

DOI 10.25991/VRHGA.2023.1.1.005

УДК 1(091), УДК 8

*Е. В. Алымова\**

## МИФ КАК СЮЖЕТНЫЙ СТРОЙ ГРЕЧЕСКОЙ ТРАГЕДИИ: АРИСТОТЕЛЬ «ПОЭТИКА»

В статье представлена интерпретация феномена мифа (μῦθος) в связи с его аристотелевским пониманием, которое мы обнаруживаем в определении трагедии (Поэтика 1449b 22–b 28). Миф рассматривается в связи с двумя другими ключевыми для аристотелевской поэтики понятиями — μίμησις (подражание) и κάθαρσις (очищение). Μῦθος, μίμησις и κάθαρσις рассматриваются в перспективе аристотелевского понимания трагического действия (драмы) как разворачивающегося во времени патоса (πάθος).

**Ключевые слова:** Аристотель, «Поэтика», миф, сюжет, греческая трагедия, патос.

*E. V. Alymova*

*MYTH AS PLOT OF GREEK TRAGEDY: ARISTOTLE «POETICS»*

This paper focuses on the interpretation of the phenomenon of Myth (μῦθος) as it is presented in its Aristotelian definition (Poetics 1449b 22 — b 28). The Myth is being scrutinized along with other relevant concepts of *The Poetics*, i. e. μίμησις (imitation) and κάθαρσις (purification). All these concepts — μῦθος, μίμησις, κάθαρσις — are being viewed in the perspective of the Aristotelian consideration of a tragic drama as a temporarily revolving pathos (πάθος).

**Keywords:** Aristotle, Poetics, Myth, Composition, Plot, Greek Tragedy, Pathos.

Plot is a way of coding worlds into games  
and games into serial arrays of narrative bits.

*N. J. Lowe\*\**

---

\* Алымова Елена Валентиновна, к.филос.н., доцент, кафедра истории философии Института философии, Санкт-Петербургский государственный университет; Русская христианская гуманитарная академия им. Ф. М. Достоевского; ealymova@yandex.ru

\*\* «Сюжет — это код, посредством которого миры превращаются в игру, игра — в упорядоченную серию нарративных элементов» [перевод наш. — Е. А.; 21, p. 61].

Загадка мифа еще не разгадана и, наверное, не будет разгадана никогда, потому что миф как раз тем и интересен, что представляет собой неразрешимую загадку. Миф сам породил о себе миф как о лоне всего (где-то же должно быть начало): религии, поэзии, культуры. Миф становится историей, хотя превращение могло происходить и в противоположном направлении. С мифом связан и сомнительный тезис о происхождении философии, которая возникла у греков будто бы тогда, когда география их мира расширилась и нахлынувший поток новых знаний заставил их усомниться в достаточности мифа. Между тем миф не может быть недостаточным. Миф есть предвосхищенный ответ на любой возможный вопрос. В мифе мир уже заранее истолкован. Все новое, что появляется в горизонте мифа, истолковывается как раз на языке этого мифа. Греки были мастера на это: чужим богам они находили аналогии среди своих и давали соответствующие имена. «Мир мифа и ритуала есть такой мир, в котором нет непонятного, нет проблем <...> В мифе мир освоен <...> Миф есть организация такого мира, в котором, что бы ни случилось, как раз все понятно и имело смысл» [9, с. 14]. Однако мы покинем такое широкое поле истолкования мифа и вступим на более узкую дорогу.

Со времен Гомера слово «миф» употреблялось как синоним «логоса» и «эпоса». Значение этого слова с IV в. до н. э. проясняется из сочинений Платона, хотя его отношение с мифом особенное — мифопоэтическое: Платон сам творец мифов, и создает он их по образу традиционных преданий («Положим, у этого сказания облик мифа (τοῦτο μῦθου μὲν σχῆμα ἔχον), но содержащееся в нем правда (τὸ δὲ ἀληθές ἐστί)» (Plat. Tim. 22c 7 — d 1)) для того, чтобы выразить очевидное для ума и невыразимое дискурсивно во всей полноте, причем такой дискурс в основе своей ироничен, его автор как бы дистанцируется, передавая полномочия рассказчика мифов персонажам своих диалогов\*. Словом μῦθος Платон называет любое рассуждение («Теэтет» 156c, 164d): рассказа, передаваемого со слов другого («Тимей» 22c, 26c; «Государство» 415a, 621b), сказки («Горгий» 527a), иначе говоря, в платоновских текстах семантическое поле μῦθος<sup>3</sup> а не сужается до границ термина.

