

ДОНЕЦКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ДОНЕЦКИЙ ИНСТИТУТ СОЦИАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

М. М. ГИРШМАН

ЛИТЕРАТУРНОЕ
ПРОИЗВЕДЕНИЕ

Теория
художественной
целостности

Издание второе, дополненное



ЯЗЫКИ СЛАВЯНСКОЙ КУЛЬТУРЫ
МОСКВА 2007

ББК 83.3(0)9
Г 51

Редакционный совет серии:

М. М. Гиришман (Донецкий ун-т, Украина), *М. Н. Дарвин* (РГГУ, Москва), *И. В. Силантьев* (председатель, Ин-т филологии СО РАН, Новосибирск), *Ю. Л. Троицкий* (РГГУ, Москва), *В. И. Тюпа* (РГГУ, Москва), *Ю. В. Шатин* (Новосибирский гос. ун-т), *В. Шмид* (Гамбургский ун-т)

Гиришман М. М.

Г 51 Литературное произведение: Теория художественной целостности. — 2-е изд., доп. — М.: Языки славянских культур, 2007. — 560 с. — (Коммуникативные стратегии культуры).

ISBN 5-9551-0206-X

Проблемными центрами книги, объединяющей работы разных лет, являются вопросы о том, что представляет собой произведение художественной литературы, каковы его природа и значение, какие смыслы открываются в его существовании и какими могут быть адекватные его сути пути научного анализа, интерпретации, понимания. Основой ответов на эти вопросы является разрабатываемая автором теория литературного произведения как художественной целостности.

В первой части книги рассматривается становление понятия о произведении как художественной целостности при переходе от традиционалистской к индивидуально-авторской эпохе развития литературы. Вторая часть представляет собою развитие теории художественной целостности в конкретных анализах стиля, ритма и ритмической композиции стихотворных и прозаических произведений. Отдельно рассмотрены отношения родовых, жанровых и стилевых характеристик, с разных сторон раскрывающих целостность литературных произведений индивидуально-авторской эпохи. В третьей части конкретизируется онтологическая природа литературного произведения как бытия-общения, которое может быть адекватно осмыслено диалогическим сознанием в свете философии и филологии диалога.

Второе издание книги дополнено работами по этой проблематике, написанными и опубликованными в последние годы после выхода первого издания. Обобщающие характеристики взаимосвязей теории диалога и теории литературного произведения как художественной целостности представлены в заключительном разделе книги.

ББК 83.3

*В оформлении переплета использован фрагмент триптиха
И. Босха «Сад земных наслаждений»*

Электронная версия данного издания является собственностью издательства, и ее распространение без согласия издательства запрещается.

ISBN 5-9551-0206-X

© М. М. Гиришман, 2007

© Языки славянских культур, оригинал-макет, 2007

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	9
----------------	---

I. Произведение как художественная целостность

Становление понятия «художественная целостность» и его современное значение	20
К проблеме специфики художественной литературы	57
Слово в художественной целостности литературного произведения.....	62

II. Художественная целостность — стиль — ритм

Стиль литературного произведения.....	71
Строение стиха и проблемы изучения поэтических произведений	115
От ритмики стихотворного языка к ритмической композиции поэтического произведения	151
Ритмическая композиция стихотворений Пушкина, Тютчева, Лермонтова, Баратынского, написанных четырёхстопным ямбом	176
Ритмическая композиция и стилевое своеобразие стихотворных произведений.....	209
Красота поисков истины («Толпе тревожный день приветен, но страшна...» Баратынского).....	209
Рационализм — ораторство — мастерство («Антоний» Брюсова)	223
Мост памяти, прощения, любви («Переделкинское кладбище» Инны Лиснянской).....	235
Проблема специфики ритма художественной прозы	242

Становление ритмического единства прозаического художественного произведения.....	269
Ритмическая композиция и стилевое своеобразие прозаических произведений	306
Сложный путь к простоте («После бала», «Смерть Ивана Ильича» Льва Толстого).....	306
Трагическое совмещение противоположностей («Кроткая», «Сон смешного человека» Достоевского)	321
Стилевой синтез — дисгармония — гармония («Студент», «Черный монах» Чехова)	341
Ритмические всплески: возникновение — исчезновение («Красный цветок» Гаршина)	372
Рождение человека — рождение художника (Рассказы Горького из цикла «По Руси»).....	377
Ритм стиха и ритм прозы: два целых, единая целостность	396
Автор — род — жанр — стиль: их отношения и взаимосвязь в индивидуально-авторскую эпоху	432

