе ўчынкаў ляжыць такі характар, то ўсё ж яна павінна быць паслядоўна непаслядоўнай. Прыкладам ганебнасці характару, не выкліканай [унутранай] неабходнасцю, ёсць Менелай у «Арэсце»⁴³. Прыклад учынку, неадпаведнага і нязгоднага з характарам, — плач Адысея ў «Скіле»⁴⁴ і прамова Меланіпы⁴⁵... Прыклад непаслядоўнасці — Іфігенія ў Аўлідзе, бо, калі яна ўпрошвае [пакінуць яе жывою], яна зусім не падобная да той, якая выступае пазней[, калі яна ахвяруе сабой]. У выяўленні характараў, гэтак сама як і ў пабудове парадку падзей варта заўсёды трымацца неабходнасці або верагоднасці, каб той, каму гэты характар належыць, казаў ці рабіў тое паводле неабходнасці або паводле верагоднасці, і каб адна падзея мела месца пасля іншай [таксама] паводле неабходнасці або паводле верагоднасці. Такім чынам, зразумела, што і развязкі фабул павінны вынікаць з саміх фабул, [1454b] а не стварацца [тэатральнымі] механізмамі, як у «Медэі» або ў сцэне адплыцця ў «Іліядзе»⁴⁶, бо механізмамі трэба карыстацца найперш дзеля паказу падзей, што адбываюцца па-за драмай, або таго, што адбылося раней і чаго чалавек не мог ведаць, або таго, што адбудзецца пазней і патрабуе быць прадказаным; або боскага звеставання, бо мы мяркуем, што багі ўсё бачаць. Аднак у падзеях не павінна быць нічога nelaгічнага — у адваротным выпадку яно павінна быць па-за трагедыяй, як, напрыклад, у «Эдыпе» Сафокла⁴⁷. Паколькі ж трагедыя ёсць пераймальным выяўленнем людзей лепшых, чым звычайна бываем мы, то варта браць сабе за ўзоры добрых партрэтаў. Яны, перадаючы тыповыя рысы, хоць і захоўваюць агульнае па-

дабенства ў выявах, але малююць людзей прыгажэйшымі. Гэтак і паэт, займаючыся пераймальным выяўленнем асоб раздражняльных, легкадумных і тых, што маюць іншыя падобнага кшталту хібы характару, павінен паказваць такіх людзей высакароднымі, як, напрыклад, паказалі брутальнага Ахіла Агатон⁴⁸ і Гамер. Трэба зважаць на такія рэчы, а таксама на выяўленне, якое неабходным чынам мусіць дапасоўвацца да характару твора, бо і тут магчыма часта памыляцца. Але адносна гэтага ўжо было дастаткова сказана ў выдадзеных мною творах⁴⁹.

[XVI]. Пра тое, што такое пазнаванне, мы казалі раней. А што да відаў пазнавання, то першы і самы немастацкі, якім часцей за ўсё карыстаюцца як сродкам пераадолення збынтэжанасці, — гэта пазнаванне паводле пэўных прыкмет. Сярод апошніх адны бываюць прыроджаныя, напрыклад, «дзіда, якуюносяць (на сваім целе) земнародныя», або, напрыклад, зоркі ў «Тыесце» Каркіна⁵⁰; іншыя — набытыя пазней, прытым або на целе, напрыклад, шнары, або староннія прадметы, напрыклад, караблі або лодачка, з дапамогай якой адбываецца пазнаванне ў «Тыра»⁵¹. Але і гэтымі прыкметамі можна карыстацца як лепш, так і горш. Так, напрыклад, Адысея паводле яго шнара інакш пазнала карміцелька, а інакш — свінапасы. Пазнаванні, якія патрабуюць доказаў як і ўсе чыста вонкавыя пазнаванні падобнага кшталту, аднак, менш мастацкія. Але тыя, што ўзнікаюць з перыпетыі, як, напрыклад, у сцэне абмывання («Адысея») — [у пэўным сэнсе] лепшыя. Другое месца займаюць пазнаванні, прыдуманыя паэтам і якраз таму немастацкія. Так, Іфігенія ў аднайменным творы пазнала, што [перад ёю] Арэст.

Іфігенія ж раскрыла сябе лістом, а той кажа [у творы] тое, чаго хоча сам паэт, але не тое, чаго патрабуе дзеянне. Таму такое пазнаванне вельмі набліжаецца да паказанай мною памылкі, бо [Арэст] мог і прынесці з сабой некаторыя [доказы ведання мінулага Атрыдаў]. Такого самага кшталту «голас ткацкага чаўнака» ў Сафоклавым «Тэ-рэю»⁵². Трэцяе пазнаванне адбываецца шляхам успаміну, калі ўзнікае якое-небудзь пачуццё пры бачанні якога-небудзь прадмета: як, прыкладам, у «Кіпрыях» Дыкеагена⁵³ [1455a] герой, убачыўшы карціну, заплакаў, а ў «Паданні Алкіноя»⁵⁴ [Адысей], слухаючы кіфарыста і ўзгадаўшы [перажытае], заліўся слязьмі, праз што іх абодвух і пазналі. Чацвёртае пазнаванне робіцца пры дапамозе лагічнага вываду: напрыклад, у «Хаэфорах»⁵⁵: «прыйшоў хтосьці падобны [да мяне], а ніхто ж не падобны [да мяне], акрамя Арэста. Такім чынам, гэта прыйшоў ён». Або сцэна з Іфігеніяй у сафіста Палюіда⁵⁶: для Арэста натуральна зрабіць лагічны вывод, што, паколькі была прынесена ў ахвяру яго сястра, то і яму даводзіцца стаць ахвярай. А ў «Тыдэю» Тэадэкта⁵⁷ герой робіць выснову, што ён і сам загіне, бо ён прыйшоў з мэтай знайсці свайго сына. Тое ж і ў «Фінеідах»⁵⁸: жанчыны, убачыўшы мясцовасць, вырашылі, што тут ім прызначана лёсам памерці, бо іх там і высаджалі. Бывае і складанае пазнаванне, спалучанае з падманам публікі, напрыклад, у «Фальшывым вестуне Адысею» [Адысей] сцвярджае, што толькі ён, і ніхто болей, можа нацягнуць цеціву пэўнага лука. Згодна з паданнем, пра гэта абвясціў паэт; але калі той дадае, што ён пазнае лук, якога ніколі не бачыў; то выснова, што ён сапраўды яго пазнае, ёсць непраўдзіваю. Але лепшае за

ўсе іншыя тое пазнаванне, якое вынікае з саміх падзей, калі гледачы бываюць здзіўленыя праўдападабенствам: як, напрыклад, у Сафоклавым «Эдыпе» і ў «Іфігеніі», дзе, сапраўды, праўдападобна, што Іфігенія хоча ўручыць ліст. Толькі такія пазнаванні абыходзяцца без прыдуманых прыкмет накшталт караляў. Другое месца займаюць пазнаванні, якія вынікаюць з лагічнага вываду.

[XVII]. Пры складанні фабул і моўнай апрацоўцы паказу падзей трэба іх як мага бліжэй праводзіць перад сваімі вачыма, бо толькі калі паэт бачыць іх зусім выразна і як бы прысутнічае пры іх развіцці, ён можа знайсці прыдатныя сродкі выяўлення і як найлепш абысці супярэчнасці. Доказам гэтаму служыць тое, у чым некалі папракалі Каркіна⁵⁹. У яго Амфіярай выходзіў з храма [...] ⁶⁰, што паэт пакінуў па-за ўвагай, не ўсведамляючы сітуацыю, таму падчас паказу публіка была раззлаваная гэтым. Наколькі гэта магчыма, паэту варта спрабаваць пераймаць выразы твару і рухі цела сваіх персанажаў, бо найцікавей выглядаюць тыя з іх, якія, згодна са сваёй натурай, маюць [адпаведныя] пачуцці: найбольш пераканаўча хвалюе той, хто сам хвалюецца, а выклікае гнеў — той, хто сапраўды злуецца. Менавіта таму паэзія ёсць справай або багата адоранага прыродай, або моцна апантанага⁶¹ чалавека: першыя здольныя быць па-мастацку вобразнымі, другія — выходзіць па-за любыя межы. Паэт, ствараючы трагедыю, павінен напачатку падаваць як гэтыя аповеды, захаваныя ў паданнях, [1455b] так і выдуманыя ў агульных рысах, а потым уводзіць эпізоды, г. зн. іх пашыраць. На маю думку, агульнае можна выяўляць так, як гэта зроблена, напрыклад, у «Іфігеніі». Калі на ахвярны алтар

паклалі нейкую дзяўчыну, яна неўпрыкмет вымкнула ад таго, хто здзяйсняў ахвярапрынашэнне, і была перанесеная ў іншую краіну, у якой быў звычай прыносіць чужаземцаў у ахвяру багіні[-апякунцы гэтай краіны]. А гэты абавязак быў ускладзены на яе. Праз пэўны час здарылася, што брат гэтай жрыцы прыехаў туды: тая акалічнасць, што яму адправіцца туды загадаў бог [і з якой мэтай] — гэта па-за фабулай драматычнага дзеяння. Пасля прыезду, калі яго схапілі і хацелі прынесці ў ахвяру, ён адкрыўся сястры, — так, як гэта паказваў Эўрыпід⁶², або як Палюід⁶³, — праўдападобна сказаўшы, што, як аказваецца, наканавана быць прынесенымі ў ахвяру не толькі яго сястры, але і яму самому; адсюль яго выратаванне. Пасля гэтага варта ўжо даць імёны [дзеіным асобам] і ўводзіць эпізадычныя часткі, але зважаць на тое, каб эпізоды былі ў шчыльнай сувязі: напрыклад, у эпігодзе з Арэстам — яго вар'яцтва, з прычыны якога ён быў злоўлены, і ачышчэнне, праз якое ён уратаваўся. У драмах эпізоды мусяць быць дакладна абмежаванымі ў памерах, у эпасе, наадварот, яны [істотна] расцягнутыя. Гэтак, змест «Адысеі» можна пераказаць адносна каротка. Адзін чалавек шмат гадоў знаходзіцца далёка ад радзімы, яго пераследуе настроены да яго варожа бог, і ён, урэшце, апынаецца самотным; прытым яго хатнія справы знаходзяцца ў такім стане, што жаніхі[, якія заляцаюцца да жонкі,] прамантачваюць яго маёмасць і робяць змову супраць яго сына. Тут ён, перажывшы мноства нешчаслівых здарэнняў, вяртаецца і, адкрыўшыся пэўным асобам, учыняе напад [на жаніхоў], сам ратуецца, а ворагаў знішчае. Вось, уласна кажучы, ядро зместу паэмы, а ўсё астатняе — эпізоды.

[XVIII]. У кожнай трагедыі ёсць завязка і развязка. Да завязкі адносяць падзеі, якія знаходзяцца па-за драмай, і некаторыя з тых, што ўваходзяць у яе склад, а рэшта — гэта развязка. Пад завязкай я зразумею тое, што знаходзіцца ад пачатку трагедыі да той часткі, якая ёсць мяжой, з якой пачынаецца пераход ад няшчасця да шчасця або ад шчасця да няшчасця, а развязкай — тое, што знаходзіцца ад гэтага пераходу да канца. Напрыклад, у Тэадэктавым «Лінкею»⁶⁴ завязкай ёсць падзеі, якія адбыліся раней, потым выкраданне дзіцяці і [раскрыццё вінаватых], а развязкай — усё ад абвінавачання ў забойстве да канца. Відаў трагедыі чатыры. Столькі ж пазначана намі і частак. Трагедыя забытаная, якая цалкам складаецца з перыпетыі і пазнавання. Трагедыя патэтычная, напрыклад, [1456a] «Аякс»⁶⁵ і «Іксіёны»⁶⁶. Трагедыя нораваў, напрыклад, «Фтыятыйцы» і «Пелей»⁶⁷. Чацвёрты від — трагедыя фантастычная, напрыклад, «Фаркіды»⁶⁸, «Праметэй» і ўсе тыя, у якіх дзеянне адбываецца ў падземным царстве. лепш за ўсё было б імкнуцца засвоіць усе гэтыя разнавіднасці, а калі гэта немагчыма, то самыя галоўныя — і як мага больш, асабліва таму, што цяпер існуе звычка несправядліва крытыкаваць паэтаў. Хоць [у нас] ёсць шмат добрых паэтаў у кожным гатунку [трагедыі], але крытыкі патрабуюць, каб адзін паэт пераўзыходзіў кожнага ў яго індывідуальных добрых якасцях. Правамерна можна да зусім адрознай трагедыі звяртацца як да гэткай самай, нават калі ў аснове фабул ляжыць іншы матэрыял. Гэта бывае ў выпадку, калі завязка і развязка там адны і тыя ж. Наогул, шмат хто ўмее выдатна завязаць вузел [фабулы], аднак развязкі ў іх кепскія. Але трэба, каб абедзве гэтыя рэчы стасаваліся адна з адной. Паэт мусіць таксама

памятаць пра тое, пра што не раз гаварылася: імкнуцца не надаваць трагедыі эпічнай кампазіцыі. Эпічным я называю такі змест, які складаецца са шматлікіх фабул: да прыкладу, калі хто-небудзь захацеў бы перадаць у драме ўвесь змест «Іліяды»⁶⁹. Там, з прычыны значнай даўжыні, часткі атрымліваюць належнае развіццё, а ў драмах такі падыход меў бы, насуперак чаканням, процілеглы вынік. Доказ гэтага: усе тыя трагікі, якія паказвалі разбурэнне Троі цалкам⁷⁰, а не па частках, як Эўрыпід, або паданне Ніобы не так, як Эсхіл, церпяць поўную няўдачу або кепска выглядаюць у саборніцтве з іншымі; бо і Агатон пацярпеў няўдачу толькі з прычыны аднаго гэтага. У перыпетыях і ў простых дзеяннях трагікі дзіўным чынам дасягаюць таго ўздзеяння, да якога яны імкнуцца. Гэта бывае, калі разумны, але дрэнны чалавек аказваецца ашуканым, як Сізіф, або адважны, але несправядлівы, як [...] ⁷¹, бывае пераможаны. Гэта праўдападобна ў тым сэнсе, як кажа Агатон: «Праўдападобна тое, што адбываецца і шмат чаго непраўдападобнага»⁷². Паэт-трагік павінен паказваць хор як аднаго з актораў: ён мусіць быць [арганічнай] часткай цэлага і браць удзел у драматычным дзеянні не так, як у Эўрыпіда, а так, як у Сафокла. А ў шмат якіх іншых [паэтаў] песні хору маюць не больш сувязі са сваёй фабулай, чым з любой іншай трагедыяй. Таму ў іх з таго часу, як Агатон першы пачаў рабіць падобнае, спяваюць «устаўныя песні»⁷³. А між тым, якая розніца — спяваць устаўныя песні або перамяшчаць з адной часткі ў іншую дыялог або цэлыя эпісоды?

[XIX]. Застаецца сказаць некалькі слоў што да слоўнай формы [трагедыі] і выкладу думак, а адносна іншых

пытанняў ужо сказана вышэй. Зрэшты, пытанні, якія да-тычацца выкладання думак, варта разглядаць у кнігах па рыторыцы, бо яны больш блізкія да гэтай галіны ведаў. Да сферы думкі належыць усё тое, што павінна быць выяўлена ў [1456b] слове — даказваць і абвяргаць, і выяўляць пачуцці, як, напрыклад, спачуванне або страх, або гнеў і іншыя падобныя да іх, а таксама ўвядатненне і змяншэнне значэння рэчаў. Зразумела, аднак, што і пры выяўленні дзеянняў трэба браць пад увагу тыя самыя пункты погляду, калі ёсць неабходнасць паказаць тое, што абуджае спачуванне або жах, або вялікае, або праўдападобнае. Розніца палягае толькі ў тым, што гэтыя дзеянні павінны быць зразумелымі без тлумачэння [словамі], а думкі мусяць быць выяўленыя самім тым, хто прамаўляе, у аповедзе і быць вынікамі прамоўленага, бо ў чым бы палягала задача таго, хто прамаўляе, калі б думкі выявіліся без пасярэдніцтва слоў? У той галіне, якая належыць да слова, частку даследаванняў складаюць спосабы выказвання, веданне якіх ёсць справай аратарскага мастацтва і таго, хто кіруе тэатральнай пастаноўкай: напрыклад, як выказаць загад, а як — просьбу, апавяданне (пра штосьці), пагрозу, пытанне і адказ і да т.п. З ведання або няведання гэтага да паэтычнага мастацтва, аднак, не ўзнікне папроку, які б быў варты ўвагі. Бо хто будзе прызнаваць памылкай тое, у чым Пратэгор папракае [Гамера]: нібыта той, думуючы, што просіць, загадвае, сказаўшы: «Гнеў, о багіня, паяй»: маўляў, паставіць у форме загаднага ладу словы, якія абазначаюць рабіць што-небудзь ці не рабіць, — гэта загад.