Не то у Аристотеля. Представляется само собой разумеющимся, что аристотелевская «Поэтика» как первое сочинение по теории художественной словесности должна была неминуемо вставать на пути каждого, кто обращался к обсуждению вопросов искусства вообще и поэтического искусства в частности. Однако послеаристотелевские поэтики производят странное впечатление: авторы их в большинстве своем, кажется, были знакомы с «Поэтикой» Аристотеля только понаслышке. Флавий Филострат говорит о подражании так, как будто бы Аристотель ни слова не сказал об этом до него. Ученики Аристотеля и философы перипатетической школы демонстрируют более проникновенное

---

\* Вот один из примеров такого рода платоновской иронии — сложная структура диалога «Пир». О собрании в доме Агафона читатель узнает из беседы между Аполлодором и его другом, причем сам Аполлодор на этом симпозиуме не присутствовал — о том, что там происходило, ему поведал Аристодем; стало быть, от самой главной речи, от той, авторство которой Сократ приписал Диотиме, читатель отделен несколькими посредниками и узнает ее в пересказе. Плоды платоновского мифопоисесиса хорошо известны читателям его диалогов, поэтому не будем отвлекаться на примеры.

понимание мыслей учителя. Теофраст, например, сближал поэтику как теорию поэзии с риторикой как теорией художественной прозы и противопоставлял ее прозе философской на том основании, что тексты, относящиеся к художественной словесности, сами порождают свое значение, в то время как философское произведение всегда относится к чему-то внеположному, к вещам. Анонимный комментатор аристотелевского сочинения «Об истолковании» цитирует Теофраста: «Речь бывает следующих видов: во-первых, нацеленная на воспринимающего, во-вторых — на вещи. Речь первого вида преследуют ораторы и поэты, второго — философы»\* (Theophr. Fr. 64). Из другого комментария на то же произведение Аристотеля: «Видов речи бывает два <...> одна относится к слушателям, которым она сообщает какое-то значение, а другая относится к вещам, [причем] предполагается, что автор в речи о них убедил [неких] слушателей. Тем видом речи, который рассчитан [в первую очередь] на слушателей, занимаются поэтика и риторика»\*\* (Theophr. Fr. 65).

Эллины сделали слово как таковое предметом особенного внимания. Именно они задумались о сущности слова и его отношении к вещи. Эти раздумья принимали то форму гераклитова тождества, то форму горгиева различия. Постепенная эмансипация слова привела к созданию риторики и того, что стало литературой. «Считается, что греки мыслили пластическими образами. Может быть, но когда эти образы нужно было выразить словесно, греки мыслили риторическими фигурами» [6, с. 281].

Стало быть, слово, которое должно быть преобразовано в речь по определенным правилам, причем «это имеет одинаковое значение и в метрической форме, и в прозаической»\*\*\* (Поэтика 1450b 13), является специфическим материалом поэтического искусства. Таким образом, к ведению поэтического искусства относятся сочинения как стихотворные, так и прозаические. Метр\*\*\*\* был характерен как для античного эпоса, лирики или драмы, т. е. как для стихотворных видов художественной словесности, так и для нестихотворных. Речь идет не только о метрическом оформлении прозы, которая, постепенно освобождаясь от стихотворных приемов, формировала свои собственные, что конце концов выразилось в оформлении риторической теории, но, скажем, о таком необычном памятнике философской мысли, каким является сочинение Гераклита, изощренное не только по мысли, но и по форме\*\*\*\*\*. Поэт является поэтом не потому, что он пользуется метром. Более того, античные теоретики полагали, что «прозаическая речь <...> есть подражание поэтической» [16, с. 24]. Это слова Страбона, но он не был одинок. Произведение словесности,

---

\* Перевод наш. — Е. А.

