**I. Цель "Поэтики" и ее задачи. Поэтическое творчество-подражание. Различие  
видов поэзии в зависимости от средств подражания.**  
  
Эпос и трагедия, а также комедия, дифирамбическая поэзия и большая часть  
авлетики и кифаристики - все они являются вообще подражанием. А отличаются  
они друг от друга тремя чертами: тем, что воспроизводят различными  
средствами или различные предметы, или различным, не одним и тем же,  
способом. Подобно тому, как (художники) воспроизводят многое, создавая  
образы красками и формами, одни благодаря теории, другие - навыку, а иные  
- природным дарованиям, так бывает и в указанных искусствах. Во всех их  
воспроизведение совершается ритмом, словом и гармонией, и притом или  
отдельно, или всеми вместе.  
Так, только гармонией и ритмом пользуются авлетика и кифаристика и,  
пожалуй, некоторые другие искусства этого рода, как, например, игра на  
свирели. Одним ритмом без гармонии пользуется искусство танцоров, так как  
они посредством ритмических движений изображают и характеры, и душевные  
состояния, и действия. А словесное творчество пользуется только прозой или  
метрами, и соединяя их одни с другими, или употребляя какой-нибудь один вид  
метров, до настоящего времени получает (названия только по отдельным  
видам).  
  
  
**II. Различие видов поэзии в зависимости от предметов подражания**  
  
Так как поэты изображают лиц действующих, которые непременно бывают или  
хорошими, или дурными, - нужно заметить, что характеры почти всегда соединяются  
только с этими чертами, потому что все люди по своему характеру  
различаются порочностью или добродетелью, - то они представляют людей или  
лучшими, или худшими, или такими же, как мы. В этом состоит различие трагедии и комедии: одна предпочитает изображать худших, другая лучших, чем наши современники.  
  
  
**III. Различие видов поэзии в зависимости от способов подражания: а) объективный  
рассказ (эпос); b) личное выступление рассказчика (лирика); с) изображение  
событий в действии (драма). Вопрос о месте возникновения трагедии и  
комедии. Этимологическое объяснение термина "комедия".**  
  
Есть еще третье различие в этой области - способ воспроизведения каждого  
явления. Ведь можно воспроизводить одними и теми же средствами одно и то же, иногда  
рассказывая о событиях, становясь при этом чем-то посторонним (рассказу),  
как делает Гомер; или от своего же лица, не заменяя себя другим; или  
изображая всех действующими и проявляющими свою энергию.  
  
Вот этими тремя чертами - средствами подражания, предметом его и способом  
подражания - различаются виды творчества, как мы сказали вначале. Поэтому  
Софокла, как поэта, можно в одном отношении сближать с Гомером, так как  
они оба изображают хороших людей, а в другом отношении - с Аристофаном,  
потому что они оба изображают совершающих какие-нибудь поступки и  
действующих. Отсюда, как некоторые говорят, происходит и название этих  
произведений "действами", так как они изображают действующих  
лиц.  
  
Дорийцы говорят, что окружающие  
город селения называются у них "комами", и поэты были  
названы комиками, оттого, что они  
скитались по "комам", когда их позорно выгоняли из города.  
  
**IV. Естественные основы поэзии. Первоначальное деление поэзии на эпическую и  
сатирическую; дальнейшее - на трагедию и комедию. Возникновение трагедии.**  
  
Поэзию создали две причины, притом естественные.  
Во-первых, подражать присуще людям с детства; они отличаются от других  
живых существ тем, что в высшей степени склонны к подражанию, и первые  
познания человек приобретает посредством подражания. Во-вторых, подражание  
всем доставляет удовольствие. Мы с удовольствием смотрим на самые  
точные изображения того, на что в действительности смотреть неприятно,  
например, на изображения отвратительнейших зверей и трупов.   
  
Трагедия возникла, как известно, из импровизаций. И ведет свое начало от  
запевал дифирамба. Трагедия понемногу разрослась,  
так как поэты развивали то, что в ней рождалось, и, подвергшись многим  
изменениям, она остановилась, достигнув того, что лежало в ее природе.  
  