[XX]. Любое слоўнае выяўленне ўтрымлівае ў сабе наступныя часткі: гук маўлення, склад, злучнік, службовае

слова, імя, дзеяслоў, флексію і сказ. *Гук маўлення* — гэта гук непадзельны, але не які-кольвечы, а такі, з якога натуральным чынам будуюцца звязнае слова, бо і жывёлы выдаюць непадзельныя гукі, але ніводнага з іх я не называю звязным [гукам] або гукам маўлення. А разнавіднасці гэтых гукаў — галосны, безгалосны (зычны) і паўгалосны. Галосны мае чутнае гучанне без дотыку [языка] да губ або зубоў; паўгалосны — чутнае гучанне з дотыкам [языка] да губ або зубоў, напрыклад, Σ і P ; а безгалосны (зычны) — той, які пры дотыку [языка] не выдае самастойна ніякага гуку, а робіцца чутным у спалучэнні з гукамі, якія маюць якую-небудзь гукавую сілу, напрыклад, Γ і Δ . Гэтыя гукі адрозніваюцца ў залежнасці ад канфігурацыі рота, ад месца іх утварэння густым і тонкім прыдыханнем⁷⁴, даўжынёй і кароткасцю і, урэшце, вострым, цяжкім і сярэднім націскам. Падрабязнасцяў у гэтых пытаннях трэба разглядаць у працах па метрыцы. *Склад* ёсць спалучэннем гукаў, якое не мае самастойнага значэння і складаецца з безгалоснага (зычнага) і галоснага або некалькіх безгалосных (зычных) і галоснага. Так, GA і без P склад і з P — [таксама] склад: GPA . Аднак і разгляд гэтага адрознення складоў — прадмет метрыкі. *Злучнік* — гэта слова, якое не мае самастойнага значэння і не садзейнічае складанню з некалькіх слоў аднаго сказа са значэннем. Ён ставіцца і ў пачатку, і ў сярэдзіне, калі яго нельга паставіць у пачатку сказа самастойна, напрыклад, $\mu\acute{\epsilon}\nu$ (хоць), $\eta\tau\omicron\iota$ (або), $\delta\acute{\epsilon}$ (але), або — гэта слова без самастойнага значэння, якое можа скласці адзін сказ з самастойным значэннем з некалькіх слоў, якія маюць самастойнае значэнне. *Службовае слова* — гэта тое, што не мае самастойнага значэн-

ня: яно пазначае пачатак, або канец, або падзел сказа: напрыклад, то *ἀμφί*, то *περί* («дзе ні паглядзі», «куды ні кінь вокам») ды інш. Або — гэта слова, якое не мае самастойнага значэння, не перашкаджае, але і не спрыяе складанню з некалькіх слоў аднаго сказа, якое ставіцца звычайна і ў пачатку, і ў сярэдзіне. *Імя* — гэта складанае слова, якое мае самастойнае значэнне, без пазначэння часу; яго частка сама па сабе не мае ніякага самастойнага значэння, бо ў складаных словах мы не надаём самастойнага значэння кожнай частцы: напрыклад, у слове *Тэадор* (Дар бога) — *-δωρ-* (дар) не мае самастойнага значэння. *Дзеяслоў* — складанае, самастойнае, з пазнакай часу слова, у якім асобныя часткі не маюць самастойнага значэння гэтак жа, як у імёнах. Напрыклад, «чалавек» або «белае» не ўтрымліваюць значэння «калі», а [формы] «ідзе» або «прыйшоў», або «пойдзе» пазначаюць: адна — цяперашні, другая — прошлы, трэцяя — будучы час. *Флексія* імя або дзеяслова — гэта пазначэнне адносінаў «чый», «чаго», «каму» і да т. п., або пазначэнне адзіночнага або множнага ліку: напрыклад, «чалавек», ці «людзі», або пазначэнне адносінаў паміж суразмоўцамі, напрыклад, пытанне, загад: «ці прыйшоў?», або «ідзі!» — усё гэта дзеяслоўныя флексіі, якія адпавядаюць гэтым адносінам. *Сказам* называецца складаная фраза, якая мае самастойнае значэнне і асобныя часткі якой самі па сабе таксама маюць пэўнае самастойнае значэнне (бо не кожны сказ складаецца з дзеясловаў і імёнаў, як, напрыклад, азначэнне чалавека; сказ можа не мець дзеяслова), прытым якая-небудзь частка сказа заўсёды будзе мець самастойнае значэнне, як, прыкладам: «падчас хадзьбы», «Клеон», «гэты Клеон». Слова бывае адзіным у дваякім сэнсе: або калі яно абазначае адзінства,

або калі адбываецца злучэнне мноства. Так, да прыкладу, «Іліяда» — адзінае як злучэнне мноства, а «чалавек» — як пазначэнне аднаго прадмета.

[XXI]. Разнавіднасцяў імя ёсць два: простае і складанае. Пад простым я разумею тое, што складаецца з частак, якія не маюць самастойнага значэння: напрыклад, «зямля» (γῆ); што да двухчасткавых імёнаў, то адны з іх складаюцца з часткі, якая мае самастойнае значэнне, і той, якая не мае яго, але мае або не мае значэнне не ў самім імені; другія складаюцца [толькі] з частак, якія маюць значэнне. Імя можа быць трохчасткавым, чатырохчасткавым і шматчасткавым, як большасць слоў напышлівых — напрыклад, масалійскае *Гермакаікаксант*⁷⁵. [1457b] Кожнае імя бывае або агульнаўжывальным, або гласай, або метафарай, або ўпрыгожвальным азначэннем, або нанова ўтвораным, або расцягненым, або скарачаным, або змененым. Пад агульнаўжывальным я разумею тое, якім карыстаюцца ўсе, а пад гласай — тое, якім карыстаюцца (нешматлікія) чужынцы, прытым, зразумела, што і гласай, і агульнаўжывальным можа быць адно і тое самае слова, але не ў адных і тых жа людзей. Напрыклад, σίγυρον (дзіда) у жыхароў Кіпра агульнаўжывальнае, а ў нас яно гласа.

Метафара — гэта перанясенне слова са змененым[, напачатку ім не ўласцівым] значэннем з роду ў від або з віду ў род, або з віду ў від, або паводле аналогіі. Прыклад перанясення з роду ў від: «А карабель мой вось стаіць», бо «стаяць на якары» — гэта асаблівы від паняцця «стаяць». [Прыклад перанясення] з віду ў род: «Так, здзейсніў Адысей дзясяткі тысячаў спраў добрых»⁷⁶. Дзясяткі тысячаў — увогуле абазначае вялікую

колькасць, і гэтымі словамі паэт тут скарыстаўся замест «мноства». Прыклад перанясення з віду ў від: «мечам душу адчарпнуўшы» і «адсекшы (вады ад крыніц) нязломнай меддзю». У першым выпадку «адчарпнуць» значыць «адсячы», у другім — паэт паставіў «адсячы» замест «адчарпнуць», пры гэтым абодва словы абазначаюць: «што-небудзь адабраць». Аналогіяй я называю такі выпадак, калі другое слова адносіцца да першага гэтак жа сама, як чацвёртае да трэцяга. Таму замест другога можна паставіць чацвёртае, а замест чацвёртага — другое. Часам далучаюць тое слова, да якога слова, што замяняецца, мае дачыненне. Я маю на ўвазе такі прыклад: чара гэтак жа сама адносіцца да Дыёніса, як шчыт да Арэя; таму можна назваць чару «шчытом Дыёніса», а шчыт — «чарай Арэя»⁷⁷. Або: як старасць адносіцца жыцця, гэтак і вечар — да дня; таму можна назваць вечар «старасцю дня», або, як у Эмпедокла, старасць — «вечарам жыцця» ці «сутоннем жыцця». Для пэўных метафар мова не мае адпаведных слоў, але ўсё ж можна знайсці падобны выраз. Напрыклад, замест «сеяць» насенне кажучь «кідаць» насенне, а для рассявання сонцам святла няма адпаведнага слова, аднак паколькі «кідаць» мае такое ж дачыненне да промняў сонца, як «сеяць» — да насення, таму паэт кажа: «сеючы богам дадзенае святло». Метафарай гэтага віду можна карыстацца яшчэ іншым спосабам: далучыўшы да слова чужое яму паняцце, сказаць, што яно да яго не падыходзіць; напрыклад, калі б хто-небудзь хоць бы й назваў шчыт чарай, але не Арэвай, а «чарай без віна». [...] ⁷⁸ Новаўтворанае слова — гэта тое, якое [перад тым нікім] не ўжывалася, а прыдуманна самім паэтам, бо, зда-

ецца, такія словы ў паэта існуюць, напрыклад: *ερνύγες* («атожылкі») замест *κέρата* («рогі») і *αρητήρ* («той, хто ўзносіць модлы») замест *ιερεύς* («жрэц»).

Бываюць словы *расцягненыя* і *скарочаныя*: [1458a] *расцягненае* — гэта калі якому-небудзь галоснаму надаць больш даўжыні, чым яму ўласціва, або ўставіць [у слова] склад. *Скарочанае* — калі ў слове што-небудзь прыбранае. Прыклады расцягненых [слоў]: *πόληος* замест *πόλεως* («горада», *р. скл.*), *Πηληος* замест *Πηλέος* («Пелея», *р. скл.*), *Πηληιάδεω* замест *Πηλεΐδου* («Пелеїдаў», *р. скл.*). Прыклады скарочанага: *κῤῥι* (замест *κῤῥιθή* «ячмень»), *δῶ* (замест *δῶμα* «дом») і *μία γίνεται ἀμφοτέρων ὄψις* (замест *μία γίνεται ἀμφοτέρων ὀψις* «адно пачынае бачыцца абодвума»). *Змененае* — калі ў слове адно пакідаюць, а другое ўносяць, напрыклад, *δεξιτέρον κατὰ μαζόν* («пад правейшай часткай грудзей», замест *δεξιόν κατὰ μαζόν* «пад правай часткай грудзей»). Імёны бываюць мужчынскага, жаночага і ніякага роду. У мужчынскім родзе яны заканчваюцца на *N*, *P* і *Σ* або складзеныя з апошнімі, а такіх два: *Ψ* і *Ξ*. Жаночага роду словы заканчваюцца на доўгія гукі паводле сваёй прыроды, як *Η* і *Ω*, а таксама на *A* працяглае. Такім чынам, колькасць канчаткаў мужчынскага і жаночага роду паводле колькасці аднолькавая, бо *Ψ* і *Ξ* — тое самае што *Σ*. А на безгалосны (зычны) гук не заканчваецца ніводнае слова, гэтак жа як і на кароткі галосны гук. На *I* — толькі тры словы: *μέλι* «мёд», *κόμμι* «гума», *πέπερι* «перац». На *Υ* — пяць, а менавіта: *ἄστυ* «горад, сталіца», *γόνυ* «калена», *όρυ* «дзіда», *νᾱπύ* «гарчыца» і *πῶϋ* «чарада авечак»⁷⁹. На гэтыя гукі, а таксама на *N* і *Σ* заканчваюцца словы ніякага роду.

[XXII]. Вартасць слоўнай формы — быць выразнай і не вульгарнай. Вядома, самай выразнай слоўнай формай ёсць тая, што складаецца з агульнаўжывальных слоў, але гэта цягне за сабой вульгарнасць. Прыклад — паэзія Клеафона⁸⁰ і Стэнэла⁸¹. Узвышаная і вольная ад вульгарнасці [небудзённая] слоўная форма карыстаецца *нязвыклымі словамі*. Нязвыклымі я называю глосу, метафару, расцягненне і ўсё, што выходзіць па-за межы штодзённай гаворкі. Але калі складаць паэтычны твор выключна са слоў такога кшталту, то атрымаецца цымяная мова або барбарызм, а менавіта, калі [гаворка пра] метафары, гэта загадка, а калі пра глосы — барбарызм. Сутнасць цымянай мовы палягае ў тым, каб, хоць і кажучы пра сапраўднае, злучыць з ім немагчымае. Праз спалучэнне іншага кшталту слоў гэтага нельга дамагчыся, а пры дапамозе метафар — магчыма: напрыклад, «Бачыў я мужа, што медзь прыпаяў да другога»⁸² і да т. п.

З глосаў[як ужо сказана,] утвараецца барбарызм. Таму неабходна, каб гэтыя словы, а менавіта метафары, упрыгожванні і іншыя разнавіднасці слоў пры іх ужыванні былі якім-небудзь чынам перамяшаныя. Гэта зробіць слоўную форму небудзёнай і невульгарнай, а агульнаўжывальныя выразы нададуць ёй [патрэбную] выразнасць. Аднак не ў меншай ступені ўплываюць на выразнасць [1458b] слоўнай формы і несыход у штодзённасць, расцягненні, скарачэнні і змены значэнняў слоў. Тое, што мова твора мае не гутарковы, а іншы характар і адыходзіць ад звычайнай формы, надасць ёй высакароднасць; а з дапамогай таго, што ў яе будуць уплеченыя агульнаўжывальныя выразы, узнікне выразнасць. Таму несправядлівым выглядае ганьбаванне тых, хто востра крытыкуе падобнага кшталту

маўленне і кпіць з паэта (Гамера), як, напрыклад, Эўклід-старэйшы, калі той казаў, што зусім лёгка ствараць паэзію, калі даваць сабе права адвольна расцягваць [галосныя], і гэты [спосаб] ён высмеяў у самой форме сваіх вершаў:

Ἦπιχάρην εἶδον Μαραθῶνάδε βαδίζοντα...

(Бачыў я Э-эпіхара, які ішоў у Ма-арафо-он.)

І яшчэ:

Οὐκ ἄν γ' ἡράμενος τὸν ἐκείνου ἐλλήβωρον...

(Не, не любая мне тая яго-о ча-амярыца⁸³.)

Сапраўды, такі спосаб пісання твораў смешны. Аднак, наогул, ужыванне падобных сродкаў у меру — агульная перадумова для ўсіх разнавіднасцяў [слоўнага выяўлення]. Бо, калі б хто пачаў ужываць метафары, глосы і іншыя разнавіднасці слоў не дарэчы і наўмысна дзеля смеху, той зрабіў бы такое ж самае уражанне[, як пры ўжыванні тых расцягненняў]. Якую розніцу стварае выкарыстанне ў меру [гэтых формаў], можна ўнавочніць сабе на прыкладзе эпасу, устаўляючы ў метр словы штодзённай мовы, — ды й калі нехта паставіць на месца глосаў, метафар і іншых падобнага кшталту слоў агульнаўжывальныя словы, той убачыць, што нашы сцверджанні слушныя. Напр., Эўрыпід склаў такі самы ямбічны [трыметр], як і Эсхіл, але з прычыны замены аднаго толькі слова, гутарковага, звычайнага слова на глосу, верш аказваецца выдатным, іншы — звычайным. Эсхіл у «Філактэце»⁸⁴ сказаў:

Φαγέδαιναν ἦ μου σάρκας ἐσθίει πόδος...

(І рак, які мяса есць маёй ногі...)

А Эўрыпід замест ἐσθίει «есць» паставіў θοινᾷται «балюе»⁸⁵.

І яшчэ прыклады. Замест:

Nŭn dé m' éwŋn olígŋs te kai ouŋtidanòs kai áeikḗs⁸⁶
(Тут мяне невялікі, нікчэмны і брыдкі...)

можна сказаць:

Nŭn dé m' éwŋn mikrós te kai ásthénikòs kai áeidḗs
(Тут мяне маларослы нейкі, і нямоглы, і ганьбы варты...)