\*\* Перевод наш. — Е. А.

\*\*\* Кроме особо оговоренных случаев, текст «Поэтики» Аристотеля цитируется в переводе М. Л. Гаспарова.

\*\*\*\* Мы используем это понятие, не давая развернутого его толкования: это отвлекло бы нас от темы. Однако обратим внимание на сущностную связь метра, ритма, числа и времени.

\*\*\*\*\* Каждый фрагмент подчинен какому-либо метрическому заданию. Четкая метрическая форма фрагментов Гераклита соответствует принципу, им постулируемому, а именно Логосу, который проявляет себя во всем, а значит, и в речи, причем не только в том смысле, что она о Логосе, но и в том, что она и есть Логос.

согласно античным теориям поэтики и риторики<sup>\*</sup>, имело следующие отличительные черты: μέτρον, μῦθος, ἱστορία, λέξις. Тем самым косвенно давалось представление о том, что может считаться фактом художественной словесности. Продолжим читать Страбона:

Поэзия как искусство первой выступила на сцену и первой снискала к себе уважение. Затем появились Кадм, Ферекид, Гекатей и их последователи с прозаическими сочинениями, в которых они подражали поэзии, отбросив стихотворный размер, но сохранив все характерные особенности поэтического стиля. Далее, следующие писатели в свою очередь постепенно отбрасывали какую-нибудь из этих особенностей и, придав прозе ее теперешнюю форму, как бы низвели ее с некоей высоты <...> поэзия была источником и началом витиеватого или риторического стиля <...> тот факт, что неритмическая речь была названа «пешей», показывает ее нисхождение на землю с некоей высоты или с колесницы [16, с. 24–25].

Таким образом, логографы — первые историки и прозаики — подражали поэтам. Однако развитие прозы шло по пути постепенного сведения до минимума поэтических особенностей. Очевидно, депозитизация понимается Страбоном как демифологизация содержания.

Аристотель основывает свой анализ поэтического искусства на рассмотрении трагедии. Последующие теоретики, доведя до логического завершения мысли Аристотеля из 9-й главы, прочитали «Поэтику» расширительно. Таким образом трагическая модель стала парадигмой и для прозаического нарратива, в частности — исторического. Но интересно вот что: в исторических сочинениях, появившихся до аристотелевской «Поэтики», обнаруживается та же «трагическая» модель. Наше предположение состоит в том, что греческие историки, ориентируясь непосредственно на драматургическую практику, строили свои сочинения по законам драмы, сформулированным впоследствии Аристотелем и перенесенным его последователями в план исторического повествования<sup>\*\*</sup>. Ключевым понятием нашей работы будет, как и у Аристотеля, понятие «мифа».

«В античных сочинениях не найти и попытки полемики с содержанием трагедии. Они посвящены либо ее чистой форме и ее чисто формальному отношению к истинности, либо психологическому воздействию, которое она производит на зрителя» [17, с. 204]. «Рассматривая античные теории, посвященные трагедии <...>, мы ясно видим, что они не уделяли никакого внимания ее культовому и мифическому смыслу» [17, с. 206]. Эти слова К. Хюбнера в полной мере находят подтверждение в «Поэтике» Аристотеля.

---

\* Мы не отсылаем ни к какой определенной теории, лишь указываем на то, что в общем и целом обсуждалось всеми авторами.

\*\* Поль Рикёр в книге «Время и рассказ» [15], прослеживая послеаристотелевскую традицию как исторического, так и художественного повествования, блестяще показывает, что закон построения трагедии, который был сформулирован Аристотелем, лежит в основе не только классического, но и неклассического нарратива. Обосновать возможность такой транспозиции, опираясь на текст аристотелевской «Поэтики», было бы весьма интересно, однако мы оставим это до поры до времени, чтобы не отступать от заданного курса. Особенности классического и неклассического нарративов прослеживаются в книге Н. Дж. Лоу [21].

