

Русская литература

№ 1

ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЖУРНАЛ

1985

Журнал выходит с 1958 года

СОДЕРЖАНИЕ

	Стр.
А. Н. Иезуитов. Союз науки и искусства	3
Л. Ф. Ершов. Проблема войны и мира в современной русской прозе	7
Н. М. Кузнецов. Рассказ военных лет и традиции народного повествования	21
А. В. Архипова. Война 1812 года и эволюция русской прозы	39
В. А. Ковалев. Вопросы теории публицистики	57
Б. П. Гончаров. Структурализм, «постструктурализм» и системный анализ (к проблеме иерархии художественных связей в поэтическом произве- дении)	73
Ю. К. Герасимов. Русский символизм и фольклор	95
Н. В. Корниенко. В мысли о России (к истокам философско-исторической концепции творчества Андрея Платонова)	110
А. В. Харчевников. Роман Л. Леонова «Дорога на Океан». Алексей Курилов и концепция человека будущего	126
С. Н. Кузнецов. О функциях ремарки в чеховской драме	140

ФОЛЬКЛОР И ИСТОРИЯ

(дискуссия)

Б. А. Рыбаков. Русский эпос и исторический нигилизм	155
---	-----

ПОЛЕМИКА

Е. Н. Купреянова. О проблематике и жанровой природе романа Л. Толстого «Война и мир»	161
---	-----

(См. на обороте)

ЛЕНИНГРАД

«НАУКА»

ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ

Р. Ш. Ганелин. М. Горький в Америке (по письмам Н. Е. Буренина)	173
Ф. А. Узунколев. А. Т. Твардовский — переводчик Т. Г. Шевченко	177
С. П. Фатеев. Об эволюции мировоззрения С. Т. Аксакова (письмо С. Т. Аксакова к сыну Ивану Сергеевичу)	187
А. В. Корнеев. «Произведен был в немцы» (о происхождении И. И. Гольц-Миллера)	189
В. П. Мещеряков. Новое о Грибоедове	195
С. И. Николаев. Овидий в русской литературе XVII века	205

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

Л. В. Полякова. Пути развития теории жанра в работах последних лет . . .	212
Т. М. Вахитова. Советская литература эпохи зрелого социализма	225
Е. В. Свиясов, Т. Б. Трофимова. Две тургеневедческие монографии новозеландского ученого-слависта Патрика Уоддингтона	228
Е. М. Лобковская. Тургеневский выпуск новозеландского славистического журнала	233

ЗАМЕТКИ, УТОЧНЕНИЯ

Заметки о Некрасове

З. П. Ермакова. Кто скрывается за инициалами «А. С.»?	236
Е. Б. Белодубровский. К датировке записки Некрасова к Н. А. Ратынскому	237
Б. В. Мельгунов. О 300-м стихе поэмы «Саша»	238

ХРОНИКА	240
-------------------	-----

А. Н. Иезуитов, В. А. Туниманов, Е. И. Семенов. Георгий Михайлович Фридендер (к 70-летию со дня рождения)	250
---	-----

Редакционная коллегия:

В. В. ТИМОФЕЕВА (главный редактор),
П. С. ВЫХОДЦЕВ (зам. главного редактора), **А. А. ГОРЕЛОВ**,
Н. А. ГРОЗНОВА, **Л. Ф. ЕРШОВ**, **А. Н. ИЕЗУИТОВ**, **В. А. КОВАЛЕВ**,
А. М. ПАНЧЕНКО, **Ф. Я. ПРИЙМА**, **Г. М. ФРИДЛЕНДЕР**

Отв. секретарь редакции **М. Д. Кондратьев**

Адрес редакции: 199164, Ленинград, наб. Макарова, д. 4. Тел. 218-16-01

Журнал выходит 4 раза в год

© Издательство «Наука», «Русская литература», 1985 г.

СТРУКТУРАЛИЗМ, «ПОСТСТРУКТУРАЛИЗМ» И СИСТЕМНЫЙ АНАЛИЗ

(К ПРОБЛЕМЕ ИЕРАРХИИ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ СВЯЗЕЙ
В ПОЭТИЧЕСКОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ)

В современной филологии происходит борьба различных методологических направлений, отражающаяся и на методике анализа поэтических произведений. Методика теснейшим образом связана с методологией и ею обусловлена. В последние десятилетия наблюдается активное проникновение в область поэтики (и шире — литературоведения) различных методов структуральной и математической лингвистики. На отечественной почве структурализм постепенно затухает, хотя с отдельными его проявлениями можно встретиться до сих пор. Но структурализм сменяют направления, которые, используя условный термин американской филологии, можно обозначить как «постструктурализм».¹ Среди этих направлений и так называемая «лингвистика текста», пришедшая к нам с Запада. Но правомерен вопрос: не слишком ли спешат некоторые советские исследователи перенести на отечественную почву возникающие на Западе модные поветрия? Беспрестанно выходят хрестоматии, пропагандирующие различные зарубежные течения, к примеру ту же лингвистику текста, лингвостилистику и т. п.