Або замест:

Δίφρων áeikéλιον катаθειс olígŋn te trápezan⁸⁷
(Да яе простую падставіўшы лаўку і маленькі столік...)

можна сказаць:

Δίφρων moxθpŋrŋn катаθειс mikrán te trápezan
(Да яе кепскую падставіўшы лаўку і малюсенькі столік...)

І таксама, замест ...ḡiónes boówsin⁸⁸ («...берагі вылі»),
можна сказаць: ...ḡiónes krázousin («...берагі крычалі»).

Акрамя таго, Арыфрад⁸⁹ высмейваў трагікаў за тое, што яны ўжываюць такія выразы, якіх ніхто не дапусціў бы ў гутарковай мове: напрыклад, δομάτων ἀπὸ («ад котлішчаў прэч») замест ἀπὸ δομάτων («прэч котлішчаў»), [1459a] Ἀχιλλέως πέρι («Ахілеса дзеля»), а не περὶ Ἀχιλλέως («дзеля Ахілеса») і да т. п. Бо менавіта ўсе такія выразы з прычыны неўжывальнасці іх у штодзённай мове надаюць моўнай форме ўзвышаны характар. Таго, аднак, гэты [кплівец] не ведаў. Калі мы высока ацэньваем здольнасць належным чынам карыстацца кожнай з названых разнавіднасцяў слоўнага выяўлення — як складанымі словамі, так і гласамі, — то найважнейшым тут ёсць дасканаласць ўжывання мовы метафар, бо толькі аднаму гэтаму нельга навучыцца ў іншых, і якраз гэтая здольнасць служыць прыкметай

геніяльнасці. Бо ствараць добрыя метафары — значыць мець асаблівае адчуванне падабенства [у непадабенстве]. З *разнавіднасцяў слоў* складаныя словы больш за ўсё падыходзяць для дыфірамбаў, глосы — для гераічнай паэзіі, метафары — для ямбічных трыметраў [трагедыі]. Для гераічнай паэзіі прыдатныя ўсе вышэйпаказаныя разнавіднасці слова, аднак для ямбаў, паколькі яны найбольш дакладна пераймаюць гутарковую мову, прыдатныя тыя словы, якімі можна карыстацца ў размове; такія кшталт маюць, аднак, і агульнаўжывальныя словы, метафары і ўпрыгожвальныя моўныя сродкі. Пра трагедыю, г. зн. пра пераймальнае выяўленне, што здзяйсняецца ў дзеянні, намі ўжо было дастаткова сказана вышэй.

[XXIII]. Што да мастацтва аповеду і пераймальнага выяўлення [адзіным] вершаваным метрам, то зразумела, што адпаведны матэрыял, як і ў трагедыях, павінен быць выбудаваны *драматургічна*: г. зн. трэба выбраць для гэтага адно дзеянне, цэласнае і закончанае, якое мае пачатак, сярэдзіну і канец, і яно павінна быць выбрана так, каб, як і цэлая карціна, яно стварала належнае задавальненне, і што ўсё гэта не павінна быць падобным да звычайнай гісторыі, у якой аповед ідзе абавязкова не пра адно дзеянне, а пра адзін час, а менавіта: што ў ім адбылося з адным чалавекам або са шматлікімі людзьмі, і пры тым усім кожная дэталі толькі выпадкова звязаная з іншымі. Бо гэтак жа, як марская бітва пры Саламіне і бітва з карфагенцамі ў Сіцыліі⁹⁰ мелі месца ў адзін і той жа час, але ні ў якім разе не былі скіраваныя на адну мэту, так і ў паслядоўнасці часу яны адбываюцца

адна за адной, і з гэтага не вынікае адзінства мэты. А менавіта так і робіць амаль большасць паэтаў. І, як мы ўжо казалі, Гамер таксама ў гэтым адораны боскім натхненнем, у параўнанні з іншымі паэтамі, бо ён не ўзяўся за стварэнне паэмы пра ўсю [Траянскую] вайну, хоць у гэтай вайны быў пачатак і канец, — паколькі такі вершаваны твор быў бы занадта вялікім і яго было б няпроста ўспрымаць, а калі б ён быў абмежаваны шчыльнымі рамкамі, то стаў бы занадта забытаным праз стракатую разнастайнасць падзей. І вось Гамер, узяўшы адну частку [вайны], увёў шмат эпізодаў: да прыкладу, «Пералік караблёў»⁹¹ і іншыя эпізоды, якімі ён уразнастаў свой твор. А іншыя [стваральнікі эпічнай паэзіі] публікуюць творы пра аднаго чалавека, што належаць да аднаго часу і аднаго дзеяння, але складаюцца з мноства розных — як, напрыклад, аўтар паэмы «Кіпрыя» і стваральнік «Малой Іліяды»⁹². Таму з «Іліяды» і «Адысеі» можна стварыць адну-дзве трагедыі, а з «Кіпрыі» больш; з «Іліяды» — каля васьмі: такія, як «Бітва за даспехі», «Філактэт», [1459b] «Нэапталем», «Эўрыпіл», «Рэбры», «Спартанкі», «Разбурэнне Іліёна», «Адплышце», «Сінон» і «Траянкі».

[XXIV]. Акрамя таго, эпічная паэзія павінна належаць да тых жа тыпаў, што і трагедыя, бо яна павінна быць або прастай, або складанай, характарнай (этычнай) або пакутлівай (патэтычнай), а яе часткі, з выняткам музычнай кампазіцыі і сцэнічнага афармлення, таксама павінны быць такімі ж самымі, бо эпас таксама патрабуе перыпетый (паваротаў лёсу), пазнання і напоўненых пакутамі падзей; нарэшце, думкі і слоўнае выяўленне павінны быць па-мастацку дасканалымі. Гамер быў пер-

шы, хто даў рады з усімі гэтымі патрабаваннямі, і зрабіў гэта ў дастатковай меры. Бо кожны са сваіх вершаваных твораў ён будаваў адпаведным чынам. «Іліяда» простая і пакутлівая, «Адысея» — [уся як бы] пераплеценая: яна цалкам заснавана на пазнаваннях і выяўляе характары. Акрамя таго, абодва творы пераўзышлі ўсе [іншыя эпасы] сваёй моўнай выразнасцю і ўзроўнем фарміравання думкі. Што да кампазіцыі, то эпічная паэзія адрозніваецца [ад трагедыі] сваім аб'ёмам і метрам. Калі казаць пра аб'ём, то ўжо згаданае вышэй абмежаванне павінна быць дастатковым, а менавіта тое, што трэба мець магчымасць бачыць пачатак і канец. Так было б, калі б, з аднаго боку, кампазіцыі былі менш працяглымі, чым у старых [эпічных паэтаў], а з другога боку, агульны аб'ём трагедыі, запла-наваных на адзін [штодзённы] паказ, быў аднолькавы. Дзеля пашырэння аб'ёмаў твораў эпічнай паэзіі вельмі дарэчы аказваецца пэўная асаблівасць, паколькі ў трагедыі [паэту] няможна пераймаць шмат эпізодаў, што адбываліся адначасова, а толькі тую частку, якая разыгрываецца на сцэне і ў сувязі з акторамі. У эпічнай паэзіі, з іншага боку, як апавядальнае выяўленне можна падаць шмат частак, падзеі якіх адбываюцца адначасова, у выніку чаго, калі яны ўнутрана звязаныя, цэла паэтычнага твора становіцца больш велічным, так што гэтая [спрыяльная] акалічнасць служыць для разгорнутага паказу яго хараства, выклікае ў слухача змену настрою, і гэты вершаваны твор пашыраецца разнастайнымі эпізодамі; бо менавіта аднастайнасць, якая занадта хутка перанасычае [гледача], звычайна вінаватая ў няўдачы трагедыі. Што ж да метру, то досвед паказвае: гераічны [гекзаметр] тут да месца. Бо калі б не-

хта захацеў пераймаць апавядальны верш з дапамогай якога-небудзь іншага метру ці нават некалькіх, гэта здавалася б недарэчным. Вось жа, гераічны [гекзаметр] — найбольш салідны і важкі сярод усіх вершаваных памераў, таму пераважна прымае ў сябе глосы, метафары і любога кшталту дадаткі; менавіта ў гэтым плане апавядальнае пераймальнае выяўленне [само] вылучаецца сярод іншых паэтычных выяўленняў. Ямбічны трыметр і трахейны тэтраметр маюць гнуткі характар: адзін прыдатны для танцаў, другі — для паказу дзеяння. Было б яшчэ больш няслушна [1460а], калі б нехта змешваў разнастайныя вершаваныя памеры, як гэта рабіў Хайрэмон⁹³. Таму ніхто і ніколі не пісаў доўгага [эпічнага] твора іначай, як гераічным метрам, але ж і сама прырода, як мы казалі вышэй, навучыла нас выбіраць адпаведны вершаваны памер. Гамер, як і ў шмат якіх іншых аспектах, варты пахвалы таксама і ў тым, што ён адзіны з усіх паэтаў не ведае, што яму самому трэба рабіць. Паэт павінен як мага менш гаварыць ад сваёй асобы, бо не з гэтага гледзішча ён ёсць пераймальным выканаўцам. Іншыя ж [эпічныя] паэты паслядоўна выступаюць ад сваёй асобы і таму выяўляюць толькі нешматлікія рэчы і адно зрэдку пераймаюць іх. Але ж [Гамер] пасля кароткіх уступаў адразу ж уводзіць нейкага мужчыну або нейкую жанчыну, якую-небудзь постаць, а менавіта не без індывідуальнага характару, а [наадварот,] з характарам (вядома, яскрава выяўленым). У трагедыі павінна быць адлюстравана дзівоснае; з іншага боку, у эпічнай паэзіі выяўляецца ірацыянальнае, на якім збольшага трымаецца дзівоснае, бо [там] не скіроўваюць позірк на дзейную асобу, як, напрыклад, тое, што здарылася падчас

пагоні за Гектарам⁹⁴, зрабіла б недарэчнае ўражанне пры паказе на сцэне: з аднаго боку, пэўныя асобы стаяць і не пераследуюць нікога, а з другога — нехта ад іх чамусьці адмахваецца. У эпасе ж бессэнсоўнасць [такого дзеяння] застаецца схаванаю, бо дзівоснае выклікае асалоду. Сведчаннем гэтага ёсць тое, што ўсе апавядальнікі імкнуцца перабольшаць, каб дагадзіць [чытачу]. У прыватнасці, Гамер таксама вучыў іншых (эпічных паэтаў), як можна [мэтазгодна] казаць няпраўду. Але гэта заснавана на памылцы. Бо людзі вераць, што, калі пры існаванні таго існуе тое, або яно пры яго з'яўленні таксама з'яўляецца, то, калі існуе другое, павінна існаваць або з'яўляцца і першае. Але гэта няслушна. Трэба дадаць: але калі першая ўмова не існуе, то, нават калі існуе другая, з таго неабходным чынам не вынікае, што існуе або ўзнікае першая. Ведаючы праўду, наша душа не перакрываець рэчаіснасці, няслушна мяркуючы, нібыта існуе і першая. Прыкладам ёсць наступная частка сцэны купання з «Ніптраў»⁹⁵. Урэшце, трэба аддаваць перавагу немагчымаму імавернаму перад магчымым неімаверным. Але нельга будаваць матэрыял[ы, фавулы] на ірацыянальных частках: наколькі магчыма, яны не павінны ўтрымліваць нічога ірацыянальнага ўвогуле, а калі гэта немагчыма, то[, прынамсі,] яны павінны быць па-за межамі [фактычнага] дзеяння: напрыклад, [ірацыянальнае] у «Эдыпе», а менавіта няведанне ім таго, як памёр Лай, але не ў межах драмы, як, напрыклад, справаздача пра пітыйскія гульні ў «Электры»⁹⁶ або, у «Мізіях»⁹⁷, прыход нямога чалавека з Тэгеі ў Мізію. Скажаць, што інакш фавула разваліцца, было б смешна: не трэба ствараць такія фавулы ад самага пачатку. Але калі

хтосьці ўсё роўна зрабіў гэта і п'еса выглядае збольшага праўдападобнай, тады можна пагадзіцца і з тым што, магчыма, ёсць ірацыянальным. Нязручнасць сцэн «Адысеі», што маюць месца падчас агалення [Адысея падчас сну] [1460b], была б відавочнай адразу, калі б іх напісаў нізкапробны паэт. Але, як выглядае, паэт падмацаваў ірацыянальнае іншымі вартасцямі і тым самым вывеў яго [за межы ўсведамлення]. Асаблівую ўвагу паэт павінен звярнуць на слоўнае выяўленне ў незмястоўных частках, г. зн. тых, што не вылучаюцца ані апісаннем характару, ані думкамі. З іншага боку, празмерна бліскучы стыль, вядома, зацямніў бы і паказ характараў, і змест думак.

[XXV]. Дакладнае ўяўленне наконт [важных] праблем] і іх вырашэнняў (абвяржэнняў), наконт таго, на якой колькасці і на якіх пунктах погляду яны заснаваныя, можна атрымаць з наступнага разгляду. Паколькі паэт, як і жывапісец або любы іншы прадстаўнік выяўленчага мастацтва, ёсць стваральнікам мімезісу (пераймальнага выяўлення), ён неабходным чынам павінен заўсёды паказваць як перайманне адзін з трох магчымых спосабаў, а менавіта: або тое, якімі рэчы *былі ці ёсць*, або тое, якім яны *кажуць, што ёсць*, або *такімі, якімі яны здаюцца*, або *такімі, якімі яны мусяць быць*. Цяпер гэтыя рэчы выяўляюцца агульнаўжывальным спосабам выразу або таксама глосамі ды метафарамі, або іншымі зменамі ў слоўным выяўленні, бо мы дазваляем гэтыя [вольнасці] паэтам. Апроч таго, правільнасць у паалітыцы і мастацтве паэзіі не больш, як у любым іншым мастацтве або навуцы, і паэзія азначаюць адно і тое самае. У самой паэзіі ёсць дзве разнавіднасці хібаў: адны сутнасныя, а другія

чыста вонкавыя. Калі паэт зробіў сабе папрок у тым, што ён выяўляе, [штосьці правільна пераймае], але [не дасягае мэты] з прычыны ўласнай няздольнасці, памылка закладзена ў самой паэзіі; калі, з іншага боку, ён выправіў абвінавачанне, але апісаў немагчымае, напрыклад, каня, які ступае абедзвюма правымі нагамі адначасова, або тое, што яшчэ было б памылкай у любым умельстве — напрыклад, у медыцыне або любой іншай сферы, — усё ж такі гэта не закранае *сутнасці мастацтва*. Таму трэба разглядаць і вырашаць (абвяргаць) асуджальныя прырэчэнні ў задачах з гэтых пунктаў погляду. Па-першае, у сувязі з вырашэннем прырэчэнняў супраць мастацтва як такога: калі было выяўлена немагчымае, то, хоць і сапраўды маецца парушэнне, але ўсё зроблена слушна, абы тым была дасягнутая мэта паэзіі; бо мэта, як ужо згадвалася, здзяйсняецца тады, калі паэт праз гэта дасягае больш разбуральнага эфекту, незалежна ад таго, ці ў разгляданай частцы, ці ў іншай. Прыкладам можа служыць згаданая пагоня за Гектарам. Аднак, калі была магчымасць дасягнуць мэты лепш або не горш і згодна з патрабаваннямі мастацтва ў гэтых пытаннях, то памылка дапушчаная няслушна, бо, калі гэта можа атрымацца, трэба зусім не рабіць ніякіх памылак. Можна таксама паставіць пытанне пра тое, у чым памылка зроблена: або насуперак правілам мастацтва, або праз якую-небудзь выпадковасць, бо памылка значна менш істотная тады, калі хтосьці не ведае, напрыклад, што ў лані няма рагоў, чым калі б ён намаляваў яе без [сапраўднага] пераймання, каб абвергнуць прырэчэнне наступным чынам. Але, калі далей выказваецца папрок у тым, што выяўленне непраўдзівае, гэта можна абвергнуць, магчыма, так, як казаў