III. Диалог и художественная целостность

Основы диалогического мышления и его культурно-творческая актуальность.....	451
М. М. Бахтин о литературном произведении как «едином, но сложном событии» и перспективы изучения художественной целостности.....	463
Творчество Пушкина и современная теория поэтического произведения	468
Диалог поэта и философа (Вл. Соловьев о художественном времени в поэзии Ф. Тютчева).....	477
Ф. И. Тютчев «О чем ты воешь, ветер ночной?..»: архитектоника бытия-общения — ритмическая композиция стихотворного текста — невозможное, но несомненное совершенство поэзии	486
Стиль и поэтическое словообразование в лирике Тютчева.....	495
Встреча диалогической философии и филологии: Э. Левинас о творчестве Ф. М. Достоевского.....	502
«Тень реальности» или «духовный поступок»: произведение искусства в свете философской критики Э. Левинаса.....	508

Литературное произведение как бытие-общение: что мы анализируем и интерпретируем?	514
Риторическая конструкция-деконструкция или эстетическая реальность?	527
Путь к объективности.....	533
Литературное произведение в свете философии и филологии диалога (Вместо заключения).....	539
Указатель имен.....	546
Первые публикации	554

ВВЕДЕНИЕ

В 1978 году я получил письмо от одного из слушателей моего спецкурса по анализу литературного произведения:

«Наука нужна человеку, чтобы утолить жажду познания и чтобы не ждать милости от природы. Но что нужно науке от произведения искусства, которое есть и высшее знание, и высшая милость?»

Все знают, что наука может не только улучшить нашу жизнь, но и уничтожить. Почему же мы не боимся, что наука может отнять у нас искусство?

Но предположим, что не отнимет. Ведь не перестали же мы любоваться солнцем и облаками после того, как узнали их структуру. Почему же, несмотря на многотрудные усилия ученых, они продолжают оставаться для нас Тайной? Может, потому, что мы ищем в них совсем *иной* смысл — смысл, который скрыт не столько в объекте, сколько в субъекте, *в нас самих*?

Никто не спорит, научный подход открывает нам немало интересного, но — увы — вовсе не то, ради чего было создано произведение искусства».

Я ответил на это письмо так:

«Как это часто бывает, начало ответа на Ваш вопрос находится в Вашем же письме: там, где говорится об *ином* смысле, который скрыт не в объекте, а в субъекте, *в нас самих*. А Вы уверены, что тот смысл, который скрыт в нас самих, всегда и во всем совпадает с теми “высшим знанием и высшей милостью”, которые дает искусство? Вы не думаете, что этот смысл может в чем-то принципиально не совпадать с пушкинским или шекспировским?»

Вы спрашиваете: существует ли угроза того, что научный анализ может “уничтожить” художественное произведение? Да, ответу я, такая угроза существует. И в свою очередь спрошу Вас: а существует ли опасность вненаучного субъективистского произвола, “растаскивающего” Пушкина и Толстого

во множество своих обособленно-личных уголков, так что искусство, объединяющее людей, опять-таки уничтожается, перестает существовать?

Чем реальнее эта вторая, субъективистская угроза, тем важнее научное охранение: именно наука учит умению перенести центр тяжести исследовательского внимания с себя на предмет. Если же говорить специально о филологической науке, то она более всего учит пониманию *другого* в его подлинной сущности и специфике — пониманию, которое не может и не должно быть подменено самовыражением и самоутверждением. И чтобы приобщение к “высшему знанию”, которое дает искусство, состоялось, чтобы мы действительно нашли Пушкина в нас самих (а не самонадеянно превратили себя в Пушкиных), — необходимы учителя литературы, необходимы те, для кого научное изучение литературы является органической частью их жизни, их творческой деятельности.

Да, литературовед должен пройти между Сциллой безлично-объективистского и Харибдой вненаучно-субъективистского подходов, которые равно уничтожают искусство. И чтобы найти верный путь, очень важен, в частности, ценностный ориентир: не литература существует для литературоведения, а литературоведение для литературы. В ней источник возникновения литературоведческой науки, к ней же и возвращается научный поиск, помогая реальной встрече автора и читателя в единстве художественного произведения.