В рамках одной статьи невозможно сколько-нибудь полное освещение всей обозначенной в ее заглавии проблематики. Вообще же проблема иерархии художественных связей — это одна из граней системного изучения. В задачу статьи не входит также сколько-нибудь обстоятельная характеристика системного подхода к произведению (это сделано в специальных работах),² но все же следует отметить, что изучение различных граней системности как методологического принципа — неотложная задача теории литературы. В статье предпринята попытка осветить основные тенденции подхода к проблеме и наметить пути ее позитивного решения. Здесь нами поставлены следующие основные вопросы: 1) истолкование художественной системности; 2) критика концепций, в которых художественная иерархия замещается языковой или же искусственно семантизируются отдельные компоненты произведения, вследствие чего иерархия исчезает; 3) попытка наметить позитивный подход к проблеме. Под углом зрения проблематики статьи будут рассмотрены не только отечественные, но и зарубежные работы, прежде всего потому что в ряде случаев они повлияли на исследования советских ученых, некритически воспринявших отдельные их выводы и положения.

¹ О некоторых значениях термина «постструктурализм» см.: Урнов Д. М. Литературное произведение в оценке англо-американской «новой критики». М., 1982, с. 234, 258—260.

² См.: Гончаров Б. П. 1) Принцип историзма и системный анализ произведения. — В кн.: Методология современного литературоведения: Проблемы историзма. М., 1978; 2) Проблема художественного целого и системность стилистического анализа. — В кн.: Теория литературных стилей: Современные аспекты изучения. М., 1982; 3) Поэтика Маяковского: Лирический герой послеоктябрьской поэзии и пути его художественного утверждения. М., 1983, с. 5—9, 56—62.

1

В современной советской философии все отчетливее утверждается положение о «коренном отличии системного подхода в его марксистском понимании от общей теории систем, разрабатываемой буржуазными теоретиками». Рецензируя второе издание книги В. П. Кузьмина «Принцип системности в теории и методологии К. Маркса» (М., 1980), Б. Славин, слова которого процитированы выше, заключает: «Диалектико-материалистический системный подход позволяет решать содержательные задачи, которые совершенно не под силу общей теории систем, развившейся в рамках так называемого „системного движения“ на Западе».³

Представляя книгу В. П. Кузьмина, автор которой получил Государственную премию СССР в 1983 году, академик А. Егоров писал: «Большое научное значение исследования В. П. Кузьмина заключается и в том, что оно противопоставляет Марксово диалектико-материалистическое понимание системности ее буржуазным, антидиалектическим интерпретациям».⁴

Такое различие тем более важно, что некоторые западные ученые зачисляют в основоположники структурализма даже К. Маркса.⁵

Мне уже приходилось писать о том, что необходимо окончательно преодолеть странную аберрацию в восприятии системного подхода, когда забывались не только корни системности в трудах классиков марксизма-ленинизма, но и становление принципа системности в советской науке конца 1920—начала 1930-х годов.⁶ Академик И. П. Павлов, характеризуя человека, использовал понятие системы: «Человек есть, конечно, система, грубее говоря — машина... но система... единственная по высочайшему саморегулированию».⁷ Л. И. Тимофеев справедливо привлек внимание филологов к теории функциональных систем, которую развивал физиолог академик П. Анохин.⁸ В «Лекциях по психологии» Л. С. Выготского (1932) употреблялось понятие «психологической системы».⁹

Определенные традиции системного изучения (в том числе и иерархии художественных связей) существуют и в литературоведении.¹⁰ Л. И. Тимофеев, который разрабатывал понятие системы применительно к стихотворной речи, поставил вопрос и о том, что «художественное творчество глубоко целенаправлено, так сказать, иерархично».¹¹ Обо всем этом следует напомнить, чтобы раз и навсегда покончить с легендой об «открытии» Л. Берталяни «общей теории систем», тем более что сам исследователь позднее отказался от признания его теории «философией современной науки».¹²

Уяснение художественной иерархии неотделимо от того или иного понимания термина «система». Заклинание словом «система» (а подоб-

³ Славин Б. Важная грань марксистской методологии. — Коммунист, 1981, № 17, с. 114.

⁴ Егоров А. Идеиное кредо восходящего класса. — Правда, 1983, 28 септ.

⁵ The structuralists from Marx to Lévi-Strauss. New York, 1972.

⁶ См.: Гончаров Б. Союз наук и пути познания литературы. — Вопросы литературы, 1983, № 4.

⁷ Павлов И. П. Ответ физиолога психологам. — Полн. собр. соч. М.; Л., 1951, т. 3, кн. 2, с. 187.

⁸ Тимофеев Л. Стих как система. — Вопросы литературы, 1980, № 7, с. 160 и сл.

⁹ См.: Садовский В. Н. Гештальтпсихология, Л. С. Выготский и Пиаже: К истории системного подхода в психологии. — В кн.: Научное творчество Л. С. Выготского и современная психология. М., 1981, с. 140—141.

¹⁰ См.: Гончаров Б. П. Принцип историзма и системный анализ поэтического произведения, с. 294—295.

¹¹ Тимофеев Л. «Медный всадник»: (Из наблюдений над стихом поэмы). — В кн.: Пушкин: Сб. статей. М., 1941, с. 215.

¹² См.: Блауберг И. В., Садовский В. Н., Юдин Б. Г. Философский принцип системности и системный подход. — Вопросы философии, 1978, № 8, с. 40.

ные заклинания встречаются в работах структуралистов) само по себе еще ни о чем не говорит: в каждом конкретном случае необходимо вскрыть реальное содержание понятия (сказанное относится и к термину «иерархия»).