В самом начале автор заявляет, что речь пойдет «о поэтическом искусстве как таковом (λερὶ ποιητικῆς αὐτῆς τε καὶ τῶν εἰδῶν αὐτῆς)» (Poet. 1447 a 8). Виды искусства далее перечисляются, а вот о «поэтическом искусстве как таковом» Аристотель вроде бы нигде специально не говорит, но вместо этого сосредоточивает все свое внимание на трагедии и сообщает: «Наконец, испытав много перемен, трагедия остановилась, обретя наконец присущую ей природу (τὴν αὐτῆς φύσιν)» (Poet. 1449 a 15). О «переменах» ни слова — для Аристотеля значение имеет только природа, которая понимается в собственном смысле как форма и суть бытия. В «Метафизике» сказано: «Знание об отдельной вещи мы имеем тогда, когда узнали суть ее бытия» (Met. 1031b 5 и далее 1031b 20), «о том, что существует или возникает естественным путем <...> мы еще не говорим, что оно имеет естество, если у него еще нет формы» (Met. 1015 a 1–5). Стало быть, природа трагедии — это то, что трагедию делает трагедией. И не всякое рассуждение о трагедии будет рассуждением о ее природе: одно дело — «само по себе (αὐτὸ τε καθ' αὐτὸ)», другое дело — «в отношении к театру (πρὸς τὰ θέατρα)»<sup>\*</sup> (Poet. 1449 a 7–9).

Речь о трагедии как о «самом по себе» указывает на природу трагедии, или ее сущность, и выражается в определении.

Трагедия есть подражание действию (μίμησις πράξεως) важному и законченному, имеющему [определенный] объем, [производимое] речью, услащенной поразному в различных ее частях, [производимое] в действии, а не в повествовании и совершающее посредством сострадания и страха очищение подобных страстей (τῶν τοιοῦτων παθημάτων<sup>\*\*</sup>) (Poet. 1449 b 24 — b 28).

Коль скоро мы имеем дело с определением, то нужно помнить, что определением является не какая угодно речь, но только «единая речь о сущности», и то, что входит в определение и составляет его части, относится только к форме. Частями определения трагедии являются: подражание (μίμησις), действие (πρᾶξις) и очищение (κάθαρσις). «Само подражание действию есть сказание (πράξεως ὁ μῦθος ἢ μίμησις)» (Poet. 1450 a 4). Таким образом, подражание есть миф: μίμησις — μῦθος. Стало быть, именно сказание-миф, которое Аристотель называет «сочетанием событий (λέγω γὰρ μῦθον τοῦτον τὴν σύνθεσιν τῶν πραγμάτων)» (Poet. 1450 a 4–5), и является сущностью трагедии: миф-сказание, «склад событий», «составляет первую и главную часть» (Poet. 1450 b 22–23)<sup>\*\*\*</sup>.

---

\* Одно дело — другое дело (ἄλλος λόγος).

\*\* М. Л. Гаспаров понимает этот текст так: «Здесь не место рассматривать, достигла ли уже трагедия достаточного развития в [отдельных] своих частях или нет как сама по себе, так и по отношению к зрелищу». Мы же принимаем и полагаем в основание нашего истолкования перевод Б. Казанского: «Что до рассмотрения того, является ли уже трагедия по формам достаточной или нет, то судить об этом как само по себе, так и в отношении к театру, это разные вопросы» [7] (см.: прим. 7).

\*\*\* Этот место в определении трагедии подвергалось эмендации: предлагалось вместо παθημάτων читать μαθημάτων. Такая конъектура, хотя и была отвергнута, все же представляется весьма уместной с точки зрения прояснения смысла κάθαρσις' а как цели трагедии [14, с. 815; 4].

\*\*\*\* Кроме того, Аристотель называет миф душой трагедии (οἶον ψυχή ὁ μῦθος τῆς τραγῳδίας) (Poet. 1450<sup>a</sup> 38). И это не просто метафора — подобно тому, как не может быть

Значит, подражание действию осуществляется как сочетание событий, причем, будучи подражанием «действию законченному и целому», такому, которое «имеет начало, середину и конец» (Poet. 1450 b 23–25), миф сам должен отвечать тем же требованиям целостности и законченности, а потому

тот объем достаточен, внутри которого при непрерывном следовании [событий] по вероятности или необходимости происходит перелом от несчастья к счастью или от счастья к несчастью <...> сказание, будучи подражанием действию, должно быть [подражанием действию] единому и целому, а части событий должны быть так сложены, чтобы с перестановкой или изъятием одной из частей менялось бы и расстраивалось целое, ибо то, присутствие или отсутствие чего незаметно, не есть часть целого (Poet. 1451 a 10–35).