  
**V. Определение комедии и ее развитие. Различие между эпосом и трагедией по их  
объему.**  
  
Комедия, как мы сказали, это воспроизведение худших людей, по не по всей  
их порочности, а в смешном виде. Смешное - частица безобразного. Смешное -  
это какая-нибудь ошибка или уродство, не причиняющее страданий и вреда,  
как, например, комическая маска. Это нечто безобразное и уродливое, но без  
страдания.  
Изменения трагедии и те, кто их производил, хорошо известны, а  
относительно комедии это неясно, потому что на нее первоначально не  
обращали внимания. О поэтах-комиках встречаются  
упоминания в то время, когда комедия уже имела определенные формы, а кто  
ввел маски, пролог, полное число актеров и т. п., об этом не знают.  
  
Комические фабулы начали составлять Эпихарм и Формид. В зачаточном  
состоянии комедия перешла из Сицилии (в Афины), а из афинских поэтов Кратес первый,  
оставив нападки личного характера, начал составлять диалоги и фабулы  
общего характера.  
  
Эпическая поэзия сходна с трагедией кроме величественного метра, как  
изображение серьезных характеров, а отличается от нее тем, что имеет  
простой метр и представляет собою рассказ. Кроме того, они различаются  
длительностью. Трагедия старается, насколько возможно, оставаться в  
пределах одного круговорота солнца или немного выходить из него, а  
эпическая поэзия не ограничена временем. .И в этом их различие.   
  
**VI. Определение трагедии. Трагическое очищение. Элементы трагедии. Сравнительное значение действия и фабулы в трагедии.**   
  
Трагедия есть воспроизведение действия серьезного и законченного, имеющего определенный объем, речью украшенной, различными ее видами отдельно в различных частях, — воспроизведение действием, а не рассказом, совершающее посредством сострадания и страха очищение подобных чувств.   
  
“Украшенной” речью я называю речь, имеющую ритм, гармонию и метр, а “различными ее видами” исполнение некоторых частей трагедии только метрами, других еще и пением.   
  
Некоторой частью трагедии непременно является украшение сцены, затем — музыкальная композиция и текст. Этими средствами совершается воспроизведение (действительности).  
  
Так как трагедия есть воспроизведение действия, а действие совершается какими-нибудь действующими лицами, которые непременно имеют те или другие качества характера и ума, и по ним мы определяем и качества действий, то естественными причинами действий являются две: мысль и характер. И соответственно им все достигают или не достигают своей цели.   
  
Воспроизведение действия — это фабула. Фабулой я называю сочетание событий. Характером — то, на основании чего мы определяем качества действующих лиц. Мыслью — то, посредством чего говорящие доказывают что-нибудь или просто выражают свое мнение.   
  
Итак, в каждой трагедии непременно должно быть шесть (составных) частей, соответственно чему трагедия обладает теми или другими качествами. Эти части: фабула, характеры, мысли, сценическая обстановка, текст и музыкальная композиция.  
  
Важнейшая из этих частей — состав событий, так как трагедия есть изображение не людей, а действий и злосчастия жизни. А счастье и злосчастье проявляется в действии, и цель трагедии (изобразить) какое-нибудь действие, а не качество.  
  
**VII. Понятие о цельности и законченности действия в трагедии. Продолжительность действия в трагедии (единство времени).**   
  
У нас уже принято положение, что трагедия есть воспроизведение действия законченного и целого, имеющего определенный объем. Ведь бывает целое и не имеющее никакого объема. Целое — то, что имеет начало, середину и конец. Поэтому хорошо составленные фабулы должны начинаться не откуда попало и не где попало кончаться, а согласоваться с выше указанными определениями понятий. Кроме того, так как прекрасное — и живое существо, и всякий предмет — состоит из некоторых частей, то оно должно не только иметь эти части в стройном порядке, но и представлять не случайную величину. Фабулы должны иметь определенную и притом легко запоминаемую длину. Лучшей по величине всегда бывает та фабула, которая развита до надлежащей ясности.  
  