К примеру, весьма односторонне и очень неопределенно рассматривается понятие «системы» в книге К. Гильена «Литература как система. Очерки теории истории литературы» (1971): «Существует несколько путей истолкования литературных систем, согласно следующим сферам изучения (хотя, конечно, могли бы быть сделаны добавления и дальнейшие подразделения): поэтика, то есть главным образом теория жанров и проявление системы жанров; основные нормы и материал, такие как стили («три стиля» и т. д.), риторические фигуры; темы, мифы; структурные отношения, существующие между частями актуальной конфигурации или целого, такие как движение, период, национальная традиция, или же введение канона посредством значения антологий; и, наконец, опыт индивидуального чтения».¹³ Не обесмысливается ли в данном случае понятие «системы», которое, во-первых, относится к различным, очень разнородным объектам и, во-вторых, не получает реального определения? Неужели отождествление поэтики с жанрологией и есть изучение «литературы как системы»? Растворение поэтики в теории жанров и «системе жанров» вряд ли способно привести истинную системность в эту важную сферу филологии.

Свою заслугу автор книги видит в распространении структурализма (который неправомерно отождествляется им с системным изучением) на сферу истории литературы: «Я обнаружил, что эти проблемы находятся в центре внимания и в структуральном подходе пугаются не только одно стихотворение, но и основные единицы и термины истории литературы. Действительно, необходимо объяснение структур в истории».¹⁴ Гильен (подобно некоторым отечественным сторонникам структурализма) переносит принцип «бинарной оппозиции» в сферу истории литературы, расширяя его до «троичных» отношений.¹⁵ В конечном итоге специфическая систематика (не говоря уже о системности) истории литературы не устанавливается, а сам термин «система» оказывается весьма отвлеченным и тяготеющим не к искусству слова, а к своему первоисточнику — структуральной лингвистике. И едва ли можно говорить об иерархии художественных явлений в пределах литературы, поскольку перед нами своего рода «набор» разнородных явлений; поэтому заявка автора на анализ литературы как системы вряд ли оправдалась.

Проблема художественной иерархии снимается и тогда, когда понятие «системы» становится синонимом неотчетливого формализованного образования. Понятие «системы» в аспекте математической лингвистики используется в статье западногерманского исследователя М. Биэрвиша «Поэтика и лингвистика». Обращаясь к описанию «определенных правил комбинации» и основываясь на «синтаксических, семантических и фонологических свойствах предложений», автор формулирует понятие «системы» «в смысле, используемом в математике».¹⁶ Биэрвиш пытается создать вариант порождающей поэтики (точнее, синтагматики, поскольку в основе — механизм порождения предложений), основанной на концепции Н. Хомского в соединении с идеями математической лингвистики с ее предельной формализацией.

¹³ Guillen Claudio. Literature as system: Essays toward the theory of literary history. Princeton univ. press, 1971, p. 375.

¹⁴ Ibid., p. 375.

¹⁵ Ibid., p. 405—407.

¹⁶ Bierwisch Manfred. Poetics and linguistics. — In: Linguistics and literary style. New York, 1970, p. 99.

Едва ли требуется доказывать, что художественная системность в подобных формализованных построениях отсутствует. М. Биэрвиш использует и понятие «поэтической (стиховой) системы», но также в очень абстрактном смысле, когда он полагает, что «возникают вопросы всеобщих, независимых качеств — качеств, не закрепленных за особыми языками или особыми поэтическими (стиховыми) системами».¹⁷ На базе анализа предложения (в аспекте его «порождения») автор пытается установить отношения «значения» (соотносимого с «семантикой») и «фонетической структуры» на основе «синтаксической структуры»,¹⁸ но формализованная «структурализация» абсолютно отвлечена от реальных художественных отношений поэтической речи.

В концепции М. Биэрвиша «система» постепенно уступает свое место «структуре». Но что такое «структура»? Наполнение этого термина далеко не однозначно и в марксистских исследованиях, и в структуралистских работах. М. Лейн, автор предисловия к книге «Структурализм. Хрестоматия» (Лондон, 1970), пишет о «трудностях» в осмыслении термина «структура».¹⁹ М. Лейн оперирует понятием «бинарных отношений», которые соотносятся с «эквивалентными отношениями», в свою очередь «удовлетворяющими трем условиям»: отражательности, симметрии и переходности.²⁰ При этом Лейн привлекает работы математиков — Бурбаки и др. «Структура» характеризуется как «набор некоторых элементов, между которыми, или между определенными субнаборами которых, определены отношения».²¹ Это определение опирается на математическую базу. Современные французские исследователи выделяют два вида структур — «реальную» (в биологии) и «формальную» (в математике).²² В определении Лейна — «формальная» структура.

Анализируя различные наполнения термина «структура» в книге «Структура в искусстве и науке» (Лондон, 1965), чехословацкий философ С. Шабоук, говоря о необходимости «отличать марксистское понимание структуры от структуралистского», приходит к выводу, что в работах структуралистов этот термин приобретает абстрактно-формализованный характер.²³

Иерархические соотношения (внутреннее соподчинение компонентов) в структуралистской трактовке «системы» и «структуры» отсутствуют, поскольку термин «отношение» еще ни о чем не говорит — важно определить соотношение компонентов.

Едва ли можно рассматривать как реальную систему и те определения в работах западных стиховедов, когда «система» однозначна «таксономии» или служит синонимом простой систематизации.²⁴

Художественная система — это внутреннее единство и взаимодействие всех компонентов, в конечном итоге направленное к организующему центру. Художественная системность связана с художественной целостностью, которая обуславливается по крайней мере тремя взаимосвязанными моментами: направленностью компонента на художественное целое; эстетической значимостью отдельного компонента, вытекающей из его

¹⁷ Ibid., p. 107.