яшчэ Сафокл: ён малое людзей такімі, якімі яны *павінны быць*, а Эўрыпід — такімі, якія *яны ёсць*. Але калі нельга сцвярджаць ні тое, ні другое, можна звярнуцца да таго, што гаворыцца менавіта так, як у казках пра багоў. А калі [немагчыма спаслацца] ні на тое, ні на другое, тады сцвярджаць, што «*так кажучь*». Напрыклад, адносна міфаў аб багах: магчыма, няслушна выкладаць іх так[, як гэта робяць паэты], і гэта не адпавядае рэчаіснасці, а было менавіта так, як вучыць Ксенафан⁹⁸ [1461a], але ўсё ж такі — «так кажучь». Іншыя рэчы, з другога боку, магчыма, не больш прыдатныя, але гэта было ў сапраўднасці так, як, напрыклад, тое, што было сказана пра зброю: Ἐγχεα δὲ σφιν ὄρθ' ἐπὶ σαυρωτῆρος («А вось дзіды | стаялі на ножцы дрэўка, такі звычай быў тады»), як гэта робяць ілірыйцы і сёння. Калі меркаваць, ці ёсць тое, што сказана або зроблена кімсьці, маральна добрым або не, трэба ўлічваць не толькі сам учынак і саму прамову, высакародная яна або гнюсная, але і таго, хто робіць або гаворыць, разглядаць [і даследаваць] у дачыненні да каго або калі, або дзеля чыёй карысці, або з якой мэтай [гэта адбываецца]: напрыклад, або дзеля большага добра, якое трэба дасягнуць, або дзеля большага зла, якое трэба прадухіліць. Іншыя пярэчэнні павінны быць ліквідаваныя праз назіранне за слоўным выяўленнем. Напрыклад: οὐρῆας μὲν πρῶτον («перш за ўсё на мулаў»); але, магчыма, тут паэт гаворыць не пра мулаў, а пра вартавых. Або, кажучы пра Далона: ὅς ρ' ἦ τοι εἶδος μὲν ἔην κακός («які з выгляду быў брыдкі»), [Гамер меў на ўвазе] не выродлівае цела, а брыдкі твар, бо крыцяне кажучь εὐεῖδὲς («прыгожы вонкава») у сэнсе: εὐπρόσωπον («прыгожы абліччам»). Або словы ζωρότερον

δὲ κέραιε не азначаюць «налівай паўней», як для п'яніц, а «налівай жвавей». Іншыя выразы маюць метафарычны характар, напрыклад:

Πάντες μὲν ῥα θεοί τε καὶ ἄνέρες εὐδον παννύχιοι...
(Вось жа, цяпер і багі, і воі ўсе ў латах сваіх
Спалі ўсю ноч...)

і ўсё ж адразу пасля гэтага гаворыцца:

Ἦ τοι ὅτ' ἐς πεδίον τὸ Τρωικὸν ἀθρήσειεν,
αὐλῶν συρίγγων τε ὄμαδον...
(Вось, як толькі зрокам акінуў траянскае поле,
Гукі сірынгаў, аўлосаў, пачуў ды тлум шумны...).

Гэтым «ўсе» сказана метафарычна замест «шмат хто», бо «ўсе» — гэта толькі адна разнавіднасць «мноства». Тое, што οἷη δ' ἄμωρος («адзін не ўдзельнічае»), таксама трэба разумець метафарычна, бо «самы вядомы» — гэта [тут] «адзіны». Далей праз змяненне надрадкавых знакаў можна [абвергнуць пярэчанні]. Гіпій з Тасаса⁹⁹ зрабіў гэта так: δίδόμεν δέ οἱ («даць яму»), замест δίδομεν («мы даём яму»). Або μὲν οὖν (замест οὖν) καταλύθεται ὁμβρῳ («частка яго гніе ад дажджу» замест «яно не гніе ад дажджу»).

Зноў-такі іншыя складанасці вырашаюцца з дапамогай знакаў прыпынку: напрыклад, Эмпедокл кажа:

Αἴψα δὲ θνήτ' ἐφύοντο τὰ πρὶν μάθον ἀθάνατ'
Εἶναι ζῶρά τε πρὶν κέκρητο.

(«Хутка вырасла смяротным тое, што раней лічыла сябе несмяротным, І было суцэльна мяшаным раней».)

Тады [можа ўзнікнуць] нешта яшчэ, дзякуючы двух-сэнсоўнасці (амфібаліі):

Παράχηκεν δὲ πλέω νύξ...¹⁰⁰

(«Большая частка ночы знікла...»),

бо слова «больш» (πλέω) неадназначнае.

Іншыя сумневы [здымаюцца] са спасылкай на выкарыстанне мовы: змяшаны напой, кажуць, называецца віном. З гэтага пункту погляду ўзніклі таксама:

...κνημὶς νεοτεύκτου κασσιτέροιο¹⁰¹

(«...накаленнікі са свежакаванае цыны»);

тут *меднікамі* называюць і тых, хто куе іншыя металы.

Зноў жа, зыходзячы з таго самага пункту погляду, гаворыцца:

...ὁ Γανυμήδης Διὶ οἶνοχοεύειν

(«...Ганімед налівае Дзеўсу віно»),

хоць [багі] не п'юць віна. Але гэты прыклад можна разумець і як метафару.

Калі здаецца, што слова абазначае нешта супярэчлівае, трэба таксама вывучыць, колькі разоў яно можа мець гэтае значэнне ў [адпаведным] месцы: напрыклад, у словах τῇ ῥ' ἔσχετο χαλκεον ἔγχοϛ («ім вось затрымалася медная дзіда») — колькі значэнняў можа мець выраз «ім затрымацца». Варта разгледзець пытанне наконт таго, ці жадае хтосьці [1461b] разабрацца ў гэтым пытанні, у адрозненне ад працэдуры, пра якую паведаміў Глаўкон¹⁰². Некаторыя робяць беспадстаўныя здагадкі і, сфарміраваўшы ўласнае катэгарычнае меркаванне, робяць з іх высновы, а потым вінавацяць паэта, калі яны сустракаюць што-небудзь, што супярэчыць іх [перадузятым меркаванням], бо [паэт] не кажа таго, што яны б хацелі пачуць. Такім вось чынам пакутуе аповед пра Ікарыя¹⁰³. Мяркуюць, што ён быў лаконцам (спартанцам), таму, яны кажуць, дзіўна, што Тэлемах не

сустрэўся з ім, прыйшоўшы ў Лакедэмон (Спарту). Але, магчыма, яно менавіта так і было, як расказваюць кефаленцы. Яны паведамляюць, што Адyseй узяў у іх жонку і што гэта быў Ікадый, а не Ікарый (яго цесць). Так што, магчыма, праблема ўзнікла з прычыны непаразумення. Увогуле, трэба зводзіць немагчымае ў паэзіі або да таго, што больш мэтазгоднае, або да таго меркавання, што пануе. Бо для паэзіі праўдападобна немагчымае павінна пераважаць перад неверагодным, але магчымым. Імаверна, што немагчыма, каб існавалі такія асобы, якіх звычайна маляваў Дзэўксід¹⁰⁴, аднак мэтазгодна [паказаць іх такім чынам], бо ідэал павінен мець перавагу. Ірацыянальнае павінна прыводзіць назад да таго, што кажуць людзі, і гэта можна апраўдаць як такім чынам, гэтак і тым, што часам гэта зусім не ірацыянальна, бо ёсць імавернасць, што нешта адбудзецца, нават насуперак імавернасці. Супярэчнасці ў аповедзе трэба разглядаць гэтак жа сама, як абвяржэнні ў дыялектыцы: ці гаворыцца тое самае і адносна таго самага і гэтак жа сама. Таму і вырашаць іх варта, беручы пад увагу тое, што кажа сам паэт, або тое, што мог бы прапанаваць [любый] разумны чалавек. Але слушны папрок у непраўдападабенстве і адлюстраванні маральнай ганебнасці, калі паэт без усялякай патрэбы дапускае непраўдападабенства, як, напрыклад, Эўрыпід — з'яўленне Айгея [у «Медэі»], або ганебнасць, як у «Арэсце» — [вераломства] Менелая. Такім чынам, папрокі [датычна паэтычных твораў] бываюць пяці відаў: у тым, што паказана немагчымае або неверагоднае, або і маральна шкоднае, або супярэчлівае, або нязгоднае з правіламі паэтыкі. А абвяржэнні павінны разглядацца з пералічаных пунктаў погляду, якіх дванаццаць.

[XXVI]. Але можна паставіць пытанне, якому пераймальнаму выяўленню трэба аддаць перавагу: эпічнаму або трагічнаму? Бо калі аддаецца перавага менш нязграбнаму — і гэтак яно заўсёды будзе з больш адукаванымі гледачамі — відавочна, што пераймаць што-небудзь без выбару будзе вельмі невысакародна. Бо я перакананы, што калі занадта сябе не перабольшваць, то гледачы гэтага не заўважаць: артысты дзеля гэтага выкарыстоўваюць пастаянныя рухі, меншыя флейтысты, напрыклад, круцяцца па коле, калі трэба падчас паказу імітаваць кіданне дыску, і яны тузаюць кіраўніка хору, калі яны граюць «Сцылу»¹⁰⁵. Такая гэтая трагедыя, бо старэйшыя акторы таксама выказваліся пра малодшых: Мініск называў Каліпіда праз яго гіпербалізаваную манеру выканання малпай, і тое ж меркаванне [1462a] мелася пра Піндара¹⁰⁶; як гэтыя пазнейшыя ставяцца да старэйшых, гэтак усё драматычнае мастацтва суадносіцца з эпасам. Таму кажуць, што эпас прызначаны для адукаванага гледача, якому не патрэбная вонкавая атрыбутыка, а трагедыя, наадварот, [прызначаная] для простага народа. Такім чынам, калі перайманне невысакароднага сведчыць пра ніжэйшасць гатунку, то гэта праўда, датычная трагедыі. Але перш за ўсё, гэта прызначанне не скіраванае супраць паэтычнага майстэрства, а супраць акторскага выканання, бо і рапсод можа перабольшваць у сваіх жэстах, як Сасістрат, і спявак можа рабіць тое ж самае, як Мнасітэй Апунцкі. Акрамя таго, усе рухі не заслугоўваюць асуджэння, як і танец не варты гэтага, калі толькі гэта не танец натоўпу, бо Каліпіда таксама абвінавачвалі і абвінавачваюць у няздольнасці выконваць ролі свабодных жанчын. Акрамя таго, траге-

дыя робіць сваю справу нават без выкарыстання рухаў [актораў], як і эпас, а што гэта такое, выяўляецца падчас чытання. Такім чынам, калі [эпас] мае вышэйшыя якасці ў чымсьці іншым, не трэба рабіць гэты папрок трагедыі. Далей, яна адметная тым, што змяшчае ў сабе ўсё, чым можа карыстацца эпас, бо яна можа выкарыстоўваць і верш — а пагатоў спевы, — і сцэнічны паказ, якія складаюць немалую яго частку, бо праз гэта задавальненне глядачоў дасягаецца найбольш эфектыўна. Акрамя таго, яе ўздзеянне відавочнае як пры чытанні, так і пры [здзеяннем] паказе. Трэба таксама браць пад увагу, што мэта пераймальнага выяўлення дасягаецца тут у больш вузкіх межах, [1462b] бо тое, што больш канцэнтравана, дае большую асалоду, чым тое, што расцягнута ў часе[, расцяглася, як вада]. Я гэта разумею так, як калі б нехта, напрыклад, сафоклаўскі Эдып, склаў такі ж самы доўгі эпас, як «Іліяда». Больш за тое, у эпічным пераймальным выяўленні менш адзінства, і доказам таго ёсць тое, што з любога эпасу можна стварыць некалькі трагедый, так што калі адна фабула распрацоўваецца паэтамі, яна або будзе выглядаць усечанай праз сваю сцісласць, або, калі верш будзе дастасаваны да даўжыні, — моцна расплывістай. Я маю на ўвазе, што калі паэма складаецца са шматлікіх дзеянняў, як «Іліяда» або «Адысея», то яна змяшчае шмат такіх частак, якія і самі па сабе маюць дастатковы аб'ём [як для цэлага твора]. Зрэшты, гэтыя паэмы складзеныя [Гамерам], наколькі магчыма, выдатна і ёсць найболей дасканалым пераймальным выяўленнем *адзінага дзеяння*. Калі, такім чынам, [трагедыю] вылучаць [з гледзішча гэтых пераваг], а таксама ў сэнсе

дасягнення мэты мастацтва — бо і тое, і другое не павінна прыносіць ніякага задавальнення, акрамя таго, што мы вызначылі, — з гэтага выразна вынікае, што яна, напэўна, мае больш высокую каштоўнасць у параўнанні з эпасам, бо здольная больш поўна дасягаць сваёй канцавой мэты. Вось жа, што датычыцца трагедыі і эпасу, як саміх па сабе, так і іх разнавіднасцяў і частак (колькі іх, і чым яны адрозніваюцца, і якія прычыны іх вартасцяў і недахопаў, а таксама пярэчанняў і абвяржэнняў...), няхай таго, што мы сказалі, будзе дастаткова.

КАМЕНТАР

- ¹ Нумарацыя старонак пакладзенага ў аснову гэтага перакладу арыгінальнага тэксту Арыстотэля адпавядае прынятай у выданні: Р. Касэля: Kassel, Rudolf, Aristotelis de arte poetica liber, Oxford: Clarendon Press [E Typographeo Clarendoniano], 1965.
- ² Тут і далей у круглых дужках падаюцца сінанімічныя, растлумачальныя словы і паняцці, у квадратных — устаўкі, якія як бы дапаўняюць страчаныя кавалкі тэксту. — Заўв. перакладчыка.
- ³ Вылучэнні курсівам тут і далей — нашы. — Заўв. перакладчыка.
- ⁴ Заснавальнік новага на той час літаратурнага жанру, міма, у аснове якога ляжаў паказ сцэн са штодзённага жыцця з выкарыстаннем рытмізаванай прозы. Сафрон быў улюбёным літаратарам Платона. Яго творы дайшлі да нашага часу ў невялікіх фрагментах, знойдзеных збольшага напрыканцы XIX ст.
- ⁵ Сын Сафрона — магчыма, таксама стваральнік мімаў, якія, аднак, да нас не дайшлі.
- ⁶ Арыстотэль тут мае на ўвазе дыялогі Платона.
- ⁷ Старэйшы сучаснік Арыстотэля, якога згадвалі як аўтара драм для чытання. Сярод іншага, ён лічыцца аўтарам поліметрычнага верша «Кентаўр».
- ⁸ Старагрэцкія жывапісцы, якія тварылі ў пачатку — сярэдзіне V ст. да н. э.: Палігнот (які быў таксама значным скульптарам) паходзіў з вострава Тасас, Паўсон, імаверна, з Афінаў, Дыянісій — з Калафона (Малая Азія).

- ⁹ Магчымы аўтар эпічных твораў. Арыстотэль згадвае назву аднаго з іх: «Мандрабул».
- ¹⁰ Аўтар пародый і камедый, з якіх паводле назвы сёння вядомая «Філіна». Тварыў у часы Пелапанэскай вайны (2-я пал. V ст. да н. э.)
- ¹¹ Аўтар згаданай ніжэй бурлескнай паэмы, магчыма, таксама ідэнтычны з асобай камедыёграфа, аўтара такіх твораў, як: «Галатэя», «Крыцьяне», «Лаконцы» і інш.
- ¹² Назва твора і поўнае імя яго аўтара ў рукапісах не захаваліся. — Заўв. перакладчыка.
- ¹³ Тыматэй (к. 450 — к. 360 г. да н. э.) паходзіў з Мілета, быў звязаны з Афінамі, Македоніяй, Спартай. Сёння вядомы як аўтар паэмы «Персы», з якой да нас дайшлі к. 700 радкоў.
- ¹⁴ Філаксэн (435— 380 г. да н. э.), званы ў свой час аўтар дыфірамбічнай паэзіі (найперш паэмы «Цыклоп»), паходзіў з вострава Кітыра, значную частку жыцця правёў у Сіракузах.
- ¹⁵ Г. зн. у пачатку VI ст. да н. э.
- ¹⁶ Тут называюцца жахары двух гарадоў з назвай Мегары: тутэйшыя Мегары — дарыйскі горад непадалёк ад Афінаў, сіцылійскія Мегары — калонія першых Мегараў, што знаходзілася непадалёк ад Сіракузаў.
- ¹⁷ Адзін з самых значных старагрэцкіх камедыёграфаў, росквіт творчасці прыпадае на канец VI ст. да н.э. (жыў паміж 550 і 445 г. да н. э.). Значную частку жыцця правёў у дарыйскіх калоніях. З яго творчасці да нашага часу дайшлі толькі невялікія фрагменты.
- ¹⁸ Найстарэйшы атычны камедыёграф, які першы раз перамог у спаборніцтвах у 487 г. да н. э. Сёння вядомыя толькі фрагменты або назвы яго некаторых твораў: «Героі», «Жабракі», «Персы, або Асірыйцы», ды інш. У часы Арыстотэля з яго творчасці, аднак, былі вядомыя толькі падробкі.