Можно сказать еще и так: научность сама по себе не гарантирует человечности, а человечность не обязательно требует научности. Но в науке об искусстве происходит обязательная встреча и взаимопревращение этих качеств. И жизненной реализацией научной теории является хотя бы чуть-чуть углубившееся понимание подлинной ценности и смысла («высшего знания и высшей милости») художественного произведения и развивающееся на этой основе *человеческое взаимопонимание*.

Прошло 22 года, и автор только что приведенного письма, кандидат филологических наук, доцент кафедры теории литературы и художественной культуры Донецкого университета А. А. Кораблев, работая над третьим выпуском своей серии «Донецкая филологическая школа»¹, обратился ко мне с новым письмом:

«Дорогой Михаил Моисеевич! Лет двадцать тому назад, отвечая на мой вопрос, Вы говорили, в общем-то, о том же, о чем теперь и я, достигнув Вашего тогдашнего возраста, говорю, отвечая на подобные вопросы. Но, помимо этой закономерности, время проявило и другую, вроде бы противоположную первую: вдруг (мне, по крайней мере) стало ясно, что ничего — в сущности — не изменилось за эти 20 с лишним лет: вопросы, несмотря на ответы, остались. Вопросы эти не только воспроизводятся каждым новым

поколением, приступающим к литературе, — они воспроизводятся и во мне самом.

В том, что наука зачем-то нужна в делах искусства, я не сомневался с самого начала — это ясно из моего письма. А сомнения мои были (и остаются) о том, как реально осуществить то “целостное мировоззрение”, к которому стремились и устремляли за собой и Соловьев, и Флоренский, и Бахтин и которое, по мере своих возможностей, пытаюсь осуществлять и аз, грешный.

Вопрос, иначе говоря, не в том, нужна или не нужна наука (разумеется, нужна), и не в том, сколько ее требуется для общей гармонии (чем больше, тем лучше), а в том, где ее место. Если наука оказывается главным объединяющим принципом, то мировоззрение, каким бы цельным оно ни казалось, оказывается только “научным”, а никаким не “целостным”, т. е. не “всеединным”.

“Принцип диалогизма” как будто мог бы стать таким всеобъединяющим началом, но, как мне кажется, и сам этот принцип может оказаться (а так обычно и бывает) лишь вариацией одной из форм знания, научной, художественной, религиозной или какой-либо еще. Диалог, понимаемый рационально и методологически, — это та же наука и, следовательно, тот же перекос в сторону “научности”, а значит, тоже редукции. И наоборот, диалог, понимаемый как “свободное”, и прежде всего свободное от классической рациональности, переключение всего со всем, — это тоже вариант мнимого “всеединства”, поскольку совокупность и целостность — это все-таки не одно и то же.

Но если однозначно рациональное и однозначно иррациональное решения не приводят к подлинной полноте мировосприятия, а соединение этих принципов вызывает лишь *эстетический разряд*, то, может, стоит примириться с таким конфликтно-неразрешимым положением вещей и не искать всеобщего диалогического примирения?»

Ответ мой на этот раз был таким:

«Дорогой Александр Александрович! Спасибо Вам за напоминание о нашей давней переписке. В самом деле, при всех очевидных изменениях — и внутренних и внешних, — при несомненном движении и жизни, и мысли (другой вопрос, куда движение), снова и снова возвращаются вопросы и поиски ответов на них. Возвращаются и воспроизводятся настолько, что я готов почти буквально повторить первую фразу моего старого письма о том, что начало ответа... находится в Вашем же, уже сегодняшнем письме: “...может, стоит *примириться* с таким конфликтно-неразрешимым положением вещей и не искать всеобщего диалогического *примирения*”. В этом подчеркнутом мною повторе очевидным становится какое-то сложное единство разных, но имеющих единый корень “примирений”, противопоставленных

и взаимно обращенных друг к другу. А не подобны ли этому многократно обсуждавшиеся (в том числе и в наших с Вами разговорах) отношения научного и инаучного с подчеркиванием опять-таки единого научного корня (знание!) и принципиальной множественности различных форм: знание объекта — знание и понимание субъекта, знание общих законов и их единичных проявлений — знание и понимание индивидуальности, индивидуальных закономерностей и индивидуальной причинности и т. п. А если, как Вы пишете, существуют научные, художественные, религиозные формы знания, то как соотносятся они с ненаучными (не *ино*, а *не*) верованиями, “рядами” эстетического бытия и созерцания? И главное: кто из них в большей степени может претендовать на “объединяющий принцип” и “целостное мировоззрение”?