¹⁸ Ibid., p. 100.

¹⁹ Lane Michael. Introduction. — In: Structuralism: A reader. London, 1970, p. 23.

²⁰ Ibid.

²¹ Ibid., p. 24.

²² См.: Сахарова Т. А. От философии существования к структурализму: Критические очерки современных течений буржуазной французской философии. М., 1974, с. 224.

²³ Шабоук С. (ЧССР). Диалектика и структурализм. — В кн.: Борьба идей в эстетике: Марксистско-ленинская критика реакционных эстетических учений. М., 1974, с. 248.

²⁴ См.: Гончаров Б. П. Новые тенденции в западном стиховедении. — Вопросы литературы, 1982, № 3, с. 262, 265—266.

связи с целым; тем, что составляющие целое компоненты становятся новым образованием. Проступающий в понятии целостности момент организованности еще более усиливается в понятии *художественной системности*, т. е. функциональной, организованной целостности. Художественная системность воссоздает момент *функционалирования* произведения, помогающего осознать и сущность целого как единства всех сторон произведения, при котором оно реально функционирует.

Понятия целого и целостности, системы и системности — общие понятия, но, соприкасаясь с конкретным художественным материалом, они обретают специфические свойства, свою неповторимость. Подробнее и более конкретно вопрос о художественной системности рассмотрен в моей монографии «Поэтика Маяковского»; здесь же важно обозначить основные понятия, которые будут употребляться при дальнейшем изложении материала.

2

Иерархия, т. е. внутреннее соподчинение компонентов, — это грань системности художественного произведения. В современных концепциях анализа произведения (не только структуралистских) можно выделить следующие позиции по отношению к анализу художественной иерархии: 1) мнимая иерархия при «уровневом» изучении текста; 2) замещение художественной иерархии языковой, в частности в так называемой «лингвистике текста»; 3) универсальная семантизация отдельных микрокомпонентов в структурализме и «постструктурализме»; кроме этого будет рассмотрена проблема иерархии в связи с так называемым «целостным» анализом произведения.

В научной литературе уже неоднократно обращалось внимание на неполноту «уровневого» изучения произведения.²⁵ При этом характерно, что «уровневое», стратификационное изучение разрушает иерархию художественных связей именно потому, что абсолютизирует семантику отдельных «уровней» в отвлечении от других. Уже в «Тезисах Пражского лингвистического кружка» резко акцентируется проблема самостоятельной значимости элемента в произведении: «В соответствии с положением о том, что поэтическое творчество стремится опереться на автономную ценность языкового знака, вытекает, что все стороны лингвистической системы, играющие в деятельности общения только подсобную роль, в поэтической речевой деятельности приобретают уже самостоятельную значимость».²⁶ Когда авторы «Тезисов» настаивают на том, что в поэзии «вскрывается автономная значимость мелодических и синтаксических структур стиха»,²⁷ то вольно или невольно получается, что «связь с целым» (как и тезис: «Поэтическое произведение — это функциональная структура...») ²⁸ только декларируется, а на практике разрушается. Следовательно, целостность в подобных теоретических построениях мнимая, потому что «автономно значимый» элемент подавляет собой направленность к единству, которая лишь и может служить гарантией истинной целостности, поскольку последняя требует приглушения автономной семантики компонентов во имя их единства, взаимодействия и взаимосодействия, при которых и возможно функционирование произведения.²⁹

²⁵ См.: Тимофеев Л. 1) Возможен ли эксперимент в поэтике? — Вопросы литературы, 1977, № 6; 2) Стих как система. — Там же, 1980, № 7; 3) Слово в стихе. М., 1982. Подробнее об этой книге см.: Гончаров Б. Системный анализ стиха. — Вопросы литературы, 1984, № 5.

²⁶ Пражский лингвистический кружок. М., 1967, с. 133.

²⁷ Там же, с. 135.

²⁸ Там же.

²⁹ Подробнее о позиции Пражского лингвистического кружка, в частности о понятии «доминанты», которое позднее переключало в концепции отечественных

В статье Ц. Тодорова «Значение в литературе: обзор» в несколько модернизированном виде представлены установки Пражского лингвистического кружка об «автономной значимости языкового знака», когда, например, характеризуются «функции» в художественном произведении: «... первая функция — это функция представления, сообщения, вторая — эстетическая функция, функция автономного знака».³⁰ По мнению Тодорова, во многих теориях, которые он обзорекает, «от Гете до Фрая», выявляется сходное определение особенностей поэзии: «Лингвистические знаки перестают быть передающим инструментом коммуникации или понимания и приобретают значение сами по себе... В простейшем случае это значение может прикрепляться к *звукам* произведения; но в более общем случае на переднем плане находится собственно лингвистическое *значение*, а не *сообщение*. В прозе слова часто остаются референтными и репрезентативными, однако вторичная символическая система, которая основывается на словах, повествовании, имеет тот же автономный, не инструментальный характер, что и слова в прозе».³¹

Тенденция к автономной значимости «уровней» стихотворного произведения характерна и для работ Ю. М. Лотмана, в концепции которого «уровень» (понятие «лингвистического уровня» активно развивалось в работе Н. Хомского «Синтаксические структуры»)³² используется для анализа «текста». Исследователь полагает, что «понятие структуры подразумевает, прежде всего, наличие системного единства», причем «системное» и «структурное» становятся синонимами.³³

Но о каком «системном единстве» может идти речь, если в системе исчезает организующее начало? Ю. М. Лотман повторяет суждения лингвистов, что «каждый из уровней организован по определенной, имманентно ему присущей системе правил» (с. 19). Эта «имманентность уровней» проецируется на стихотворное произведение.³⁴ Исследователь утверждал, к примеру, что «любое значимое сопоставление фоном в поэтическом тексте не случайно и все в произведении вплоть до единичного звука оказывается жестко „запрограммированным“» (с. 138).