**VIII. Понятие о единстве действия в трагедии.**  
Фабула должна быть воспроизведением единого и притом цельного действия, ибо она есть подражание действию. А части событий должны быть соединены таким образом, чтобы при перестановке или пропуске какой-нибудь части изменялось и потрясалось целое. Ведь то, что своим присутствием или отсутствием ничего не объясняет, не составляет никакой части целого.  
  
**IX. Задача поэта. Различие между поэзией и историей. Исторический и мифический элементы в драме. “Удивительное” и его значение в трагедии.**   
  
Задача поэта — говорить не о происшедшем, а о том, что могло бы случиться, о возможном по вероятности или необходимости. Историк и поэт различаются не тем, что один говорит стихами, а другой прозой. можно было бы переложить в стихи, и все-таки это была бы такая же история в метрах, как и без метров. Разница в том, что один рассказывает о происшедшем, другой о том, что могло бы произойти. Вследствие этого поэзия содержит в себе более философского и серьезного элемента, чем история: она представляет более общее, а история — частное.  
  
Составив фабулу на основании правдоподобия, комики подставляют случайные имена, не касаясь определенных лиц, как делают ямбографы. А в трагедии придерживаются имен, взятых из прошлого. Однако и в некоторых трагедиях встречается только одно или два известных имени, а другие — вымышлены, как, например, в «Цветке» Агафона. В этом произведении одинаково вымышлены и события и имена, а все-таки оно доставляет удовольствие. Поэтому не следует непременно ставить своей задачей придерживаться сохраненных преданиями мифов, в области которых вращается трагедия.  
  
**X. Действие простое и запутанное.**   
  
Из фабул одни бывают простые, другие — запутанные, так как именно такими бывают и действия, воспроизведением которых являются фабулы. Я называю простым такое действие, в котором при сохранении непрерывности и единства, как сказано выше, перемена совершается без перипетии и узнавания, а запутанным — то, в котором перемена совершается с узнаванием или перипетией, или с обоими вместе.  
  
**XI. Элементы запутанного действия: перипетия и узнавания.**  
  
Перипетия — это перемена происходящего к противоположному, и притом, по вероятности или необходимости. Узнавание, как обозначает и самое слово, — это переход от незнания к знанию, или к дружбе, или вражде тех, кого судьба обрекла на счастье или несчастье. А самые лучшие узнавания те, которые соединены с перипетиями.  
  
Третья часть — страдание. О перипетии и узнавании сказано, а страдание — это действие, производящее гибель или боль, например, разные виды смерти на сцене, припадки мучительной боли, нанесение ран и т. п.   
  
**XII. Внешнее деление трагедии на части: пролог, эпизодий, эксод, парод, стасим, песни со сцены и коммы. Определение этих терминов.**   
  
  
О тех частях трагедии, на которые должно смотреть как на ее основы, мы уже сказали, а по объему и месту их распределения части ее таковы: пролог, эпизодий, эксод, песнь хора, а в ней парод и стасим. Эти части общи всем трагедиям, а особенностями некоторых трагедий являются песни со сцены и коммы. Пролог — это целая часть трагедии перед выступлением хора. Эпизодий — целая часть трагедии между целыми песнями хора. Эксод — целая часть трагедии, за которой не бывает песни хора. Парод хора — это первая целая речь хора. Стасим — песнь хора без анапеста и трохея. Комм — общий плач хора и актеров, а песни со сцены исполняются только актерами.   
  
**XIII. Действия, которые могут вызывать сострадание и страх. Примеры из греческой трагедии.**   
  
Так как лучшая трагедия по своему составу должна быть не простой, а запутанной и воспроизводящей страшные и вызывающие сострадания события, — ведь это отличительная черта произведений такого вида, — то прежде всего ясно, что не следует изображать на сцене переход от счастья к несчастью людей хороших, так как это не страшно и не жалко, а возмутительно. И не следует изображать переход от несчастья к счастью дурных людей, так как это совершенно нетрагично: тут нет ничего необходимого, ни вызывающего чувство общечеловеческого участия, ни сострадания, ни страха.  
  
Требуется, чтобы хорошая фабула была скорее простой, а не “двойной”, как некоторые говорят, и представляла переход не от несчастья к счастью, а наоборот, от счастья к несчастью, — переход не вследствие преступности, а вследствие большой ошибки или такого человека, как мы сказали, или скорее лучшего, чем худшего.  
  