Диалогизм в том понимании, которое я разделяю и пытаюсь развивать, проясняет прежде всего отрицательный ответ на этот вопрос на основе двух взаимосвязанных утверждений: 1) “положительное всеединство” *есть*; 2) это всеединство не может быть ни в ком, ни в чем, никак и нигде полностью воплощено, натурализовано, не может быть сведено ни к какой единственной сущности, ни к какой единственной форме его человеческого освоения. Стало быть, ни наука, ни искусство, ни религия, ни история и ничто другое не могут сами по себе претендовать на роль “главного объединяющего принципа”. Диалогическое согласие возможно лишь на путях общения всех этих и других суверенных форм человеческой деятельности *без их смешения и поглощения друг другом*.

Но кто, как и где может реально осуществить это общение, даже если принять в качестве диалогической аксиомы, что энергетические его предпосылки объективно существуют в самых глубинах бытия-сознания? Где искать положительного ответа на этот вопрос, даже если речь идет о переходе глубинных возможностей в человеческую действительность? Устой диалогического мировоззрения, по-моему, таков: объединяющими не могут быть *общие* принципы и *общие* виды человеческой деятельности. Реальный объединитель — только единственная человеческая личность лицом к лицу с другой и множеством других, таких же единственных. Ее единственно необходимое, в нужное время и в нужном месте сказанное слово, сделанное дело — и теоретически невозможное “всеединство” пусть хоть на миг, но оказывается несомненным. И не наука, не искусство, не религия, а ответственный поступок сказанного слова и сделанного дела, поступок мысли, веры, эстетического творчества-созерцания, — именно и только ответственный поступок реально связывает обретение себя в себе, ответы на вопросы, кто я и где я, с обретением связи с другим. Связи как ответственности общения, которая предшествует и знанию, и вере, и эстетическому творчеству.

Одно из проявлений ответственности в том “конфликтно-неразрешимом положении вещей”, которое Вы так хорошо описали, можно найти, на мой взгляд, в творческой установке: разрешить невозможно, разрешать необходимо каждому на своем месте, в свое время и своим делом. Разрешать в том числе и на путях осознания своей «частичности», своей причастности и своего участия в выборе пути: созидания или разрушения, согласия или разлада, усилия мира или насилия войны.

Выбор перед лицом неразрешимых конфликтов XX века не просто труден, он часто представляется реально невозможным тем более, что различные предлагаемые возможности оборачиваются очень опасными утопиями. Об этом, по-моему, одно из стихотворений Булата Окуджавы:

Немоты нахлебавшись без меры,
с городской отравой в крови,
опасаюсь фанатиков веры,
и надежды, и поздней любви.

Как блистательны их карнавалы —
каждый крик, каждый взгляд, каждый жест...
Но зато как горьки и усталы
окончания пышных торжеств!

Я надеялся выйти на волю.
Как мы верили сказкам, скажи?
Но мою злополучную долю
утопили во зле и во лжи.

От тоски никуда не укрыться,
от природы ее грозовой.
Между мною и небом — граница.
На границе стоит часовой.

Диалогическое мировоззрение противостоит всяческому — и научным, и эстетическим, и религиозным — утопиям, но содержит в себе неутопическую надежду на то, что “часовой” человеческой ответственности не уйдет со своего поста “на *границе*”. И Ваш вопрос о том, где ее (науки) место, я бы переформулировал: где место каждого из нас, ею (наукой) занимающихся, и насколько мы сможем исполнить свое, погранично-разделяюще-объединяющее человеческое дело».

Эта переписка дает, по-моему, возможность понять и почувствовать проблемные центры тех моих научных и учебных занятий, результаты которых собраны в этой книге. Что представляет собою произведение художествен-

ной литературы в своей специфической сути, каково его жизненное, человеческое значение, какими должны быть адекватные его природе научный анализ и интерпретация — и как соотносятся в этих процессах «сухая теория» и «древо жизни», литературоведческая специализация и целостное мировоззрение? В поисках ответов на эти вполне профессиональные теоретико-литературные вопросы в глубине их обнаруживается общежизненное человеческое содержание и значение.