Но возникает вопрос, как же быть с многочисленными заменами, поисками наилучшего варианта, например, Пушкиным? В III строфе 3-й главы «Евгения Онегина» есть строки:

На столик ставят воцаной
Кувшин с брусничною водой.³⁵

Вместо «кувшина» в черновиках стояла «бутыль», а еще ранее строка имела такой вид: «и доморощенный арбуз».³⁶ Окончательный вариант резко отличается от первоначального: переменялись все звуки, находящиеся под ударением, изменилось количество слов (вместо двух появилось три). Выбор слова мотивирован не только ритмико-звуковыми связями, но и образно-поэтическими. Этот пример показывает, что понятие «уровня» крайне относительно, и к тому же «уровень» отнюдь не однозначен компоненту. Слово является компонентом образно-метафорич-

структуралистов, см.: Гончаров Б. П. Принцип историзма и системный анализ поэтического произведения, с. 285—287.

³⁰ Todorov Tzvetan. Meaning in literature: A survey. — Poetics, 1971, № 1, p. 14.

³¹ Ibid.

³² Хомский Н. Синтаксические структуры: (Извлечения). — В кн.: Звегинцев В. А. История языкознания XIX—XX веков в очерках и извлечениях. М., 1965, ч. 2, с. 452.

³³ Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста: Структура стиха. Л., 1972, с. 13. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

³⁴ Примеры самоценного анализа уровней приведены в моей статье «О структурализме в стиховедении» (Филол. науки, 1973, № 1).

³⁵ Пушкин. Полн. собр. соч., [Л.] 1937, т. 6, с. 52.

³⁶ Там же, с. 305.

ческой, лексико-фразеологической и стиховой систем, которые, в свою очередь, включаются в целостную поэтическую систему.

Почувствительно вспомнить, какое значение придавал категории случайности Чернышевский. Он неоднократно писал о роли «формы случайного» в искусстве, о том, что «случайность — необходимое свойство прекрасного». ³⁷ То, что категория случайного — реальность художественного творчества вообще, показывают суждения на эту тему крупного русского композитора И. Ф. Стравинского, который неоднократно обращался к этой проблеме. В «Музыкальной поэтике» композитор убедительно обосновал значение «случайностей эстетического порядка». ³⁸

Академик В. В. Виноградов с сочувствием цитировал слова Ф. де Соссюра из «Курса общей лингвистики»: «Не существует языков, где нет ничего мотивированного; но немислимо себе представить и такой язык, где мотивировано было бы все». ³⁹

И в художественной речи мы имеем дело со случайностями языкового (в том числе фонетического и ритмического) порядка. Академик Л. В. Щерба говорил о неодинаковой активности слов в поэтическом тексте. ⁴⁰ «Случайности», нейтральные в смысловом отношении, появляются в стихе потому, что художественная речь, хотя и имеет специфические функции, несет в себе такие элементы, которые присутствуют в ней как факт языка вообще, безотносительно к ее особой задаче.

Ю. М. Лотман (подобно некоторым другим исследователям) слова, семантически нейтральные, во внимание не принимает и потому стремится во что бы то ни стало отыскать особую, самоценную значимость любого «уровня». К примеру, анализируя строку Батюшкова «Ты пробуждаешься, о Байя, из гробницы» и создавая фонемную «карту» всего стихотворения, автор пишет: «В структуре участвуют лишь четыре фонемы, которые легко обобщаются в две группы: а/о и е/и. Активизируется противопоставление: переднеязычность — непреднеязычность. В первом стихе семантика пробуждения закрепляется за фонемой „а“, а гробницы — за „и“» (с. 138). Сопоставляя слова «пробуждаешься» и «гробницы», Ю. М. Лотман и согласные звуки наделяет самостоятельной значимостью: «Дифференциальный элемент *n*—*g* получает значение возрождения, жизни, с одной стороны, и могилы, смерти, с другой» (с. 139).

Анализируя стихотворение Пушкина «Ф. Н. Глинке», Ю. М. Лотман перегружает значением звук «з»: «Лексическая группа со значением преследований и предательства в значительной мере организуется этой фонемой — „грозные“, „изменила“, „изменяла“, „изгнание“» (с. 156). Число подобных примеров, когда смысловыми оттенками наделяется «оппозиция взрыв — фрикативность» (с. 156) и т. п., т. е. фонетические особенности речи интерпретируются вне ее образно-метафорической и лексико-фразеологической организации, можно очень легко увеличить. Но ведь дело в конце концов не в количестве примеров, а в общих методологических принципах анализа стихотворного произведения. В отношении к «фонологическому» (как и другим «уровням») эти принципы очень отчетливы: семантическая самоценность «уровней» — вне связи с общей организацией произведения. Такое гипертрофированное внимание к искусственной семантизации отдельных «уровней» в ущерб художественному целому приводит к искажению реальных звуковых законов стиха. При этом иерархия художественных связей разрушается.