Аристотель говорит о подражания действию, однако ни одно действие в эмпирическом порядке вещей само по себе не является законченным, целым, с ясно обозримыми началом, серединой и концом. Стало быть, понимать аристотелевское подражание как копирование или о(тоб)ражение невозможно. В этой связи очень ценно указание на недопустимость ошибки, которая касается «существа искусства»: «В самом деле, ошибка меньше, если поэт не знал, что лань не имеет рогов, чем если он опишет ее неподражательно» (Poet. 1460 b 29–32).

Только в акте подражания впервые происходит дифференциация нерасчлененного континуума, и событие, и действие получают свое завершение. Будучи законченным, т. е. достигшим цели, и единым, событие обретает свою действительность. Миф-подражание представляет событие как интеллигибельное единство, а герменевтический путь начинается с усмотрения формы. При этом постигается не только природа того события, которому придана форма сказания, но и существо самого поэтического искусства, для которого подражать — значит осуществлять себя в своей природе.

Таким образом, без преувеличения можно сказать: Аристотель открыл сюжет (сочетание событий) как принцип построения трагедии и вместе с тем принцип поэтического искусства как такового. Обнаруживать «сюжетный аспект реальности» — значит «расчленять недискретный поток событий на некоторые дискретные единицы, соединять их с какими-либо значениями (т. е. истолковывать семантически) и организовывать их в упорядоченные цепочки (истолковывать синтагматически)» [8, с. 40].

И до сих пор о содержании мифа — ни слова, зато трагедия подергается описанию во всех аспектах ее устройства: трагедия как подражание-миф, миф-сказание имеет части. Важнейшей частью является перелом, или перипетия (περίπτεια), далее — узнавание (ἀναγνώρισις) и, наконец, страсть (πάθος).

Перелом <...> есть перемена делаемого в свою противоположность, и при этом <...> [перемена] вероятная или необходимая <...>. Узнавание же <...> есть перемена от незнания к знанию <...> Третья [часть сказания] — это страсть.

---

лишенного души живого тела, так и трагедии не может быть без мифа как склада событий. Специфическое переживание художественного произведения — это переживание формы. В этом мы совершенно солидарны с В. Б. Шкловским [18, с. 37].

Страсть же есть действие, причиняющее гибель или боль, например смерть на сцене, мучения, раны и тому подобное (Poet. 1452 а 25–1452 в 10).

Эти части Аристотель называет «формообразующими» (οἷς μὲν ὡς εἶδεσι δεῖ χρῆσθαι\*) (Poet. 1452 а 14), иначе говоря — относящимися к природе или сущности сказания, к форме, а стало быть, и к трагедии самой по себе. Значит, сочетание событий связывается с распределением этих частей внутри целого. При этом перелом и узнавание присутствуют не во всяком сюжете:

Сказания бывают или простые, или сплетенные <...> Простым действием я называю такое действие, непрерывное и единое (как сказано выше), при котором перемена [судьбы] происходит без перелома и узнавания; а в сплетенном перемена происходит с узнаванием, с переломом или и с тем и с другим (1452 а 10–17).

Непеременной частью трагедии является претерпевание, «страсть» (πάθος). В мифе-сказании претерпевание обнаруживает себя как разворачивающееся во времени действие. В русле такого понимания трагический герой — это герой трагедии как развернутого во времени патоса.