**XIV. Как следует вызывать сострадание и страх. Какие мифы должен брать поэт сюжетом для своего произведения.**   
  
Чувство страха и сострадания может быть вызываемо театральной обстановкой, может быть вызываемо и самим сочетанием событий, что гораздо выше и достигается лучшими поэтами. Фабула должна быть составлена так, чтобы читающий о происходящих событиях, и не видя их, трепетал и чувствовал сострадание от того, что совершается.   
  
Если враг вредит врагу, то ни действия, ни намерения его не вызывают никакого сожаления, а только то чувство, какое возбуждает страдание само по себе. Но когда страдания возникают среди близких людей, например, если брат убивает брата, или сын отца, или мать сына, или сын свою мать, или хочет убить, или делает что-нибудь подобное, — вот чего следует искать в мифах.  
  
Действие может происходить так, как его представляли древние, изображая лиц, которые знают и понимают, что они делают, напр., Еврипид изобразил Медею убивающей своих детей. Но можно совершить по неведению, совершить ужасное преступление, и только впоследствии узнать свою близость к жертве, как, например, Софоклов Эдип.  
  
Третий случай, когда намеревающийся совершить по незнанию какое-нибудь неисправимое зло узнает свою жертву раньше, чем совершит преступление. А кроме этих случаев представить дело иначе нельзя, так как неизбежно или сделать что-нибудь, или не сделать, зная или не зная. Из этих случаев самое худшее сознательно собираться сделать какое-нибудь зло, но не сделать его. Это отвратительно, но не трагично, так как здесь нет страдания.  
  
**XV. Характеры героев трагедии. Необходимость их идеализации.**   
  
Относительно характеров следует иметь в виду четыре цели. Первое и важнейшее — чтобы они были благородны. Действующее лицо будет иметь характер в том случае, когда, как сказано, его речи или поступки обнаруживают какое-нибудь решение, а благородный характер, — когда оно благородно. Последнее возможно во всяком положении. Ведь и женщина бывает благородной, и раб, хотя, быть может, первая из них ниже (мужчины), а раб — совершенно низкое существо.   
  
Второе условие — соответствие (характеров действующим лицам). Так, характер Аталанты мужественный, но женщине не подобает быть мужественной или страшной.   
  
Третье условие — правдоподобие. Это особая задача, — не то, чтобы создать благородный или соответствующий данному лицу характер, как сказано.   
  
Четвертое условие — последовательность. Даже если изображаемое лицо совершенно непоследовательно и в основе его поступков лежит такой характер, то все-таки оно должно быть непоследовательным последовательно.   
  
Так как трагедия есть изображение людей лучших, чем мы, то следует подражать хорошим портретистам. Они, передавая типичные черты, сохраняют сходство, хотя изображают людей красивее. Так и поэт, изображая раздражительных, легкомысленных и имеющих другие подобного рода недостатки характера, должен представлять таких людей облагороженными.  
  
**XVI. Виды узнавания. Примеры узнавания из греческой трагедии.**  
  
О том, что такое узнавание, сказано раньше. А что касается видов узнавания, то первый и самый безыскусственный, которым чаще всего пользуются за недостатком другого выхода, — узнавание по приметам.   
  
Второе место занимают узнавания, придуманные поэтом, вследствие этого нехудожественные.   
  
Третье узнавание — путем воспоминания, когда возникает какое-нибудь чувство при виде какого-нибудь предмета.  
  
Четвертое узнавание — при помощи умозаключения, например, в «Хоэфорах»: “пришел кто-то похожий (на меня), а никто не похож (на меня), кроме Ореста, следовательно, это пришел он”.  
  
Бывает и сложное узнавание, соединенное с обманом публики, например, в «Одиссее-Лжевестнике» герой говорит, что он узнает лук, которого не видал; а публика в ожидании, что он действительно узнает, делает ложное умозаключение.   
  
Но лучше всех узнавание, вытекающее из самих событий, когда зрители бывают поражены правдоподобием.  
  