- ¹⁹ Яшчэ адзін камедыёграф, які паходзіў з Атыкі. У спаборніцтвах перамагаў 11 разоў (першы раз — у 472 г. да н. э.). Сёння вядомыя толькі назвы некаторых яго твораў («Музыкі з барбітонамі», «Жабы», «Птушкі», «Арэхатворкі») або невялікія ўрыўкі («Дыёнiс», «Лідыйцы», «Пітакіды», «Збіральніца зёлак»), пры гэтым няма дакладных звестак, ці Арыстафан быў знаёмы з яго даробкам.
- ²⁰ Прыблізнае значэнне — «вёска, паселішча». У Афiнах так называлі не асобныя паселішчы, а кварталы ўнутры самога горада.
- ²¹ Прыблізнае значэнне — «край».
- ²² Уздзельнічаць у вясёлых шэсцях у гонар Вакха.
- ²³ Цяпер вядома, што аўтарам гэтага гераікамічнага твора быў не Гамер, а невядомы паэт-рапсод, які паходзіў з Калатона і жыў на мяжы VII і VI ст. да н. э.
- ²⁴ Гл. зноску да раздзела III.
- ²⁵ Адзін са стваральнікаў антычнай камедыі або яе нейкай разнавіднасці, як жыў у 2-й палове V ст. да н. э. Сёння вядомыя толькі назвы такіх яго твораў, як: «Алкіной», «Аталанты», «Конь», «Персей» і інш.
- ²⁶ Аўтар камедый, які напачатку быў актёрам у пастаноўках камедый Кратына (к. 520 — к. 423 г. да н. э.), а сваю першую перамогу ў спаборніцтвах атрымаў у 449 г. да н. э.; назвы і тэксты яго твораў сёння невядомыя.
- ²⁷ Знакаміты мастак, які паходзіў з Геракліі (Паўднёвая Італія). Росквіт яго творчасці прыпадае на апошнюю чвэрць V ст. да н. э.
- ²⁸ Гл. зноску да раздзела II.
- ²⁹ Пастаноўка ў адзін дзень ста п'ес, замест звычайных чатырох (3 трагедыі і адна сатыраўская драма), выглядала б фантастычна. — Заўв. перакладчыка.
- ³⁰ Агагон з Афiнаў (к. 448 — к. 400 г. да н. э.), аўтар трагедый. Фабула згаданага твора не пабудавана, як гэта было

перад тым, на сюжэце якога-небудзь міфа, а цалкам прыдуманаму самім Агатанам.

- ³¹ Трагедыя, тэкст якой да нас не дайшоў; імаверна частка трылогіі пра Данаідаў, аўтарам якой быў Тэадэкт (к. 380 — к. 340 г. да н. э.). Ён быў таксама аўтарам трагедыі з назвай «Эдып», але ў гэтым выпадку гаворка можа ісці пра добра вядомую цяпер класічную трагедыю Сафокла «Эдып-цар».
- ³² Асоба, згаданая Гамерам у «Іліядзе», трагічнаму лёсу якой была прысвечаная трылогія Сафокла, што да нашых часоў не дайшла.
- ³³ Забойца сваёй маці Эрыфілы, персанаж твораў Сафокла, Эўрыпіда, Агатона, Нікамаха, Тэадэкта і інш.
- ³⁴ Адзін з самых вядомых персанажаў старагрэцкіх міфаў і літаратуры, які прысутнічае ў творах Гамера, Ксантыя, у трылогіі «Арэстэя» Эсхіла, у трагедыях пад назвай «Электра» Сафокла і Эўрыпіда, у камедыях Арыстафана «Жанчыны на фэсце Тэсмафорый» і «Ахарнейцы», у трагедыях рымскіх творцаў Лівія Андроніка, Квінта Тулія Цыцэрона і шэрагу іншых твораў антычнай літаратуры.
- ³⁵ Згадваецца ў творах Гамера, Гесіёда, выступае як персанаж аднайменнай трагедыі Сафокла, Эўрыпіда, Антыфонта і іншых аўтараў.
- ³⁶ Галоўны герой аднайменнай трагедыі Эсхіла, сюжэт якой заснаваны на міфах Траянскага цыклу.
- ³⁷ Сюжэт пра Арэста і Айгіста пакладзены ў аснову невядомай сёння аднайменнай «сярэдняй» камедыі, магчымым аўтарам якой быў Алексід (372 — 270 г. да н. э.).
- ³⁸ Аўтар больш як 200 трагедый, які жыў у канцы IV ст. да н. э. Ад тэксту трагедыі «Алкмэон» да нас не дайшло ніводнага радка.
- ³⁹ Сын Адысея, які не згадваецца ў Гамера, а толькі ў паэме «Тэлегонія» Эўгамона з Кірэны, напісанай к. 567 г. да н. э.

- 40 Ва ўсіх трох згаданых творах прысутнічае сюжэт забойства бацькі.
- 41 «Крэсфонт» і «Іфігенія ў Таўрыдзе» — назвы трагедый Эўрыпіда. У першым з гэтых твораў сын, які выгадаваўся на чужыне, прыходзіць помсціць за бацьку і ледзьве не гіне ад рукі сваёй маці, якая не пазнала яго.
- 42 Аўтарства гэтай трагедыі сёння — відавочна, у адрозненне ад часоў Арыстотэля — невядомае.
- 43 Гаворка ідзе пра трагедыю Эўрыпіда.
- 44 Твор, які, магчыма, напісаў Тыматэй (гл. адпаведную заўвагу да раздзела II).
- 45 Каханка бога Пасейдона, гераіня трагедый Эўрыпіда «Меланіпа Мудрая» і «Меланіпа прыкутая», якія да нас не дайшлі.
- 46 У пастаноўцы гэтай трагедыі Эўрыпіда тэатральная машына выкарыстоўвалася, каб выдаліць гераіню з дзеяння; у «Іліядзе» Афіна з’яўляецца дзеля завязкі дзеяння, «як бы з машыны».
- 47 Нелагічнасць фабулы ў «Эдыпе-цару» аўтар, відаць, бачыць у тым, што Эдып за немалы прамежак часу так і не паспрабаваў даведацца пра акалічнасці забойства свайго прыроднага бацькі.
- 48 Гл. заўв. да раздзела IX.
- 49 Тут, напэўна, маецца на ўвазе найперш дыялог Арыстотэля «Пра паэтаў».
- 50 Імаверны аўтар 160 трагедый, сучаснік Арыстотэля, які 11 разоў перамагаў у спаборніцтвах паэтаў-трагікаў.
- 51 Існавалі 2 трагедыі Сафокла з такой назвай, тэксты якіх не захаваліся.
- 52 Маецца на ўвазе тканіна, якую Філамела паслала жонцы Тэрэя Прокне, намаляваўшы на ёй, як той згвалціў яе і вы-
разаў ёй язык.
- 53 Аўтар трагедый, які жыў на мяжы V і IV ст. да н. э. Вядома, што, акрамя «Кіпрый», ён напісаў трагедыю з назвай «Медэя».

- ⁵⁴ Першапачаткова вядомая назва аднаго з раздзелаў гамераўскай «Адысеі».
- ⁵⁵ Трагедыя Эсхіла.
- ⁵⁶ Прадстаўнік дыфірамбічнай паэзіі, які жыў на мяжы V і IV ст. да н. э. Ніякіх іншых звестак пра яго не выяўлена.
- ⁵⁷ Гл. заўвагу да раздзела XII.
- ⁵⁸ Аўтар гэтай «сямейнай драмы», фрагменты тэксту якой дайшлі да нашага часу, невядомы.
- ⁵⁹ Гл. зноску да папярэдняга раздзела.
- ⁶⁰ Тут пропуск у тэксце.
- ⁶¹ У арабскім перакладзе: «надзвычай адоранага». Заўв. Міхаіла Гаспаравы.
- ⁶² У трагедыі «Арэст».
- ⁶³ Гл. адпаведную зноску да папярэдняга раздзела.
- ⁶⁴ Гл. адпаведную зноску да раздзела XI.
- ⁶⁵ Трагедыі з гэтым сюжэтам, акрамя Сафоклавай, што дайшла да нашага часу, стварылі Эсхіл, Каркін, Тэадэкт, Астыдам-малодшы, а пазней — і рымскія аўтары: Лівій, Эній і інш. У спрэчцы за Ахілаву зброю перамог Адысей. Аяк прыняў сваю паразу так блізка да сэрца, што страціў розум. У гэтым стане ён напаў на статак скаціны і, мяркуючы, што перад ім ненавісныя яму Агамемнан і Адысей, пазабіваў усіх жывёл. Пасля, не могучы перажыць гэтага, закалоў сябе мечам.
- ⁶⁶ На сюжэт гэтага міфа (пра Іксіёна, які спакусіў жонку Дзэўса Геру, а ўрэшце, у якасці кары, быў прывязаны да вогненнага кола, якое няспынна круцілася) напісалі свае трагедыі Эсхіл, Сафокл, Эўрыпід, аднак сёння вядомыя толькі невялікія фрагменты гэтых твораў.
- ⁶⁷ «Фтыятыйцы» і «Пелей» — трагедыі Сафокла, тэксты якіх у наш час не вядомыя.
- ⁶⁸ Трагедыя Эсхіла, ад якой да нас дайшоў толькі маленькі фрагмент пра ўварванне Персея ў пячору граяў.

- ⁶⁹ Маецца на ўвазе не твор Гамера, а ўвесь цыкл міфаў пра Траянскую вайну.
- ⁷⁰ Сёння аўтарства або падрабязны змест гэтых твораў невядомыя.
- ⁷¹ Тут пропуск у тэксце.
- ⁷² Тэкст гэтай трагедыі (на якую Арыстотэль спасылаецца і ў сваёй «Рыторыцы») сёння невядомы.
- ⁷³ Маюцца на ўвазе песні, складзеныя не адмыслова для адпаведнай трагедыі, а вядомыя раней.
- ⁷⁴ З’явы, характэрныя для старагрэцкай мовы.
- ⁷⁵ Імя, утворанае з тагачасных назваў трох рэк Малой Азіі: Герм, Каік, Ксант. Такія ўтварэнні былі асабліва папулярныя ў жыхароў тагачаснай калоніі Масалія (сённяшні Марсэль), заснаванай к. 600 г. да н. э. грэкамі-выхадцамі з Малой Азіі.
- ⁷⁶ Гамер. «Іліяда», кн. II, р. 272.
- ⁷⁷ Згадваецца ў фрагментах з Тыматэя.
- ⁷⁸ Тут у тэксце нечытальна.
- ⁷⁹ Слова паддзеныя перакладчыкам.
- ⁸⁰ Гл. адпаведную зноску да раздзела II.
- ⁸¹ Аўтар трагедыі, пра якога сёння вядома толькі тое, што яго згадвалі Платон Комік і Арыстафан, прычым апошні высмейваў яго за халоднасць стылю ягоных твораў.
- ⁸² Гэтыя словы прыпісваюцца Клеабуліне (канец V ст. да н. э.), аўтарцы «цям’янай паэзіі», магчыма, фіктыўнай. У цытаваным радку намёк на крывеўсмоктвальную баньку.
- ⁸³ Гэты гамераўскі радок тут перададзены не зусім дакладна.
- ⁸⁴ Тэкст гэтага твора, як і аднайменнай трагедыі Эўрыпіда, да нас не дайшоў.
- ⁸⁵ Прыклад з невядомай сёння трагедыі.
- ⁸⁶ Гамер. «Адысея», кн. IX, р. 515.
- ⁸⁷ Гамер. «Адысея», кн. XX, р. 259.
- ⁸⁸ Гамер. «Іліяда», кн. XVII, р. 265.

- ⁸⁹ Асоба невядомая — магчыма аўтар нейкай працы, прысвечанай стылям трагедыйнай паэзіі або паэтычным стылям наогул.
- ⁹⁰ Паводле Герадота, у той жа дзень, калі грэкі разграмілі персідскі флот у бітве пад Саламінам, адбылася вялікая бітва пад Імерай (Сіцылія), у якой войска Гелона, цара Сіракуз, Тэрона і Агрыгента, перамаглі экспедыцыйнае войска карфагеняніна Гамількара (Герадот, «Гісторыя», раздзел VII). Абедзве бітвы сталі пераломнымі падзеямі ў змаганні з вялікімі пагрозамі для тагачаснай грэчкай цывілізацыі.
- ⁹¹ «Пералік караблёў» — традыцыйная назва фрагмента «Іліяды» (кн. II, р. 479—779), у якім Гамер пералічвае ахейскія войскі, сабраныя для траянскага паходу з розных краін і гарадоў, іх камандзіраў і колькасць караблёў.
- ⁹² Эпас «Кіпрыя», які апісвае падзеі, што мелі месца да часу, згаданага ў «Іліядзе», меўся быць творам Стасіна з Кіпра, напісаным у канцы VIII ст. да н. э.; «Малая Іліяда», якая апавядае пра падзеі, што адбываліся далей, аж да разбурэння Троі, як мяркуецца, была творам Лесха з вострава Лесбас, які жыў у VII ст. да н. э.
- ⁹³ Гл. адпаведную зноску ра раздзела I.
- ⁹⁴ Гл.: «Іліяда», кн. XXII, р. 205.
- ⁹⁵ Гл.: «Адысея», кн. XIX, р. 164—260.
- ⁹⁶ Гл.: Сафокл. «Электра», с. 68 і наступныя. [У трагедыі выхаваўца Арэста дае падрабязнае апісанне акалічнасцяў сваёй меркаванай смерці падчас гульні, якія, аднак, былі ўстаноўленыя ў гістарычныя часы (582 г. да н. э.); тут відавочны анахранізм, які не падабаецца Арыстотэлю].
- ⁹⁷ Гаворка ідзе пра не захаваную ад сёння трагедыю Эсхіла, у якой Тэлеф, сын Геракла, забіў сваіх дзядзькоў у Тэгеі і быў вымушаны адправіцца ў Мізію, каб змыць пляму. Па дарозе ўвесь час яму не далі прамовіць ніводнага слова. Выкарыстанне гэтых абставінаў у трагедыі асуджае Арыстотэль.

- ⁹⁸ У адным з яго фрагментаў гаворыцца, што пра багоў нічога нельга сказаць дакладна. Ксенафан з Калафона (нар. к. 569 г. да н. э.) вучыў, што ёсць толькі адзін бог, вышэйшы за ўсе істоты, дасканалы, і ён разумеў яго як унутраную сутнасць свету.
- ⁹⁹ Афінскі палітычны дзеяч і аратар, які жыў у 2-й пал. V ст. да н. э.
- ¹⁰⁰ Гамер. «Іліяда», кн. X, р. 252.
- ¹⁰¹ Тамсама, кн. XXI, р. 592.
- ¹⁰² Магчыма, тут маецца на ўвазе сын Арыстона і старэйшы брат Платона, адзін з удзельнікаў дыялогу з Сакратам у Платонавай «Палітэі» («Дзяржаве»).
- ¹⁰³ Бацька Пенелопы.
- ¹⁰⁴ Гл. адпаведную зноску да раздзела VI.
- ¹⁰⁵ Міфічная Сцыла (Скіла) — марская пачвара ў выглядзе сабакі з шасцю мордамі і дванаццаццю пярэднімі лапамі, якая жыла пад марскоў скалой і заваблівала мараплаўцаў.
- ¹⁰⁶ Мініск быў выдатным акторам у тагедых Эсхіла; Каліпід быў вядомы ў часы Сакрата; пра Піндара і згаданых ніжэй Сасістрата і Мнасітэя Апунцкага звестак няма.