Об исследованиях Ю. М. Лотмана уже много говорилось, и, может быть, не стоило бы к этому разговору возвращаться, если бы в отече-

³⁷ Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч.: В 15-ти т. М., 1949, т. 2, с. 134.

³⁸ Стравинский И. Ф. Статьи и материалы. М., 1973, с. 62. См. также с. 36.

³⁹ Виноградов В. В. Русский язык: (грамматическое учение о слове). 2-е изд. М., 1972, с. 20.

⁴⁰ Щерба Л. В. Избранные работы по русскому языку. М., 1957, с. 32.

ственных публикациях снова не появлялись рецидивы структурализма. При этом возникает вопрос не только о методологии, но и *этике научного исследования*. И в самом деле. Уже в работе «Возможен ли эксперимент в поэтике?» (1977) Л. И. Тимофеев убедительно доказал методологическую ущербность понятия «уровень». В своей книге «Слово в стихе» Тимофеев отмечает, что «столь многоречивая теория стратификации, теория пресловутых „уровней“, в свете понятия системы сразу же обнаруживает свою неполноценность. „Термин „уровни“... — справедливо говорит П. Анохин, — находится в абсолютном противоречии с понятием «система»... Уровни не обладают какой-либо функциональной архитектурной»⁴¹. Можно представить, что кто-то не согласен с подобной трактовкой. Тогда, возвращаясь к пресловутым «уровням», он должен рассмотреть аргументацию противников стратификационного анализа, попытаться опровергнуть ее. Но вот появляется учебное пособие для вузов, авторы которого приветствуют «методику анализа всех уровней стиховой структуры» Ю. М. Лотмана⁴² и одновременно рекомендуют книгу Л. И. Тимофеева,⁴³ очевидно, никак не воспринимая особую систему аргументации, в ней представленную. И в конкретном анализе встречается «отработанная» методика Ю. М. Лотмана, когда при изучении «вокализма» в «фонологической структуре стихотворения А. Блока „Под шум и звон однообразный...“» утверждается, что «ведущий мотив распутицы обретает настойчивое звучание благодаря повтору фонетического элемента „у“ в большой лексической группе»; при этом оказывается, что «мотив распутицы... также входит через звук „у“ в слове „пустоту“»⁴⁴. Среди имен исследователей, занимавшихся «проблемой звуковой организации стихотворной речи», названо и мое,⁴⁵ но какое отношение я имею к самоценному анализу звуков вне их интонационного строя?

Прокламируя обращение к «системному подходу», который соотносится с именами М. С. Кагана, Л. Н. Столовича, А. Ф. Еремеева, Ю. В. Борева, Н. Л. Лейдерман также применяет стратификационный анализ: «Со сторонами художественной деятельности, на которые указывает современная эстетика, оказываются соотносимыми уровни (или слои) художественного произведения: концептуальный (идейно-тематический) уровень, уровень организации воображаемой художественной реальности (внутренняя форма), уровень „материального образования“, или внешняя форма (в литературе это организация речевого сообщения)»⁴⁶. Не приводит ли на практике модернизированная концепция Потебни в лучшем случае к эклектической теории, которую едва ли правомерно именовать «системным подходом»?

Художественная иерархия замещается чисто языковой в работах «постструктуралистов», в частности представителей «лингвистики текста». Под пером американского исследователя Джеральда Брунса, который в своей книге «Современная поэзия и идея языка» (1974) дает обзор некоторых «постструктуралистских» теорий, грамматика утрачивает свою определенность и превращается в метафорическое понятие: «Речь в мифе, таким образом, не откровение, но применение аналогий мифа к использованию языка в акте речи. Осознаваемое таким образом понятие мифа — это вторичная лингвистическая система, в свою очередь заключающая в себе вторичную грамматику — повествовательную грамматику, напри-

⁴¹ Тимофеев Л. И. Слово в стихе, с. 16.

⁴² Матяш С. А., Савченко Т. Т. Пособие по спецкурсу «Анализ лирического стихотворения». Караганда, 1982, с. 11 (прим. 29).

⁴³ Там же, с. 10 (прим. 11).

⁴⁴ Там же, с. 43, 41.

⁴⁵ Там же, с. 39.

⁴⁶ Лейдерман Н. Движение времени и законы жанра: Жанровые закономерности развития советской прозы в 60—70-е годы. Свердловск, 1982, с. 7..

мер; последняя порождает структуры, которые могут быть трансформированы в некоторое число последовательных событий. В последние годы понятие вторичных грамматик, которые функционируют над уровнем предложения, было предметом существенных размышлений. Например, в „Грамматике «Декамерона»“ Ц. Тодоров развивает теорию повествовательной грамматики, основанную на аналогии между категориями традиционной грамматики (предложение, модальность и др.) и категориями сюжета.⁴⁷ С сочувствием относится Брунс к теории А. Греймаса об «основной грамматике (base grammar)», «которая по существу логична в своей функции», и так называемой «внешней грамматике (surface grammar)», «которая или изобразительна, как в поэзии, или антропоморфична».⁴⁸