В различных дискуссиях о литературоведческом изучении произведений неоднократно проявлялись четко сформулированные В. И. Тюпой «две крайности в области теории художественного целого»: «Одна состоит в том, что в качестве художественной целостности рассматривается не само произведение, а его сложно организованный носитель — текст; другая... усмотрение целостности не в художественно сотворенном произведении, но лишь в его неуловимом, «нерукотворном» поэтическом мире. Онтология же литературного произведения... все еще нуждается в дальнейшей методологически основательной разработке»². Актуальной задачей современной теории литературы я считал и считаю преодоление этого онтологического разрыва, и в этом один из основных стимулов развития теории *художественной целостности*, которая представлена в данной книге.

Поэтический (художественный) мир — идеальное духовное содержание литературного произведения. Художественный текст — необходимая и единственно возможная форма существования этого содержания. А произведение в его подлинной сути — двуединый процесс претворения мира в художественном тексте и преобразования текста в мир. Первоначальное единство мира и текста, их разделение, исключающее тождество, наконец, их взаимообращенность, переход друг в друга — в первой и второй частях книги аргументируются эти основания, дающие возможность говорить о литературном произведении как художественной целостности: образе целостности мира и человека, человеческого бытия и сознания, их единства, обособления и общения друг с другом на основе глубинной неразрывности.

Истоки теории произведения как художественной целостности можно особенно ясно увидеть при переходе от традиционалистской к индивидуально-авторской, или исторической, эпохе развития литературно-художественного сознания³. В первой части книги особое внимание обращается на то, как вызревают новые взгляды на литературное произведение в русской эстетической и теоретико-литературной мысли первой половины XIX века: именно в этот период переосмысливаются принципы жанрового мышления и суверенитет произведения как целостной эстетической индивидуальности осознается все более отчетливо.

Движение мысли о литературном произведении как целостности выдвигает в качестве одного из главных героев второй части книги категорию *сти-*

ля как организующего закона и в то же время непосредственно воспринимаемого единства всех элементов художественной формы, в создании и эстетическом совершенстве которой проявляет себя целостная творческая индивидуальность. Стиль в его эстетическом значении делает непосредственно ощутимым переход от многообразия элементов, из которых состоит художественный текст, к единому миру, который не сводим не только к сумме элементов, но и к их системно-конструктивному взаимодействию. В отдельном слове он соотносится с принципиальным смысловым избытком, в этом слове воплощенном, но ему не принадлежащем. А во всем произведении стиль превращает текст в ту неразложимую на обособленные части целостную индивидуальность, которая только и позволяет говорить о творческом воспроизведении единства жизни в созданном автором художественном мире. Именно выражением этого единого (или едино-раздельного) и ни в какой «войне» неуничтожимого мира, в каждом моменте которого присутствует его творец, является стиль — способ бытия творческой индивидуальности, способ бытия человека-автора в его творении.

В качестве одного из наиболее пристально рассматриваемых носителей стиля при разворачивании теории художественной целостности, представленной в этой книге, выступает *ритм*. Он объединяет всю речевую «поверхность» художественного текста, превращает простую последовательность внешне обозримых и непосредственно ощущаемых речевых элементов в последовательность значимую, в единство разворачивающегося смыслообразующего процесса. Реализация стиля как выражения внутреннего единства и целостности произведения во многом связана с «проникающей» ролью ритма, с тем, как он взаимодействует с другими структурными слоями, «наполняет» их и своим порядком, и своим движением.

Ритм непосредственно соотносится с композиционной организацией художественного текста, как с упорядоченностью любого движения и с движением в любой упорядоченности. В то же время ритм объединяет слово и внесловесную реальность. Поэтому в *ритмической композиции* можно усмотреть своего рода пограничную область, где стилевое преобразование текста может выступить наиболее выразительно. Этим обусловлено активное привлечение ритмической композиции для проверки теории в работе: при анализе и интерпретации литературных произведений как художественной целостности.

Аналитические опыты, собранные во второй части книги, — результат стремления раскрыть в закономерной организованности художественного текста стилеобразующие принципы, которые переводят текст в новое эстетическое качество, проявляют смысловую направленность, личностно-творческое содержание и значение всех внешних форм словесной выразительности. Стилевой центр, к которому направлен анализ, представляет собой ос-

нову объединения и общения автора — героя — читателя в произведении как художественной целостности.