АРЫСТОТЭЛЬ

Кароткая біяграфія

Будучы філосаф нарадзіўся ў Стагіры (Фракія) у 384 г. да н. э., быў сынам Нікамаха, царскага лекара. Арыстотэль, якога таксама прызвалі Стагірытам паводле месца ягонага нараджэння, рана страціў бацькоў. Ён гадаваўся ў сям'і сваяка Праксэна, які выкладаў яму прыродазнаўчыя навукі, што, напэўна, пазней прыдалося Арыстотэлю ў яго ўласных занятках прыродазнаўствам. Сямнаццацігадовым юнаком ён пераехаў у Афіны і быў прыняты ў Акадэмію Платона. Там ён прабыў амаль дваццаць гадоў, аж да самай смерці свайго настаўніка. Ён хутка засвойваў веды і неўзабаве стаў весці заняткі сам. Акрамя філасофскіх заняткаў, Арыстотэль звяртаўся да музыкі, навукі, псіхалогіі, метафізікі, паэтыкі і рыторыкі. Пасля смерці Платона ў 347 г. да н. э. ён пакінуў Афіны з палітычных прычын. Напрыклад, спыніўшыся ў Асасе ў Малоў Азіі, Арыстотэль наведаў былога аднакашніка Гермія, які быў уладаром Артанэя, а неўзабаве ажаніўся з Фітыяй, ягонай прыёмнай дачкой.

У 342 г. да н. э. ён на тры гады адправіўся да двара Філіпа II, цара Македоніі, і ўзяў на сябе выхаванне пятнаццацігадовага царскага сына, які пазней увойдзе ў гісторыю як Аляксандр Македонскі. У 335 г. да н. э. Арыстотэль вярнуўся ў Афіны. Там ён адкрыў уласную школу, так званую Школу перыпатэтыкаў.

Арыстотэль актыўна займаўся не толькі навучаннем, але і навуковымі даследаваннямі. У яго навучальнай установе была вялікая бібліятэка, дзе знаходзіліся, на-

прыклад, больш за 150 дзяржаўных законаў або розныя калекцыі жывёл і раслін. Арыстотэль атрымаў шчодрую фінансавую падтрымку ад Аляксандра Македонскага. Пасля яго смерці ў 323 г. да н. э. Афінны вызваліліся ад македонскага панавання. Паколькі Арыстотэль быў не толькі македонскага паходжання, але і выхавальнікам вайскавода, баючыся быць абвінавачаным у дзяржаўнай здрадзе, ён уцёк з Афіннаў і адправіўся ў Халкіду на востраве Эўбея.

Філасофія Арыстотэля лічыцца самай уплывовай з усіх філасофскіх сістэм. Такое значэнне надаецца філасофска-навуковай сістэме дысцыплін, але яе распрацоўкі захаваліся толькі часткова. Базавыя дысцыпліны — логіка і метафізіка. Ён падзяліў змест сваіх філасофскіх дысцыплін на тэарэтычную, практычную і паэтычную філасофію. Для яго фізіка, або натуральная філасофія, — гэта перш за ўсё тэорыя канечнай зямлі, чатырох элементаў, чатырох якасцяў, шасці відаў руху, двух відаў сіл і трох відаў «прычын». Асабліва добра распрацавана ў Арыстотэля натурфіласофія арганічнага. Найвышэйшай рэальнасцю філосаф прызнае Бога. Ён вызначае мысленне і розум як тое, што ў сапраўднасці ёсць чалавекам, і выбудоввае ланцуг сувязяў паміж людзьмі, жывёламі і раслінамі, выяўляючы падабенствы. Філосаф раіць пазбягаць крайнасцяў і знаходзіць залатую сярэдзіну, каб практыкаваць практычную дабрадзейнасць, якой немагчыма кіраваць толькі праз розум.

У палітыцы Арыстотэль разглядае чалавека як палітычную жывёліну, як істоту, якая жыве разам з іншымі істотамі. Формамі грамадства ёсць сям'я, грамада і дзяр-

жава. Уяўленні Арыстотэля пра дзяржаву грунтуюцца на рэчаіснасці. Пры гэтым трэба імкнуцца не да ідэальных умоў, а да найлепшай канстытуцыі з улікам наяўных абставінаў. У сваёй палітычнай філасофіі асаблівая ўвага надаецца моладзі, якую трэба выхоўваць фізічна і маральна. У сваіх творах Арыстотэль прызнае манархію, арыстакратыю і абмежаваную дэмакратыю добрымі формамі кіравання. Арыстотэль лічыцца заснавальнікам логікі, якую ён назваў аналітыкай. Сваё вучэнне ён выкладае ў творах «Арганон» («Катэгорыі», «Аб тлумачэнні», «Першая аналітыка», «Другая аналітыка», «Топіка», «Аб сафістычных абвяржэннях»), «Тэарэтычная навука» («Метафізіка», «Фізіка», «Гісторыя жывёл», «Аб частках жывёл» «Аб руху жывёл» «Аб спосабах перамяшчэння жывёл» «Аб узнікненні жывёл»), «Практычная навука» («Нікамахава этыка», «Эўдэмава этыка» і «Палітыка») і «Паэтычная навука» («Рыторыка» і «Паэтыка»).

Арыстотэль памёр на востраве Эўбея ў 322 г. да н. э.

У першым стагоддзі да н. э. творы Арыстотэля былі апублікаваныя ў якасці калектыўнай працы перыпатэтыкам Андронікам з Радоса.

(Паводле: <https://whoswho.de/bio/aristoteles.html>)

Альфрэд Гудэман

УВОДЗІНЫ Ў «ПАЭТЫКУ» АРЫСТОТЭЛЯ

1. *Значэнне «Паэтыкі»*

Не існуе працы падобнага аб'ёму, якая б магла хоць бы збольшага адпавядаць таму ўплыву, які на працягу стагоддзяў мела арыстотэлеўская «Паэтыка». Вядома, сёння мы больш не будзем, як некалі Г. Э. Лесінг, лічыць іх палажэнні такімі ж беспамылковымі, як «Пачаткі» Эўкліда. Наадварот, трэба без залішніх слоў прызнаць, што для сучасных драматургаў эпох не ёсць прадметам абмеркавання, паколькі ён быў цалкам паглынуты раманам — і ў гэтым сэнсе Арыстотэль як літаратурны заканадаўца ўжо зусім не актуальны.

З іншага боку, аднак, не менш дакладна можна сцвярджаць тое, што і сёння не можа абысціся без ведання «Паэтыкі» любы, хто хацеў бы нават павярхоўна займацца літаратурамі, а менавіта літаратурамі Італіі, Францыі і Англіі ад XVI да сярэдзіны XVIII ст. І гэтак жа сама эстэтык, літаратурны крытык або гісторык літаратуры не мае права ігнараваць гэтую невялікую кніжачку, калі яго чыста тэарэтычныя выклады па многіх праблемах, якія належаць да абсягу паэзіі, з самага пачатку не будуць пазбаўленыя важнага падмурку. Тое, чым ёсць і заўсёды будзе «Паэтыка» Арыстотэля для класічнага філолага, не патрабуе далейшых тлумачэнняў.

2. «Паэтыка» ў антычнасці

У гэтых умовах, на першы погляд, можа падацца вельмі дзіўным, што ў самой антычнасці яшчэ не было пэўных слядоў ведаў пра «Паэтыку» з першых вуснаў, ужо не кажучы пра яе ўплывы. Гэтага стану рэчаў не можа змяніць і шэраг дакладных цытат позніх каментатараў Арыстотэля, асабліва з той прычыны, што, пагатоў, нельга нават без агаворака выказаць здагадку, што гэтыя ўрыўкі не проста запазычаны са старых крыніц, з якіх яны зрабілі выпіскі.

Магчыма, наступнае можа паслужыць тлумачэннем гэтага вартага ўвагі факту. Па-першае, наша «Паэтыка», здаецца, была ўпершыню апублікаваная ў Рыме Андронікам з вострава Родас, сучаснікам Цыцэрона, разам з іншымі творамі Арыстотэля. Гарацый, або напхат старэйшы за яго аўтарытэтны даследчык літаратуры Нэапталем з Парыёна (каля 260 г. да н. э.), нягледзячы на некаторыя фактычныя супадзенні, не дэманструе наўпроставага выкарыстання рукапісу, і тое ж самае датычыцца аб'ёмнай працы «Аб паэзіі», якая дайшла да нас толькі ў фрагментах, аўтар якой Філадэм з Гадары належаў да кола сяброў Гарацыя. У той час грэкі Рымскай імперыі ўжо зусім не цікавіліся паэзіяй, бо ніводная трагедыя з усёй гэтай эпохі не вядомая нам нават паводле назвы. Камедыя была замененая драматычнымі, але літаральна нікчэмнымі мімамі ды пантамімамі, а тыя некалькі эпасаў, што збольшага захаваліся — напрыклад, эпічныя творы Апіяна, Квінта Смірна, Клаўдыяна, Калута, Трыфіядора і нават Нона — паходзяць з вельмі позняга перыяду і іх, увогуле, няма падставы лічыць сапраўднымі творамі мастацтва, бо яны не даюць нават намёку на

вучэнне Арыстотэля. Таму не варта здзіўляцца, што такой навуковай распрацоўцы драмы і эпаса, як наша «Паэтыка», не было або не магло быць нададзена ніякай увагі. Гэтая ўсеагульная аб'якавасць да паэзіі, імаверна, таксама ёсць прычынай таго, што шматлікія іншыя літаратурна-гістарычныя творы Арыстотэля былі цалкам страчаныя. Перш за ўсё «Дыдакаліі», поўны спіс усіх драм, якія ставіліся ў Афінах; багаты змястоўны дыялог «Пра паэтаў», з якога захаваліся паасобныя фрагменты рознага зместу, і «Прагматэя (Даследаванне паэзіі)». У ёй Арыстотэль будзе вычарпальна, як мы прывыклі чакаць ад яго, апрацоўваць тое, чаго быў толькі зроблены накід у няпоўнай кніжцы, што дайшла да нас, або прамоўлена толькі намёкам з мэтай яго далейшага вуснага растлумачэння. Наша «Паэтыка», верагодна, абавязаная сваім захаваннем толькі той шчаслівай акалічнасці, што яна разглядалася як дадатак да «Рыторыкі» або «Логікі», якія заўсёды актыўна культываваліся ў якасці прадметаў школьнага вывучэння і, такім чынам, распаўсюджвалася разам з гэтымі творами.

3. Гісторыя тэксту

Відаць, самым даўнім рукапісам «Паэтыкі» быў манускрыпт, напісаны унцыялам¹ без падзелу слоў і без знакаў прыпынку, — забяспечаны шматлікімі заўвагамі на палях і датаваны 5/6 ст. н. э. кодэкс, з якога ўжо быў згубле-

¹ Познярымскае маюскульнае пісьмо: напісанне загалоўнымі літарамі, размешчанымі паміж дзвюма паралельнымі лініямі. — *Заўв. перакладчыка.*

ны канец тэксту «Паэтыкі». У IX ст. ён быў даслоўна перакладзены на сірыйскую мову нестарыянскім манахам. Гэты пераклад, у сваю чаргу, стаў узорам для арабскага перакладу Абу Бішара Мата (990–1037), які захаваўся ў моцна знявечаным і няпоўным парыжскім рукапісе XI ст. Вартым жалю спосабам скарачаны, часткова бессэнсоўны пераказ вядомага арабскага вучонага Авероэса (Ібн-Рушд, 1126–1198) быў заснаваны на арабскім тэксце, бо ўсходнія перакладчыкі паставіліся да зместу «Паэтыкі» з такім найглыбейшым неўразуменнем, якое толькі сабе можна ўявіць. Аднак дэталёвае вывучэнне дало неабвержныя доказы таго, што вышэйзгаданы стары грэцкі рукапіс уяўляў сабой нашмат больш якасны тэкст, чым самы стары рукапіс, які захаваўся з X стагоддзя, Parisinus 1741 г., і што меркаванне, якое да гэтага часу было амаль паўсюдна прызнаным, нібыта якраз ён ёсць першакрыніцай усіх пазнейшых — дарэчы, вельмі шматлікіх — рукапісаў, не адпавядае рэчаіснасці.

4. «Паэтыка» ў Новы час¹

Дзіўным супадзеннем выглядае тое, што аkurat у той час, калі гегемонія філосафа Арыстотэля, які дамінаваў у інтэлектуальным свеце Сярэднявечча, набліжалася да канца, яго «Паэтыка» зноў выйшла з доўгага забыцця на Захадзе, і цяпер ён, стаўшы тут ужо літаратуразнаўчым дыктатарам і, так бы мовіць, заменнікам страчанай імперыі, пачаў сваё новае трыумфальнае шэсце. «Паэтыка»

¹ Гэты раздзел падаецца з пэўнымі, не істотнымі для яго зместу скарачэннямі. — *Зайв. перакладчыка.*

ўпершыню з'явілася ў даслоўным лацінскім перакладзе Георгія Валы (1498), а editio princeps арыгінала — праз дзесяць гадоў у «Aldina der Rhetores Graeci». Першы каментар напісаў Франчэска Рабартэлі (Фларэнцыя, 1548), услед за якім на працягу двух дзесяцігоддзяў адзін за адным з'явіліся тры больш значныя і вялікія каментары: В. Мадыуса (Венецыя, 1550), П. Вікторыуса (Фларэнцыя, 1560) і Л. Кастэльветра (Вена, 1570). Да сярэдзіны XVIII стагоддзя былі апублікаваныя ўжо больш за 100 выданняў і перакладаў — «Паэтыка» выдавалася часцей за любы іншы твор грэцкай прозы, але, па сутнасці, ні ў крытыцы тэксту, ні ў тлумачэннях ніводная з гэтых публікацый не вартая згадкі, каб можна было сцвердзіць нейкі прагрэс у параўнанні з названымі выданнямі. Упершыню гэта з'явілася ў працах двух англічан, Т. Твінінга (1789) і Т. Тыруіта (1794), у той час як Г. Э. Лесінг крыху раней у сваёй «Гамбургскай драматургіі» (1767–69) удыхнуў новае жыццё ў вывучэнне «Паэтыкі» ў Нямеччыне. Першы нямецкі пераклад М. К. Курцыуса (1755) аказаўся вельмі слабым, а артыкулы, далучаныя да яго, былі цалкам залежныя ад А. Дасье (1692) і напісаныя ў духу Готшэда¹. Аднак гэты пераклад мае пэўнае гістарычнае значэнне, бо як Гётэ, так і Шылер пазнаёміліся з працай Арыстотэля менавіта праз яго. Новая эпоха як для тэксталагічнай крытыкі, так і для тлумачэнняў пачалася з Ёганэса Фалена, які спачатку паслядоўна выбудаваў

¹ Ёган Крыстаф Готшэд (1700–1766) — нямецкі пісьменнік і філолаг, чык творы і навуковыя працы вызначаліся цяжкаватай для ўспрымання барочнай мовай. — *Заўв. перакладчыка.*

Recensio на самым даўнім рукапісе, Parisinus 1741, а ў сваіх «Даследаваннях «Паэтыкі» Арыстотэля» (Вена, 1865—67), адным з самых выдатных герменеўтычных дасягненняў нямецкай навукі, моцна паспрыяў глыбейшаму разуменню «Паэтыкі». Бліскучы трактат Якаба Бэрнайса (1857) пра катарсіс¹ тады меў больш адмоўнае значэнне, бо даў штуршок велізарнай палеміцы, якая не спынілася і праз шмат гадоў.