**XVII. Советы поэтам — как следует писать трагедии: необходимость ясно представлять и переживать самому то, что поэт изображает. Развитие сюжета.**   
  
При составлении фабул и обработке их языка необходимо представлять события как можно ближе перед своими глазами. При этом условии поэт, видя их совершенно ясно и как бы присутствуя при их развитии, может найти подходящее и лучше всего заметить противоречия.   
  
По возможности следует сопровождать работу и телодвижениями. Увлекательнее всего те поэты, которые переживают чувства того же характера. Волнует тот, кто сам волнуется, и вызывает гнев тот, кто действительно сердится. Вследствие этого поэзия составляет удел или богато одаренного природой, или склонного к помешательству человека. Первые способны перевоплощаться, вторые — приходить в экстаз.  
  
Как эти рассказы (т. е. сохраненные преданиями), так и вымышленные поэт, создавая трагедию, должен представлять в общих чертах, а потом вводить эпизоды и расширять.  
  
После этого следует, уже дав имена (действующим лицам), вводить эпизодические части, но так, чтобы эпизоды были в тесной связи.  
  
В драмах эпизоды кратки, в эпосе они растянуты. Так, содержание «Одиссеи» можно рассказать в немногих словах.   
Один человек странствует много лет. Его преследует Посейдон. Он одинок. Кроме того, его домашние дела находятся в таком положении, что женихи (жены) расточают его имущество и составляют заговор против его сына. После бурных скитаний он возвращается, открывается некоторым лицам, нападает (на женихов), сам спасается, а врагов перебивает. Вот собственно содержание поэмы, а остальное — эпизоды.   
  
**XVIII. Завязка и развязка. Определение этих понятий. Значение завязки и развязки для характеристики трагедии. Сложных мифов следует избегать. Отношение хора к другим частям трагедии.**   
  
Во всякой трагедии есть завязка и развязка. События, находящиеся вне драмы, и некоторые из входящих в ее состав часто бывают завязкой, а остальное — развязка. Завязкой я называю то, что находится от начала трагедии до той части, которая является пределом, с которого начинается переход от несчастья к счастью или от счастья к несчастью, а развязкой — то, что находится от начала этого перехода до конца.  
  
Видов трагедии четыре. Столько же указано нами и частей. Трагедия запутанная, которая целиком состоит из перипетии и узнавания. Трагедия патетическая, трагедия нравов, четвертый вид — трагедия фантастическая, например где действие происходит в преисподней.  
  
Хор должно представлять как одного из актеров. Он должен быть частью целого.   
  
**XIX. Правила диалектического развития мысли в трагедии — предмет риторики. Правила интонации при исполнении трагедии на сцене (приказание, просьба, угроза, ответ и т. п.) — дело актера и режиссера.**   
  
К области мысли относится все то, что должно быть выражено в слове. А частные задачи в этой области — доказывать и опровергать, и изображать чувства, как, например, сострадание или страх, или гнев и другие подобные им, а также величие и ничтожество. Ясно, что и при изображении событий должно исходить от тех же основ, когда нужно представить вызывающее сожаление, или ужас, или великое, или правдоподобное. Разница состоит только в том, что события должны быть понятными без объяснения, а мысли должны быть выражены говорящим в рассказе и согласоваться с его рассказом.  
  
В той области, которая относится к слову, есть один частный вопрос — внешние способы выражения. Знание их есть дело актерского искусства и того, кто руководит театральной постановкой, например, как выразить приказание, как мольбу, рассказ, угрозу, вопрос и ответ и т. п.  
  
**XX. Элементы речи: звук, слог, союз, имя, глагол, член. Определение понятия о звуке, слоге, союзе, члене, имени, глаголе и флексии имен и глаголов. Предложение.**   
  
Во всяком словесном изложении есть следующие части: основной звук, слог, союз, имя, глагол, член, флексия и предложение.  
  
***Основной звук*** — это звук неделимый, но не всякий, а такой, из которого естественно появляется разумное слово.  
  
***Гласный*** — тот, который слышится без удара языка; полугласный — тот, который слышится при ударе языка,   
  
***Безгласный*** — тот, который при ударе языка не дает самостоятельно никакого звука, а делается слышным в соединении со звуками, имеющими какую-нибудь звуковую силу  
  
***Слог*** есть не имеющий самостоятельного значения звук, состоящий из безгласного и гласного или нескольких безгласных и гласного.  
  