Как видим, аналогия между языком и художественной литературой, составляющая основу структуралистских построений раннего периода (принцип бинарной оппозиции, привнесенный из структуральной лингвистики, например), продолжается в «неограмматическом» аспекте, когда сущность художественного объекта не самоценна, а вторична, ибо на нее накладывается сетка «грамматических» категорий. Если в известной новелле Боккаччо о Перонелле мы вослед Ц. Тодорову назовем и мужа, и любовника «прилагательными», что это нам даст для понимания художественных особенностей произведения? Автор «грамматики повествования и грамматики рассказа» убежден, что мы лучше поймем структуру рассказа, если будем знать, что «персонаж — это имя», а действие — «глагол», а «соединение имени и глагола» — «первый шаг к построению рассказа».⁴⁹ Но «ответ» реальных грамматических категорий поневоле сохраняется, и появление метафор, замещающих художественный объект языковым, вряд ли способно помочь в осмыслении реальных процессов искусства. Приводя ряд примеров метафорического использования понятия «грамматика» в «Лингвистике текста», Р. Будагов и Л. Тимофеев делают справедливый вывод: «Грамматика становится абсолютным синонимом любого „строения“, любой „системы“. А как же быть с терминологическим значением грамматики? Нужно ли создавать омонимы для термина грамматики?»⁵⁰

Поэтому неудивительно, что «иерархия», о которой пишет Брунс (он говорит о «нашей способности организовать значения в связанных целях на количестве различных лингвистических уровней»), — чисто языковая, а не художественная: «Мы должны понять, что наша лингвистическая завершенность пролегает через иерархию уровней — знак, предложение, текст — и что только путем исследования взаимодействия этих уровней может быть полно осознана динамика языка или, скорее, динамика его использования».⁵¹ «Иерархия уровней» (знак, предложение, текст), как признает сам автор, относится к «динамике языка» и весьма далека от динамики художественных связей поэтического произведения.

Брунс осознает, что традиционное структуралистическое изучение стихотворения неполно, но тем не менее резко отделяет сферу имманентной интерпретации произведения от попыток его социологического исследования и включения в сферу действительности. По его представлению, поэтика «не только должна пытаться объяснить, как сделана поэзия, но как на ее замысле отражается присутствие мира»: «Поэтика, в этом

⁴⁷ Bruns Gerald L. Modern poetry and the idea of language: A critical and historical study. New Haven; London, 1974, p. 255.

⁴⁸ Ibid.

⁴⁹ Тодоров Цветан. Грамматика повествовательного текста. — В кн.: Новое в зарубежной лингвистике. М., 1978, вып. 8. Лингвистика текста, с. 454, 462, 463.

⁵⁰ Будагов Р., Тимофеев Л. Слово и число. — Вопросы литературы, 1981, № 8, с. 195. См. также: Будагов Р. А. Язык — реальность — язык. М., 1983, гл. 3. Грамматика и реальность.

⁵¹ Bruns G. Op. cit., p. 257.

смысле, должна быть структурализмом, который определяет стихотворение в отношении к самому себе как систему внутренних зависимостей; но должна быть также феноменология, которая определяет стихотворение в отношении к его ситуации, то есть в терминах его исторического существования. Стихотворение должно быть понято и как структура и как событие — как текст, который обладает своей собственной гармонией отношений, но который в то же время может возникнуть в пределах сети других текстов, или в пределах истории литературы и сверх этого — в пределах мира человеческой жизни». ⁵²

Стремление выйти за пределы имманентного текста показательным и в принципе заслуживает поддержки, но, во-первых, едва ли возможно определить «гармонию отношений» стихотворения с инструментарием лингвистических уровней («знак, предложение, текст») и, во-вторых, присутствие более широкой духовной сферы должно ощущаться уже на первом этапе анализа (например, «мир» входит в «текст» произведения через образность и лексико-фразеологическую систему); резкое же обособление двух этапов анализа («структурального» и «феноменологического», по терминологии Брунса) непродуктивно. В данной трактовке неясно также соотношение понятий «текста» и «стихотворения», да и желание выйти за пределы узких «текстовых» отношений — не более чем стилистическая фигура, поскольку оно не реализовано в процессе исследования, но все же — повторяю — весьма показательным как свидетельство неудовлетворенности чисто структуралистской методологией анализа.

В западной филологии не прекращаются также попытки изучать литературное произведение не как художественную данность со своими собственными суверенными законами, а как явление, включающееся в иной, более широкий ряд и теряющее при этом свои *специфические* свойства. При семиотическом истолковании поэтики строения произведения соотносилось с «грамматикой светофоров» и «языком» птиц. Объект исследования унифицируется как в теории знаков, так и в теории «символов». Например, в книге Н. Гудмена «Языки искусства. Подход к теории символов» исчезает специфика искусства как особого объекта познания, поскольку символ рассматривается как «очень общий и бесцветный термин. Он покрывает буквы, слова, тексты, картины, карты, модели...» ⁵³ Как видим, различие между картиной как произведением искусства и картой в таком абстрактно-унифицирующем подходе непринципиально.

Еще одна попытка унификации — в так называемой «лингвистике текста» (о ней уже частично шла речь), только здесь произведение включается не в семиотический или «символический» ряд, а в «текстовой». Произведение нивелируется не только вследствие метафорического использования термина «грамматика» (вплоть до «грамматики просодии»), ⁵⁴ но и потому, что произведение «растворяется» в универсальном «тексте», где оно утрачивает свои художественные качества.

Широко распространена точка зрения, которую выразил Г. Лич, истолковывающий стихотворение Д. Томаса, о «способе анализа, который может быть одинаково хорошо приложен к любому тексту на английском языке — скажем, ноте Министерства иностранных дел или рецепту для абрикосового суфле». ⁵⁵ Но Г. Лич видит, что этот общий способ анализа «рецепта для абрикосового суфле» и стихотворения неполон: «Но поэзия прежде всего — разновидность речи, которая разрабатывает лингвистиче-

⁵² Ibid., p. 262.