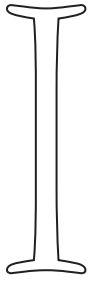
Следующим шагом развертывания теории является представленная в третьей части книги конкретизация онтологической природы литературного произведения как *бытия-общения*, которое может быть адекватно осмыслено *диалогическим сознанием*. Здесь, во-первых, предпринята попытка на фоне существующей многозначности и моды на диалог выявить исток и первоначальную смысловую определенность онтологической трактовки диалога как одной из основ человеческого бытия и сознания. Во-вторых, предметом специального рассмотрения становится эстетический и теоретико-литературный потенциал диалогических идей, взаимодействие теорий диалога и художественной целостности. В-третьих, аналитический материал этой части книги содержит попытку ответа на вопрос о том, как бытие-общение может диалогически осознаваться, осуществляться и прочитываться в поэтике литературного произведения.

Целостность человеческого бытия эстетически выявляется в художественной целостности произведения искусства: в единстве, разделении и взаимообращенности мира — произведения — текста, автора — героя — читателя. С другой стороны, гарантом взаимосвязи художественной целостности и жизненной реальности и вообще реальным объединителем и «осуществителем» общения, как я уже говорил в одном из только что приведенных писем, является единственная, ответственная и отвечающая человеческая личность лицом к лицу с другой, столь же единственной и столь же ответственной. Обращенность к единственной личности становится внутренней установкой литературного произведения, и только при осуществлении такого контакта бытие-общение может стать духовной реальностью.

В последовательности и логической взаимосвязи трех частей книги я стремился обобщить свой опыт сорокалетней разработки теории художественной целостности и проверить, насколько в этом опыте проявляется адекватная своему предмету научная целостность: единство основных теоретических идей, их обособление, развитие и взаимообращенность друг к другу. О результатах такой проверки судить, естественно, читателю.

Примечания

1. См.: *Кораблев А. А.* Донецкая филологическая школа. Вып. 1. Донецк, 1998; Вып. 2. Донецк, 1999; Вып. 3. Донецк, 2000.
2. *Тюна В. И.* Формула работы // Вопросы литературы. 1982. № 12. С. 72.
3. См.: Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994.



ПРОИЗВЕДЕНИЕ
КАК ХУДОЖЕСТВЕННАЯ
ЦЕЛОСТНОСТЬ

СТАНОВЛЕНИЕ ПОНЯТИЯ «ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЦЕЛОСТНОСТЬ» И ЕГО СОВРЕМЕННОЕ ЗНАЧЕНИЕ

1

Если существует художественная литература, то существуют и литературные произведения — это представляется бесспорным. Но столь же бесспорно, что произведение осмысливается и даже называется в различные эпохи по-разному. «Поэтика» Аристотеля, как пишет Т. А. Миллер, автор вводного очерка к изданию этого труда в переводе М. Л. Гаспарова, — это «разговор о том, каким должно быть совершенное литературное произведение»¹. Но самого-то этого понятия и специального слова, его обозначающего, в «Поэтике» нет, а поэтическому произведению современного перевода («о том, как должны составляться сказания, чтобы поэтическое произведение было хорошим»)² в оригинале соответствует «поэзия» (ποίησις). Это, кстати сказать, сразу же проясняет плодотворность сопоставления двух путей осмысления литературных явлений: то ли, как нам привычно думать, литература состоит из множества литературных произведений, то ли художественная литература расчленяется на множество произведений, проявляя в каждом из них свою сущность. Во всяком случае, проблема единства литературного произведения возникает и развивается вместе с возникновением и развитием искусства слова во взаимосвязи движения поэтического творчества и научно-теоретической рефлексии, литературных явлений и литературоведческих понятий³.

«О поэтическом искусстве как таковом и о видах его»⁴ — таков основной предмет сочинения Аристотеля. И если родовым признаком искусства поэзии является «подражание», то свою видовую качественную конкретизацию оно получает в трагедии, комедии, эпопее («эпосе»), т. е. в поэтических жанрах, характеристика которых объединяет предмет, способ и средства подражания. Именно жанр определяет единство поэтического целого, и это ста-