***Союз*** — это не имеющее самостоятельного значения слово, которое не препятствует, но и не содействует составлению из нескольких слов одного имеющего значение предложения.  
  
***Член*** — не имеющее самостоятельного значения слово, которое показывает начало, или конец, или разделение речи.  
  
***Имя*** — это сложное, имеющее самостоятельное значение, без оттенка времени, слово, часть которого не имеет никакого самостоятельного значения сама по себе.  
  
***Глагол*** — сложное, самостоятельное, с оттенком времени слово, в котором отдельные части не имеют самостоятельного значения так же, как в именах.  
  
***Флексия имени или глагола*** — это обозначение отношений по вопросам “кого”, “кому” и т. п. Или — обозначение единства или множества, например, “люди” или “человек”. Или — отношений между разговаривающими, например, вопрос, приказание: “пришел ли?” или “иди”. Это глагольные флексии, соответствующие этим отношениям.   
  
***Предложение*** — сложная фраза, имеющая самостоятельное значение, отдельные части которой также имеют самостоятельное значение.  
  
**XXI. Слова простые и сложные. Слова общеупотребительные, глоссы, метафоры, украшения речи. Слова вновь составленные. Слова растяженные, сокращенные и измененные.**   
  
Объяснение этих терминов и примеры из греческой поэзии. Разделение слов по окончаниям на слова мужского, женского и среднего рода.  
  
***Имя*** бывает двух видов: ***простое*** и ***сложное***. Простым я называю то, которое слагается из не имеющих самостоятельного значения частей. Что касается имен сложных, то одни состоят из части, имеющей самостоятельное значение и не имеющей его, но имеющей или не имеющей значение не в самом имени; другие состоят из частей (только), имеющих значение. Общеупотребительным именем я называю то, которым пользуются все, а глоссой — то, которым пользуются немногие.  
  
***Метафора*** — перенесение слова с измененным значением из рода в вид, или из вида в род, или из вида в вид, или по аналогии.   
  
***Аналогией*** я называю такой случай, когда второе слово относится к первому так же, как четвертое к третьему. Поэтому вместо второго можно поставить четвертое, а вместо четвертого второе.  
  
***Составленное слово*** — то, которое совершенно не употребляется другими, а придумано самим поэтом.  
  
***Растяжённое слово*** — если какому-нибудь гласному придать больше долготы, чем ему свойственно, или вставить (в слово) слог. Сокращенное — если в слове что-нибудь отнято.  
  
***Измененное*** — когда в слове одно оставляют, а другое вносят.  
  
**XXII. Достоинства поэтической речи: слог поэта должен быть ясным и не низким. Условия достижения этих качеств: умеренное пользование разговорной речью, метафорами, глоссами и измененными словами. Примеры из греческой поэзии. (поэтов)**   
  
Достоинство слога — быть ясным и не низким. Самый ясный слог тот, который состоит из общеупотребительных слов, но это слог низкий. Пример — поэзия Клеофонта и Сфенела. А возвышенный и свободный от грубоватости слог пользуется чуждыми обыденной речи словами.  
  
**XXIII. Переход к эпической поэзии. Отличие эпоса от истории. Превосходство Гомера над другими эпическими поэтами.**   
  
Относительно поэзии повествовательной и воспроизводящей в (гекза)метре ясно, что фабулы в ней, так же как и в трагедиях, должны быть драматичны по своему составу и группироваться вокруг одного цельного и законченного действия, имеющего начало, середину и конец.  
По своей композиции она не должна быть похожа на историю, в которой необходимо изображать не одно действие, а одно время, — те события, которые в течение этого времени произошли с одним лицом или со многими и каждое из которых имеет случайное отношение к другим.  
  