Перемена «или к удаче, или к неудаче» происходит по причине того или иного склада этоса (ἦθος): «Так как [трагедия] — есть подражание действию и главным образом через это — действующим лицам», «которые необходимо должны быть каковы-нибудь по характеру и образу мыслей (ибо только поэтому мы и действия называем каковыми-нибудь), то естественно являются две причины действий — мысль и характер» (Poet. 1449 в 35–1450 а 2). Этос в качестве причины оказывается возможностью, которая актуализируется в действии. В основе трагического действия лежит патос, а значит, сюжет трагедии строится как представление того, что претерпевает тот или иной этос. «Претерпевание, — читаем в трактате Аристотеля «О душе» (417 в 2–5), — это скорее сохранение сущего-в-возможности посредством сущего-в-действительности» (τὸ πάσχειν <...> τὸ δὲ σωτηρία μᾶλλον ὑπὸ τοῦ ἐντελεχέϊα ὄντος τοῦ δυνάμει ὄντος\*\*). Таким образом, патос является действительностью этоса, который, в свою очередь, есть сущее-в-возможности, знание о котором невозможно. Именно поэтому «без действия трагедия невозможна, а без характеров возможна» (Poet. 1450 а 25). Характер — это «то, что заставляет нас называть действующие лица каковыми-нибудь» (Poet. 1450 а 5), но актуален он только в действии.

Когда Аристотель характеризует трагедию как «какую-нибудь»; т. е. в аспекте качества, он говорит: «Во всякой трагедии необходимо должно быть шесть частей, соответственно которым она бывает какова-нибудь: это сказание (μῦθος), характеры, речь, мысль, зрелище и музыкальная часть <...> Можно сказать, что этими частями пользуются не немногие из поэтов [но все], потому что всякая трагедия включает зрелище, характер, сказание, речь, напев и мысль» (Poet. 1450 а 7–14). Миф в представленном списке перечисляется наряду с характерами, без которых трагедия по своему существу возможна,

\* Части, «которыми нужно пользоваться как видами» [перевод наш. — Е. А.].

\*\* τὸ πάσχειν — πάθος.

и постановочными элементами; более того, миф даже не удостоивается первого места в перечне, и это после того, как он был назван сущностью трагедии. Рискнем предположить, что это не случайно. Аристотель выполняет данное им обещание отдельно обсуждать трагедию как саму по себе, т. е. в аспекте ее природы, так и «в отношении к театру» (Poet. 1449 a 7–9). Именно в таком отношении — трагедия как театр — с ней имеет дело зритель: драматург должен представить ее как произведение, реализовав форму в определенном материале.

Сказав о трагедии самой по себе, определенной со стороны формы (мифа-сюжета), представленной как распределение патоса, Аристотель обращается к тем частям трагедии, соединение которых дает нам ту или иную «вот эту» трагедию. Таким образом, перечисленные элементы трагедии характеризуют ее в аспекте материи и являются ее частями как части материи, в которой сюжет обретает свою наглядную индивидуальность. Миф, упоминаемый наряду с другими составляющими трагедии, может быть понят как история, которая служит материалом для мифа-сюжета. Назовем такой миф фавулой. На основании одного и того же мифа-фавулы могут быть созданы (да и создавались) разные трагические сюжеты. Как свидетельствует традиция, миф-фавула обычно повествует о легендарных героях и событиях, круг которых, как замечает Аристотель, ограничен<sup>\*</sup>. Миф-фавула, без сомнения, обладает всеми признаками мифа-сюжета. Подобно тому, как в природном порядке вещей не существует неоформленной материи, так не существует и сюжетно не оформленной фавулы. Так искусство драматурга заключалось не в измышлении новых фавул, а в том, чтобы «делать известный сюжет новым <...> уже переосмысленное предшественниками переосмыслить заново <...> Интерпретация интерпретации; переоформление оформленного; новая расстановка акцентов в сюжете» [5, с. 166], или, если процитировать Аристотеля: «Сочинитель должен быть сочинителем <...> сказаний: ведь сочинитель он постольку, поскольку подражает, а подражает он действиям» (Poet. 1452 b 27–29).