Прыкладна адначасова з вышэйзгаданымі чатырма выдатнымі італьянскімі каментатарамі XVI ст. літаратурная крытыка пачала займацца ідэямі арыстотэлеўскай працы, прычым уплыў Ладавіка Кастэльветра павінен быў выглядаць асабліва катастрафічным, бо вядомы закон «трох адзінстваў» — дзеяння, часу і месца, — з якіх Арыстотэль ведае і патрабуе выканання толькі першага, — грунтуецца на памылковым разуменні Кастэльветра. Пачынаючы з XVI ст., так званыя «паэтыкі» пачалі вырастаць, як грыбы. Усе разам і паасобку яны каментуюць сапраўдныя, але на жаль, занадта часта таксама і ўяўныя ідэі Арыстотэля, і неўзабаве эпічныя і драматычныя паэты, спачатку ў Італіі, а потым у Францыі, паспрабавалі выкарыстоўваць гэтыя ідэі на практыцы. Сярод крытыкаў і аўтараў падручнікаў паэзіі з XVI ст. згадайма тут толькі найбольш уплывовых, што далёка не заўсёды сведчыць пра іх асаблівую арыгінальнасць ці самастойнасць: Антонія Мінтурна («Пра паэта», 1559), Юлія Цэзара Скалігера («Сем кніг пра паэтыку», 1561), сэра Філіпа

¹ Праца Бэрнайса мела назву «Асноўныя рысы страчаных прац Арыстотэля пра ўздзеянне трагедыі». — *Заўв. перакладчыка.*

Сідні («Абарона паэзіі», каля 1583, надрукавана ў 1595), Франчэска Патрыцы («Пра паэтыку», 1586), фанатычнага праціўніка Арыстотэля і яго «Паэтыкі». Сярод паэтаў, якія знаходзіліся пад уплывам Арыстотэля і разглядалі яго ў сваіх трактатах або ва ўводзінах да сваіх твораў, адметныя Джавані Джорджа Трысіна, чыя «Сафанісба» (1555) лічыцца першай італьянскай трагедыяй, Джыралама Фракастора («Наўгерый, або Дыялог пра паэтыку», 1555), Тарквата Таса («Разважанні пра паэтычнае мастацтва», 1586), Жан дэ ля Тай (Прадмова да трагедыі «Саул», 1572). Апошні, як і наогул ранейшыя французскія крытыкі, такія як Эцъен Жадэль, аўтар першай французскай трагедыі «Клеопатра» (1552), Жан Ваклен Дэ Ля Фрэнэ («Паэтычнае мастацтва», пач. у 1574, апубл. у 1605), Рансар і іншыя ўдзельнікі «Плеяды» — усе яны ў большай ці меншай ступені займаліся арыстотэлеўскімі ідэямі, але сваім знаёмствам яны, здаецца, абавязаныя не арыгіналу, а працам сваіх італьянскіх папярэднікаў. Гэтае становішча змянілася толькі ў XVII ст., калі гарачая спрэчка наконт «правілаў» стала цэнтрам літаратурнай зацікаўленасці. Жан Мэрэ, які напісаў першую «сапраўдную» трагедыю «Сафанісба» (1629), як ён сам пра гэта напісаў у прадмове да «Сільваніры» (1626), ведаў «Паэтыку» не паводле чутак. П'ер Карнэль, аднак, падобна, пазнаёміўся з арыстотэлеўскай працай з першых вуснаў толькі напрыканцы сваёй драматургічнай кар'еры, хоць ён неаднаразова спасылаўся на Арыстотэля ў некаторых ранейшых прадмовах да сваіх п'ес. Пазней у трох сваіх «Прамовах» ён робіць марную спробу давесці, што яго трагедыі ўсюды адпавядаюць вучэнню «Паэтыкі». Да

англічан «Паэтыка» трапіла праз пасярэдніцтва італьянцаў і французаў, але яна ніколі не адыгрывала ў іх такой важнай ролі, і нават гэта абмяжоўвалася амаль выключна тымі самымі трыма «адзінствамі». Тое, што Шэкспір ведаў гэта, відаць з яго звароту да актораў у «Гамлеце», з пралогаў да «Генрыха V» і «Хору» Часу ў «Зімовай казцы».

Паколькі ў адваротным выпадку Шэкспір паводзіць сябе ў стасунку да іх значна больш абыякава, чым яго сучаснікі-драматургі (Крыстафер Марлаў, Бен Джонсан, Роберт Грын і інш.), я хацеў бы адзначыць тут прынамсі адзін цікавы факт, да гэтага часу, я думаю, збольшага не заўважаны. Вось жа, яго апошнія драмы — «Зімовая казка» і «Бура». У той час, як у першай «адзінстве» парушаныя куды больш груба, чым у любой іншай шэкспіраўскай п'есе, то ў «Буры» — і ў ёй адной — ён трымаецца іх як мага больш дакладна. Магчыма, Шэкспір гэтым проста хацеў паказаць, што для сапраўднага драматурга «выкананне правіл або грэбаванне імі» не мае значэння ў тым, што тычыцца моцы ўздзеяння? Пазней, прыкладна ў сярэдзіне XVII ст., Джон Мілтан ва ўступе да сваёй трагедыі «Самсон Аганіст» (1671), і асабліва Джон Драйдэн, найперш у сваім «Нарысе драматычнай паэзіі» (1668), выявілі асаблівую цікавасць да арыстотэлеўскай «Паэтыкі»: апошні, аднак, цалкам пад уплывам Карнэля, Буало і інш.

Як ужо згадвалася, цікавасць да занятку нашай «Паэтыкай» у Германіі пачалася з Лесінга. Ёю актыўна займаліся Гётэ, а праз яго Шылер (пасля 1797 г.). У іх абмене думкамі пра пісьменніцтва характэрным чынам адлюстроўваецца ўнікальнасць двух каралёў-паэтаў, але ўзнікае адчуванне, што ў гэтым абмене лістамі Шылер, безумоўна, той, хто

дае. Літаральна за некалькі гадоў да сваёй смерці Гётэ вярнуўся да гэтай тэмы ў сваім вельмі кароткім нарысе «Яшчэ раз пра «Паэтыку» (1826), у якім ён — магчыма, уведзены ў зман уласным мастацкім светапоглядам — даў зусім няслушны пераклад канца азначэння трагедыі...

5. *Першакрыніцы «Паэтыкі»*

Арыгінальнасць — гэта выключна адноснае паняцце; у сапраўднасці, у пэўным сэнсе яе ўвогуле не існуе, бо кожны мысляр ёсць спадчынай мінулага і нейкім чынам, калі не залежыць непасрэдна, то, прынамсі, хоць часта і несвядома, знаходзіцца пад уплывам папярэднікаў. З іншага боку, не менш часта такая ж высокая ступень незалежнасці і арыгінальнасці, як і зусім новае, што даследчык у астатнім можа прынесці, выяўляецца ў тым, якім чынам ён апрацоўвае той матэрыял, што знаходзіцца перад ім: у тым, якім чынам ён яго даследуе; у кантэксце, у які ён яго змяшчае, або — калі ён супярэчыць яму — у якасці апраўдання яго процілеглага пункту погляду. Вось жа, няма ніякіх сумневаў у тым, што «Паэтыка» Арыстотэля не ўзнікла, як тая Афіна ў поўным узбраенні, з галавы Дзэўса; ён таксама ўжо меў, і гэта можна давесці, багатую літаратуру па сваёй тэме — перш за ўсё ў працах сафістаў, і адчуваў, што яе можна выкарыстаць належным чынам, або нават адчуваў сябе вымушаным абвергнуць яе высновы. Супраць асуджэння, якое Платон абрынуў на адрас эпасу і драмы, «Паэтыка» ў цэлым дэманструе маўклівы пратэст, які ў шэрагу пасажаў нават праяўляецца выразна і адчувальна, хоць Арыстотэль ніколі не называе імя свайго настаўніка.

Амаль само сабой зразумела і агульнапрызнана, што асобныя хады думак Платона пра мастацтва паэзіі паўплывалі на Арыстотэля, надалі яго тэорыям пэўны напрамак і падштурхнулі яго да самастойнай пазіцыі. Калі ж, аднак, была зроблена спроба напісаць жывую і дасканалую аформленую кнігу (Гр. Фінслер. «Платон і арыстотэлеўская «Паэтыка». Ляйпцыг, 1900)¹, разлічаную не толькі на дасведчаных чытачоў, у якой аўтар намагаецца адмовіць аўтару «Паэтыкі» ў арыгінальнасці ды звесці яе да простага водгулля Платонавых ідэй, то супраць гэтага тэндэнцыйнага скажэння рэальнага становішча рэчаў трэба выказаць самае рэзкае прэрэчанне. Абвяржэнне гэтай памылкі выдатнага ў цэлым вучонага не можа быць зроблена тут у дэталях: я мушу задаволіцца тым, што звярну ўвагу на некалькі момантаў, якіх адных павінна быць дастаткова, каб паставіць прыкладныя доказы ў яскравым святле, а сам эксперымент давесці да абсурду. У сувязі з Фінслеравымі сцвярджэннямі, што цытуюцца ніжэй і ніякім чынам не былі злагоджаныя, проста дзіўнымі выяўляюцца назіранні, якія (наколькі ўвогуле стаўленне Арыстотэля да Платона можа быць пастаўлена пад сумнеў)

¹ Gr. Finsler. Platon und die aristotelische Poetik, Leipzig, 1900: «Калі тое, што істотнае ў ім, прызнаецца платонаўскай уласнасцю, тады больш нельга казаць пра тэорыю мастацтва Арыстотэля ў сэнсе тэорыі, якая цалкам належыць яму»; «Яго «Паэтыка» — водсвет буйнейшай зоркі, і яна змагла панаваць на працягу стагоддзяў толькі з той прычыны, што яе сістэматычны выклад робіць большае ўражанне, чым рассяяныя агні ў платонаўскіх дыялогах». (*Аўтарская зноска*).

амаль выключна абмяжоўваюцца шэрагам высноў і думак з першых шасці раздзелаў! У сувязі з гэтым трэба адзначыць, што Платон больш-менш падрабязна гаварыў пра мэту, уздзеянне, характар і паходжанне паэзіі, але пра тэхніку паэзіі ў яго няма абсалютна нічога — а пра гэта, верагодна, найперш і кажа наша «Паэтыка», — што магло б паслужыць Арыстотэлю асновай або крыніцай ведаў. Нават платонаўская канцэпцыя пераймальнай дзейнасці мастака (мімезіс) праз сваю сувязь з тэорыяй эйдасаў істотна адрозніваецца ад арыстотэлеўскай. І тое ж самае датычыць вялікай колькасці аказіянальных выказванняў, такіх як пра здольнасць трагедыі абуджаць страх і выклікаць спачуванне, пра адрозненні паміж драмай і эпасам, пра асноўныя прычыны ўзнікнення паэзіі і пра дыфірамб як неміметычнае выяўленне. І нават у выпадку гэтых пытанняў спосаб іх разгляду часта паказвае, што Платон быў не першы, хто іх паставіў, а замест гэтага, выказвае пазіцыю, пагаджаючыся ці не, па тых літаратурных праблемах, што ўжо абмяркоўваліся ў іншым месцы. Варта прывесці прынамсі адзін асабліва грубы прыклад ужывання Фінслерам гвалтоўных сродкаў, з дапамогай якіх залежнасці Арыстотэля ад Платона павінна быць нададзена праўдападабенства. З уласцівай Арыстотэлю аналітычнай вострынёй паказваюцца адрозненні ў пераймальным выяўленні ўсіх музычных мастацтваў, а менавіта ў сродках, аб'ектах і спосабах — класіфікацыя, якая таксама апраўдвае сябе для шасці частак мастацкай трагедыі. Мяркуецца, што гэтае глыбока прадуманае адрозненне не толькі паводле сутнасці, але нават ў сваёй фармулёўцы запазычанае ў Платона. А менавіта: у «Палітэі» (III,

392с) Сакрат завяршае працяглую дыскусію пар тое, што ў ягонай ідэальнай дзяржаве толькі спецыялісты павінны быць дапушчаны ў якасці настаўнікаў, наступнымі словамі: «Што да музычнай адукацыі, мы падышлі да канца і паказалі, што і як сказаць». З гледзішча зместу, як відаць, гэтыя словы, як і ўвесь кантэкст, не маюць нічога агульнага з арыстотэлеўскім поглядам, і, акрамя гэтага, фатальна адсутнічае трэцяе звяно — сродак! Але Фінслер не дазваляе сабе пераймацца такімі «драбніцамі». Арыстотэль неаднаразова абвінавчваецца ў тым, што ён запазычыў у Платона нават самыя простыя ідыёмы, дзе думка наўрад ці магла быць выказана па-грэцку інакш. Так, напрыклад, думка наконт таго, што паэты пераймаюць актораў («Палітэя», X, 603) не павінна быць нават платонаўскага паходжання, бо Арыстотэль выразна кажа, што пры вывядзенні слова «драма», якое ніколі не згадваецца ў Платона, «сёй-той» спаслаўся б менавіта на гэты факт. Такім чынам, сцвярджанне, нібыта Арыстотэль паслядоўна, амаль па-рабску залежаў ад Платона, не вытрымлівае бесстаронняга і неперадузятага разгляду. Вядома ж, ні ў якім разе не варта адмаўляць уплыў настаўніка на яго вучня ў сэнсе, пазначаным вышэй, але, калі браць пад увагу канкрэтна думкі «Паэтыкі», у яе аўтара не было б падстаў выказваць «*Regnant qui ante nos nostra dixerunt*»¹.

У той час як працы Платона цяпер цалкам даступныя для параўнання, працы іншых папярэднікаў Арыстотэля цалкам страчаныя, і нават такія творы, як «Пра паэзію» і «Пра рытмы і гармонію» Дэмакрыта або «Пра музыку»

¹ Няхай загінуць тыя, што казалі раней за нас (лац.).

і « Пра рытмы і гармоніі» сафіста Гіпія, якія, у кожным выпадку, прыводзілі да падобнага кшталту дыскусій, сёння для нас — толькі назвы, і больш нічога. Але той факт, што Арыстотэль меў доступ да багатай спецыяльнай літаратуры, якая, як я ўжо казаў, паходзіла ў асноўным з сафістычных колаў, выразна пацвярджаецца «Жабамі» Арыстафана (405 г. да н. э.), у якіх ужо ёсць у якасці неабходных перадумоў вартыя здзіўлення агульныя веды аб тэхніцы драмы, якімі валодала частка афінскай тэатральнай публікі. На шчасце, сама наша «Паэтыка» яшчэ і дае нам каштоўныя звесткі пра ранейшых творцаў у гэтай галіне, бо не менш як у 12 або 13 месцах Арыстотэль выразна спасылчаецца на папярэднікаў, пяць разоў называючы іх (Пратагор, Гіпій з Тасаса, Эўклід, Глаўкон і Арыфрад). У чатырох з іх гаворка ідзе галоўным чынам пра дэталі адносна будовы верша і ўжывання мовы; у Глаўкона — наадварот, пра фальшывы метады шматлікіх літаратурных крытыкаў, які ён ганіў са згоды аўтара; гэтыя аўтары для нас безыменныя, але існаванне іх менавіта праз тыя няўдачы даведзена. Больш важныя для пытання наконт першакрыніц іншыя ўрыўкі, з якіх, як ні дзіўна, дагэтуль не зробленыя высновы: аўтары задавальваюцца тым, што разглядаюць іх як ізаляваныя выказванні, якія Арыстотэль згадвае толькі дзеля таго, каб іх адхіліць. Матыў можа быць слушным, бо, у адпаведнасці са старажытным метадам цытавання, намёк толькі на папярэдніка, звычайна пад выглядам множнага ліку («сёй-той сцвярджае», «кажуць» і г. д.), робіцца тады, калі з ім змагаюцца або хочуць абвергнуць. Аднак, як толькі мы больш уважліва паглядзім на кантэкст, у якім знаходзяцца адпаведныя

ўрыўкі, адразу вынікае, што гэта былі не проста выпадковыя меркаванні, а што яны маглі быць зробленыя толькі ў дэталёвым даследаванні ўсіх непасрэдна звязаных пытанняў. Імёны аўтараў, як і назвы іх твораў, як ужо было сказана, страчаныя, з выняткам таго, што ў апісанні прэтэнзій дарыйцаў на вынаходніцтва камедыі мы з вялікай імавернасцю згадаем «Хроніку» Дыяўхіда з Мегары, старэйшага сучасніка Арыстотэля.