В непрерывной смене времен иногда происходят одно за другим события, не имеющие общей цели. Но, можно сказать, большинство поэтов делают эту ошибку. Почему, как мы уже сказали, Гомер и в этом отношении при сравнении с другими может показаться “божественным”; ведь он и не попытался изобразить всю войну, хотя она имела начало и конец. Его поэма могла бы выйти в таком случае слишком большой и неудобообозримой или, получив меньший объем, запутанной вследствие разнообразия событий. И вот он, взяв одну часть (войны), ввел много эпизодов, например, перечень кораблей и другие эпизоды, которыми разнообразит свое произведение. А другие поэты группируют события вокруг одного лица, одного времени и одного многосложного действия.  
  
**XXIV. Сходство между эпосом и трагедией. Различие между эпосом и трагедией. Метр, свойственный эпосу. Заслуги Гомера в области эпоса. Гомер — учитель целесообразного обмана (поэтическая иллюзия).**   
  
Эпос должен иметь те же виды, какие имеет трагедия. Он должен быть или простым, или запутанным, или нравоописательным, или патетическим и содержать те же части, кроме музыкальной композиции и сценической постановки. Ведь в нем необходимы перипетии и узнавания (и характеры), и страсти. Наконец, в нем должен быть хороший язык и хорошие мысли. Все это первый и в достаточной степени использовал Гомер.  
  
Эпопея различается также длиной своего состава и метром. Что касается длины, то предел ее достаточно выяснен; нужно иметь возможность вместе обозревать начало и конец. А это может происходить в том случае, если состав поэм будет меньше, чем древних поэм, и если они подходят к объему трагедий, назначаемых на одно представление.  
  
Героический метр приурочен к эпосу на основании опыта.  
  
Гомер и во многих других отношениях заслуживает похвалы, но в особенности потому, что он единственный из поэтов прекрасно знает, что ему следует делать.  
  
**XXV. Нападки критики на поэтов и способы их опровержения. Примеры ошибок, допускаемых поэтами, их анализ и оправдание некоторых из них.**   
  
Вопрос о нападках (на поэтов) и опровержениях их — из скольких и каких видов они состоят — можно выяснить, рассматривая его следующим образом. Так как поэт есть подражатель, так же как живописец или какой-нибудь иной создающий образы художник, то ему всегда приходится воспроизводить предметы каким-нибудь одним из трех способов: такими, каковыми они были или есть; или такими, как их представляют и какими они кажутся; или такими, каковы они должны быть. А выражается это или разговорной речью, или глоссами и метафорами. Есть еще много “страданий” слова, так как мы предоставляем поэтам пользоваться ими.  
  
Еще вопрос — в чем ошибка: в области самого искусства или в чем-нибудь ином, случайном. Не так важно, если поэт не знал, что лань не имеет рогов, как то, если бы он представил ее несоответственно действительности.  
  
А относительно того, хорошо или нехорошо у кого-нибудь сказано или сделано, следует судить, обращая внимание не только на то, что сделано или сказано — хорошо оно или худо, — но также и на действующее и говорящее лицо: кому, когда, каким образом, для чего; напр., для большего добра, чтобы оно появилось, или для большего зла, чтобы оно прекратилось.   
  
  
**XXVI. Сравнительная оценка трагедии и эпоса. Доказательства превосходства трагедии над эпосом. Заключение.**   
  
Можно поставить вопрос, что выше — эпическая поэзия или трагедия. Если менее грубая поэзия лучше — а таковая та, которая постоянно имеет в виду лучших зрителей, — то вполне ясно, что поэзия, воспроизводящая (решительно) все, грубовата.  
  
Трагедия выше потому, что она имеет все, что есть в эпопее.  
Затем трагедия обладает наглядностью и при чтении, и в действии. Она выше еще тем, что цель творчества достигается в ней при меньшей ее величине. Еще нужно заметить, что в эпических произведениях меньше единства. Доказательство этому то, что из любого эпического произведения можно составить несколько трагедий.  
  
Итак, если трагедия отличается от эпоса всеми этими преимуществами и еще действием своего искусства, — ведь она должна вызывать не случайное удовольствие, а указанное нами, — то ясно, что трагедия выше эпопеи, так как более достигает своей цели.   
  
О трагедии и эпосе по их существу, об их видах и частях, — сколько их и в чем их различие, — о причинах, почему поэтические произведения бывают хорошими или нехорошими, о нападках критики и опровержениях их сказанного достаточно.