Итак, существо поэтического искусства самого по себе, его природа заключается в подражании, которое реализуется в формировании мифа-сказания, или сюжета. Собственно, именно в самом акте подражания как создания мифа-сказания, как сюжетосложения трагическое действие только и возникает. И это существо поейсиса было выявлено Аристотелем при анализе трагедии.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Аристотель. Метафизика // Аристотель. Сочинения: В 4 т. — Т. 1. — М.: Мысль, 1979. — С. 65–368.
2. Аристотель. Метафизика // О душе. Сочинения: В 4 т. — Т. 1. — М.: Мысль, 1979. — С. 369–446.
3. Аристотель. Поэтика // Аристотель. Сочинения: В 4 т. — Т. 4. — М.: Мысль, 1983. — С. 645–680.

---

<sup>\*</sup> Пример мифа-фавулы, в основе которого историческое событие, — это трагедия Эсхила «Персы».



4. Брагинская Н. В. ΠΑΘΗΜΑΤΩΝ ΚΑΘΑΡΣΙΣ vs ΜΑΘΗΜΑΤΩΝ ΚΑΘΑΡΣΙΣ, или Простое решение сложной проблемы (Доклад на Московской международной конференции по Аристотелю 2016. «Аристотелевское наследие как конституирующий элемент европейской рациональности» 17–19 октября 2016. Институт философии РАН).
5. Гаспаров М. Л. Сюжетосложение греческой трагедии // Новое в современной классической филологии. — М.: Наука, 1979. — С. 126–166.
6. Гаспаров М. Л. Древнегреческая эпиграмма // Гаспаров М. Л. Об античной поэзии. Поэты. Поэтика. Риторика. — СПб.: Азбука, 2000. — С. 246–282.
7. Казанский Б. В. Аристотель о началах трагедии // Вестник ЛГУ. — 1947. — № 7. — С. 70–86.
8. Лотман Ю. М. Происхождение сюжета в типологическом освещении // Лотман Ю. М. Статьи по типологии культуры. — Тарту: Тартуский государственный университет, 1973.
9. Мамардашвили М. К. Введение в философию // Мамардашвили М. К. Философские чтения. — СПб.: Азбука-классика, 2002.
10. Платон. Горгий // Собрание сочинений: В 4 т. — Т. 1. — М.: Мысль, 1991. — С. 477–574.
11. Платон. Пир // Собрание сочинений: В 4 т. — Т. 2. — М.: Мысль, 1993. — С. 81–134.
12. Платон. Теэтет // Собрание сочинений: В 4 т. — Т. 2. — М.: Мысль, 1993. — С. 192–274.
13. Платон. Государство // Собрание сочинений: В 4 т. — Т. 3. — М.: Мысль, 1994. — С. 97–420.
14. Позднев М. М. Психология искусства. Учение Аристотеля. — М.; СПб: Русский фонд содействия образованию и науке, 2010.
15. Рикёр П. Время и рассказ. — Т. 2. Конфигурация в вымышленном рассказе. — М.; СПб.: Университетская книга, 2000.
16. Страбон. География. — М.: Научно-издательский центр «Ладомир», 1994.
17. Хюбнер К. Истина мифа. — М.: Республика, 1996.
18. Шкловский В. Б. Воскрешение слова // Шкловский В. Б. Гамбургский счет. Статьи — Воспоминания — Эссе (1914–1933). — М.: Советский писатель, 1990. — С. 36–42.
19. Aristotelis De arte poetica liber. — Lipsiae: Apud S. Hirzelium, 1885.
20. Aristotele. Poetica. — Roma: Carocci editore, 2010.
21. Lowe N. J. The Classical Plot and the Invention of Western Narrative. — Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
22. Platonis Theaetetus // Platonis opera: In 5 t. — Т. 1. — Oxford: E typographeo clarendoniano, 1995. — P. 281–382.
23. Platonis Symposium // Platonis opera: In 5 t. — Т. 2. — Oxford: E typographeo clarendoniano, 1950. — P. 151–222.
24. Platonis Gorgias // Platonis opera: In 5 t. — Т. 3. — Oxford: E typographeo clarendoniano, 1961. — P. 245–361.
25. Platonis Respublica. — Oxford: E typographeo clarendoniano, 2003.
26. Theophrasti Eresii Opera Quae Supersunt Omnia. — Lipsiae: Sumptibus et Typis B. G. Teubneri, 1854.