У іншых частках «Паэтыкі» мы таксама павінны мець на ўвазе літаратурных пасярэднікаў. Так, у прыватнасці, калі гаворка ідзе пра гісторыю развіцця драмы. Напраўду, у драбніцы, якая датычыць кіпрскага дыялекту, веданне якога Арыстотэлем нельга лічыць несумненным, яго інфарматарам мог быць Глаўкон, якога некалі цытавалі як аўтара кіпрскіх глос, з яшчэ нявызначанага перыяду, калі не прысутнічае рэмінісцэнцыя з Герадота (кн. 5, 9). Падобны крыцкі гласарый таксама можа лічыцца крыніцай для іншага месца ў тэксце «Паэтыкі». Такім чынам, Арыстотэль, магчыма, абавязаны сваім папярэднікам нават большай колькасцю дэталей, у тым ліку тэорыяй і тэхнікай паэзіі, чым мы цяпер можам давесці або пра гэта меркаваць.

Але, незалежна ад таго, наколькі шматлікімі былі гэтыя імпульсы, і незалежна ад таго, колькі пазітыўных ведаў Арыстотэль мог пераняць ад ранейшых даследчыкаў, нават гэты няпоўны тэкст мае на сваім чале сапраўдную пячатку яго духу. У дадатак, аднак, у ім змяшчаецца столькі геніяльных ідэй і прынцыпаў, якія маюць вечную сілу, што мы можам працягваць разглядаць «Паэтыку» як шэдэўр у гэтай галіне і як каштоўную спадчыну аднаго з найвялікшых духоўных герояў чалавецтва.

Альфрэд Гудэман (1862—1942) — амерыканска-нямецкі навуковец у галіне класічнай філалогіі. Ён нарадзіўся ў Атланце, штат Джорджыя (ЗША), скончыў Калумбійскі ўніверсітэт у 1883 г. і вучыўся ў Ёганэса Фалена і Германа Дыльса ў Берлінскім універсітэце. З 1890 па 1893 год ён быў выкладчыкам класічнай філалогіі ва Універсітэце Джона Хопкінса, з 1893 па 1902 год — прафесарам Пенсільванскага ўніверсітэта, з 1902 па 1904 год — прафесарам універсітэта ў Корнэле. З 1904 г. пастаянна жыве ў Германіі. Аўтар шэрагу навуковых прац і каментаваных выданняў старагрэцкіх і рымскіх аўтараў, у т. л. Карнэлія Тацыта, Салюстыя Крыспа, Арыстотэля. «Паэтыцы» апошняга прысвечаныя выданні яго ўласнага перакладу на нямецкую мову: ляйпцыгскае 1921 г. (адкуль узяты пададзены вышэй тэкст, змешчаны там у якасці ўводзінаў), берлінска-ляйпцыгскае выданне 1934 г.; акрамя таго, супольна з Ланай Купер ён падрыхтаваў капітальнае выданне «Бібліяграфія «Паэтыкі» Арыстотэля» (Нью-Хэвен — Лондан, 1928).

Альфрэд Гудэман ажаніўся з немкай Юліяй Эльснэр і ў 1917 г. атрымаў нямецкае грамадзянства. Пасля захопу ўлады нацыстамі яго сын Тэадор у 1937 г. эміграваў у Індыяну, але сам Гудэман застаўся. Яго патрактавалі як габрэя і дэпартавалі ў нацысцкі канцэнтрацыйны лагер Тэрэзіенштат, дзе ён і загінуў 9 верасня 1942 г.

СЛОЎНІК АРЫСТОТЭЛЕЎСКИХ ТЭРМІНАЎ І АЗНАЧЭННЯЎ З АГУЛЬНАЙ ФІЛАСОФІІ (МЕТАФІЗІКІ) І ЭСТЭТЫКІ

ἀγαθόν дабро
ἀγών спаборніцтва паэтаў-драматургаў; агон
ἄδης Аід, падземнае царства
ἀήρ паветра
ἄϊδιον вечнае; тое, што не мінае
αἶνιγμα цьмяная мова
αἰσθησις адчуванне, пачуццё
αἰσθητόν успрыманае пачуццямі
αἰτία, αἴτιον прычына
ἀκίνητον нерухомае
ἀκουστικόν слых (як пачуццё)
ἀληθές праўда
ἄλλοίωσις ператварэнне
ἁμαρτία трагічная памылка
ἀμφιβολία двухсэнсоўнасць, неадназначнасць, амфібалія
(τὸ) ἀναγκαῖον, ἀνάγκη неабходнае, неабходнасць
ἀναγνώρισις пазнаванне
ἀνάμνησις успамін
ἀνάπαιστον анапест
ἀναπνοή дыханне
ἄνθρωπος чалавек
ἀντίθεσις проціпастаўленне
ἀντικειμένον процілеглае
ἀντίφασις супярэчнасць
ἄπειρον бязмежнае
ἀπόδειξις доказ

ἀπορία цяжкасць; сумнеў
ἀπόφασις адмаўленне
ἄρετή дабрыня, велікадушнасць; годнасць; цнота
ἄρθρον службовае слова; граматычны паказнік (член)
ἀριθμός лік
ἁρμονία гармонія, суладнасць
ἀρχή пачатак, першапачатак, элемент
ἄσώματον бесцялеснасць
ἄτομον адзінкавае
ἄτομος атам
αὐλητική аўлетыка, мастацтва грання на аўлосе
αὐτάρκεια самадастатковасць
αὐτόματον самаадвольнасць
(τὸ) αὐτό тоеснае, тоеснасць
ἀφαίρεσις адцягненая, абстрактнае
ἄφή дотык, пачуццё дотыку
βαρβαρισμός барбарызм, нягрэцкі выраз
βαρύτης цяжар
βίος жыццё
βλάβη шкода
βουλευτικόν разважлівасць; здольнасць разважаць
βούλησις воля
(τὸ) γελοῖον смешнае

γένεσις узнікненне; нара-
джэнне
γέννεσις узнаўленне, спара-
джэнне
γένος род
γεῦσις гл. χυμός
γῆ зямля
γραμμή лінія, рыса
δέσις завязка (у літаратур-
ным творы)
διάθεσις размяшчэнне
διαίρεσις падзел
διαλεκτική дыялектыка
διανοητόν гл. νοητόν
διάνοια роздум; думка (у дра-
ме); задума
διαφορά адрозненне, розніца
διθυрамβοποιητική дыфірам-
бічная паэзія
δῖθυραμβος дыфірамб
δίκαιον справядлівасць
δόξα меркаванне
δρᾶμα драма; выкананне сцэ-
нічнага твора
δυάς дыяда
δύναμις, δυνατόν магчымасць;
магчымае; здольнасць
ἐγκώμιον хвала, усхваленне
ἔθος звычка
εἶδος від, жанр; спосаб; форма;
ідэя; эйдас
(τὸ) εἶναι быцьцё
(τὸ) ἐκ τινος εἶναι «быць
з чагосьці»
ἔλεγος элегія; сум; лямант

ἐλευθερία свабода
ἐλπίς надзея
ἐμβολή песня-ўстаўка (у тра-
гедыі)
ἐμπειρία досвед
ἐμψυχον адушаўлёнае
(τὸ) ἐν адзінае
ἐναντίον процілеглае, проці-
легласць
ἐνεργεία дзеянне; рэчаіснасць
ἐννοια свядомасць
ἐντελέχεια рэчаіснасць, дзей-
насць, энтэлехія
ἔξις стан(ы)
ἔξοδος эксад, выхад хору
(у драме)
ἐπαγωγή падвядзенне (да
агульных высноў)
ἐπεισόδιον эпісодый, дзея;
устаўная частка
ἐπίπεδον плоскасць, плашчыня
ἐπιστήμη пазнанне; веданне,
веды; навука
ἐποποιία эпічная паэзія; эпапея
ἔπος эпас; слова; мова
ἐπιθυμία жаданне
ἕτερον іншасць, інакшасць;
адрознасць
ἐτερότης адрозненне, родавая
адрознасць
εὖ гл. ἀγαθόν
εὐδαιμονία мілата, найвышэй-
шае шчасце
ευφυΐα адоранасць
(τὸ) ἔχειν валоданне; «мець»

ἔχθρα варажнеча, нянавісць
ζωή жыццё
ζῶον жывёла
ἡδύ задавальненне
ἦθος характар, тэмперамент;
 звычай
ἡρεμία нерухомасць, спакой
θαυμάζειν здзіўленне
θεόν боскае
θεός бог
θεωρία сузіранне
ἵαμβος ямбічны верш
ἴδιον характэрная рыса; свое-
 асаблівасць
ἴσον роўнае; роўнасць
κάθαρσις катарсіс; (унутранае)
 ачышчэнне
(τὸ) καθ' αὐτόν само па сабе
(τὸ) καθ' ἑκάστων адзінкавае
(τὸ) καθ' ὃ «тое, з прычыны
 чаго»
καθόλου агульнае
κακά загана
κακόν зло, ліха; загана
καλόν прыгожае, прыгажосць
κατάφασις сцвярдженне
катηγορία катэгорыя
κιθαριστικῇ кіфарыстыка,
 мастацтва грання на кіфары
κίνησις рух; змяненне
κινούν(ι) рухальнае
κολοβόν няцэласнае
κομμός камос, жалобны спеў
 (у драме)
κόσμος светабудова; парадак

κρίσις суджанне, меркаванне
κωμῳδία камедыя
λάγνος юрлівы
λεκτικός размоўны, гутарковы
λέξις маўленне; мова, слова;
 слоўная форма
λήψις зыходнае сцвярдженне
λόγος мова, прамова, слова
 (з глыбокім сэнсам), логас;
 азначэнне
λύσις развязка (*у літаратур-
 ным творы*); абвяржэнне;
 паслабленне
μάθησις навучанне
μέγα вялікае
μέγεθος велічыня
μέθοδος метада, сістэма; пасля-
 доўнасць
μέλος мелодыя, напеў; мелас;
 настрой
μέρος частка
μέσον прамежкавае; асяроддзе
μεταβολή змяненне
μεταξύ гл. μέσον
μεταφορά перанос значэння
 слова, метафара
μέτρον метр (*у паэзіі*); мера,
 мерка
(τὸ) μῆ ὄν няіснае; нябыт
μηχανική механіка
μικρόν малое
μίμησις мімезіс, пераймальнае
 выяўленне, (творчае) перай-
 манне
μίξις змешванне

μονάς адзінка
μορφή вобраз; форма
μύθος паданне, байка; фабула;
 міф
νεῖκος варажнеча
νόημα думка
νόσις мысленне, думанне
νοητικόν думнае, думваючае
νοητόν думанае; спасцігальнае
 праз развагу
νόμος лад, напеў, мелодыя;
 песня (*найчасцей вайсковая*)
νοῦς развага
ξένος нязвыклы, дзіўны
ὄλον цэлае
ὀμίλια зносіны
ὁμοιον, ὁμοίότης падобнае,
 падабенства
ὄν быццё
ὄνομα імя, назва; пазнака; слова
ὄντα існыя рэчы; успрымальны
 свет; маёмасць; сучаснасць
ὄρασις бачанне
ὀρατόν бачнае
ὄρεξις імкненне
ὀρισμός, ὅρος азначэнне
ὅρος мяжа
ὀρχηστύς танец, выкананне
 танца
ὀσμή пах; нюх
ὀσφρησις нюх
οὐρανός неба
οὐσία сутнасць, сутво, існасць
ὄψις зрок, здольнасць бачыць;
 знешні выгляд

πάθος пачуццё; пафас; няшчас-
 це; пакуты; змяненне; улас-
 цівасць; стан
(τὸ) πᾶν усеагульнасць; усё
 ў сукупнасці
πάροδος пбрад
(τὸ) πάσχειν трыванне; успры-
 манне
πέρας мяжа
περιπέτεια пералом, раптоўная
 змена; перыпетыя
πίστις вера
πλήθος множнае, множнасць;
 мноства
ποίησις паэзія; паэма, верша-
 ваны твор
ποιητής паэт, творца; майстар
ποιητική паэтыка, мастацтва
 паэзіі, літаратуразнаўства
ποιητικόν дзейнае
ποιόν, ποιότης якасць; якасці
πολλά мноства
ποσόν колькасць
πᾶγμα рэч; падзея; чын; вы-
 кананне
πᾶξις дзеянне, чын; справа;
 выкананне
πρόλογος пралог
(τὸ) πρὸς τί суаднесенае;
 стасунак
(τὰ) πρότερα καὶ ὕστερα
 папярэднія і наступнае
πρότερον папярэднія
(τὸ) πρῶτον κινούν першару-
 хальнае; першарухавік

πῦρ агонь
ῥαψωδία дэкламацыя эпічнай паэзіі
ῥητορική рыторыка
ῥῆμα выказванне, фраза, дзеяслоў
ῥυθμός рытм
σατυρικόν сатыраўская драма
σκηνὴ акторы, дзейныя асобы (на сцэне)
σοφία мудрасць
σοφιστής сафіст
σοφιστική сафістыка, мудраванне
στάσιμον стасім, устаўная песня хору (у драме)
στέρησις пазбаўленасць
στιγμή пункт, кропка
στοιχεῖον літара; гук маўлення; пачатак
σύγκρισις гл. σύνθεσις
συλλαβή склад (у слове)
συλλογισμός сілагізм, лагічны вывад
συμβεβηκώς выпадковае, прыўнесенае; уласціvasць
συμφέρον карыснае; патрэбнае
συμφυῖα зрошчванне
σύνδεσμος звязка
συνεχές непарыўнае, непарыўнасць
σύνθεσις злучэнне
σύνθεσις τῶν πράγματων парадак падзей (у драме)
σύνολον гл. ὅλον

σχῆμα форма, абрыс; фігура, постаць
σῶμα цела
ταπεινός нізкі, вульгарны
τέλειον завершанае, здзейсненае
τέλος мэта
τέχνη мастацтва, умельства; веды; спосаб
(τὸ) τί ἦν εἶναι сутнасць (суть) быцця
τιμή гонар
τόπος месца
τραγωδία трагедыя
τροφή сілкаванне
τροχαῖος трахей (вершаваны метр)
τύχη збег акалічнасцяў; выпадак
ὔδωρ вада
ὔλη матэрыя
ῦμνος гімн, ода, песня ўсхвалення
ὑποκείμενον субстрат
φαντασία уяўленне
φάντασμα вобраз фантазіі
φάσις выказванне
φθορά знішчэнне
φιλανθρωπία чалавекалюбства
φιλία любоў; сяброўства
φιλοσοφία мудрасць, філасофія
φιλόσοφος філосаф
φόβος страх
φρόνησις разважлівасць, здаровы сэнс, разуменне

φύσις натура; прырода; істота;
самабытнае

φῶς святло

χορηγός харэг, кіраўнік хору
(у пастаноўцы драмы)

χορικόν спеў хору (у драме)

χορός хор

χρόνος час

χρῶμα колер

χυμός смак

ψεῦδον непраўдзівае, пад-
маннае

ψόφος гук

ψυχή душа

Склаў Лявон Баршчэўскі.

ЗМЕСТ

Паэтыка	5
Каментар	58
Арыстотэль. <i>Кароткая біяграфія</i>	67
<i>Альфрэд Гудэман. Уводзіны ў «Паэтыку»</i> Арыстотэля	70
Слоўнік арыстотэлеўскіх тэрмінаў і азначэнняў з агульнай філасофіі (метафізікі) і эстэтыкі. <i>Склаў Лявон Баршчэўскі</i>	85

Літаратурна-мастацкае выданне

Серыя «Галерэя чалавечай думкі»

Арыстотэль

ПАЭТЫКА

Адказы за выпуск Зміцер Колас

12+

Падпісана ў друк 19.04.2023. Фармат 84x108 ¹/₃₂.

Папера афсетная. Друк лічбавы.

Ул.-выд. арк. 4,17. Ум. друк. арк. 6,30.

Наклад 55 асобнікаў. Заказ № 65.

Выдавец індывідуальны прадпрымальнік Зміцер Колас.

Пасведчанне аб дзяржаўнай рэгістрацыі

выдаўца, вытворцы, распаўсюдніка

друкаваных выданняў № 1/291 ад 17.04.2014.

Пр. Незалежнасці, 105-14, 220114, Мінск.

Вытворчае даччынае ўнітарнае прадпрыемства

«Друкарня Федэрацыі прафсаюзаў Беларусі».

Пасведчанне аб дзяржаўнай рэгістрацыі

выдаўца, вытворцы, распаўсюдніка

друкаваных выданняў № 2/18 ад 26.11.2013.

Пл. Свабоды, 23-103, 220030, г. Мінск.