⁵³ Goodman Nelson. Languages of art: An approach to the theory of symbols. Indianapolis; New York, 1968, p. IX.

⁵⁴ Fowler Roger. «Prose rhythm» and meter. — In: Linguistics and literary style. New York, 1970, p. 350; Freeman D. C. On the primes of metrical style. — Ibid., p. 48.

⁵⁵ Leech G. «This bread I break» — language and interpretation. — Ibid., p. 121.

скую неортодоксальность. Чтобы выяснить, что же наиболее важно в языке стихотворения, мы должны иметь дело с альтернативами, которые бы не ожидалось или не допускались в обычной языковой ситуации. Это другое измерение анализа.⁵⁶ Видя отличие поэтического произведения от других «языковых ситуаций», Лич все же замыкает поэзию в речи, подобно многим другим лингвистам — таким, например, как С. Сапорта, который исходит из посылки (в ее основе давнее суждение Р. Якобсона), что «поэзия — это язык».⁵⁷

Но попытки западных лингвистов установить иерархию художественных отношений в поэтическом тексте успехом не увенчались, что признал Н. Э. Энkvист в работе «Параметры контекста»: «Лингвистам предстоит в дальнейшем создать иерархически упорядоченные системы параметров контекста, ибо приблизительные группировки, подобные приведенным выше (имеется в виду «текстовый контекст» с «лингвистической основой», «композиционной основой» и «экстралингвистический контекст» с его разнородными подразделениями — «эпоха, время», «тип речи» и т. д., — Б. Г.), не имеет такой упорядоченности».⁵⁸ И в самом деле, когда в связи с анализом стиля возникает вопрос об «иерархии» (и даже употребляется этот термин), оказывается, что она сводится все к тем же «лингвистическим уровням»: «Стилевые элементы — это основанные на субституции и комбинации языковые явления текста, при их неизменной соотнесенности с денотатом (референтом). Это элементы различных лингвистических уровней (фонетико-просодического, морфологического, лексического уровня словосочетаний, предложений и сверхфразовых единств), находящихся между собой в отношении иерархии».⁵⁹

Но ведь это отсутствие художественной иерархии и неудивительно, потому что в представлении многих западных авторов основой для стилистического анализа является не произведение, а «текст»: «Наиболее естественным источником стилистического анализа является текст — связанная последовательность предложений».⁶⁰

Одним из основоположников «лингвистики текста» является английский исследователь Майкл Хэллидей, который «значение» соотносит с синтаксисом посредством «лингвистической функции», выделяющей какие-либо стороны языка: «...выделенность во многом обязана определенному видению мира. Но „видение мира“ и „содержание“ представляют собой всего лишь разные уровни значения, которые обычно присущи всякому литературному произведению; и все эти уровни, как внутренние, так и внешние, а если есть, и промежуточные слои, находят свое выражение в синтаксисе».⁶¹ Иерархическая система художественных связей подменяется языковым «значением», когда «синтаксические категории как таковые являются реализацией семантических вариантов».⁶²

Иерархия предстает в лингвистическом смысле, вне художественных отношений, в аспекте строения языка, а не функционирования художественных единиц. Это можно отчетливо проследить и на так называемой «когезии» в конкретном анализе текста тем же Хэллидеем. Брунс, излагая позицию Хэллидея, пишет: «Ключ к идее заключается в „когеренции“, или „когезии“, текста».⁶³ Отмеченные Брунсом термины (широко

⁵⁶ Ibid.

⁵⁷ Сапорта С. Применение лингвистики в изучении стиля. — В кн.: Новое в зарубежной лингвистике. М., 1980, вып. 9. Лингвостилистика, с. 98.

⁵⁸ Там же, с. 264, 261—262.

⁵⁹ Микель Г. Основы теории стиля. — Там же, с. 288.

⁶⁰ Хендрикс У. Стиль и лингвистика текста. — Там же, с. 130.

⁶¹ Хэллидей М. А. К. Лингвистическая функция и литературный стиль. — Там же, с. 130.

⁶² Там же, с. 144.

⁶³ Bruns G. Op. cit., p. 256.

используемые, как мы увидим ниже, и в отечественных работах) означают «связь», но их нельзя назвать в достаточной степени определенными. Брунс цитирует отрывки из статьи М. Хэллидея «Лингвистическая структура и лингвистическая функция», опубликованной в книге «Новые горизонты в лингвистике» (1970), где выдвигалось понятие «текстовой функции», в частности, как основания для «связующих отношений от предложения к предложению в речи», которая «ситуационно релевантна».⁶⁴ По мнению Брунса, «этот постулат о „текстовой функции“ языка представляет значительный интерес, потому что он включает в себе различие между структурой и событием или между логикой и онтологией речи».⁶⁵ Но это различие, которому Брунс уделяет большое внимание, не затрагивает систему художественных отношений поэтической речи, а остается таковым в пределах чисто языковых отношений.

Анализируя стихотворение Уильяма Йитса «Леда и лебедь», Хэллидей призывает изучать «взаимодействие» всех уровней — «грамматику, лексику, фонологию и фонетику и их графические параллели» в «любом языковом событии».⁶⁶ Рамки «литературного» (т. е. художественного) текста расширяются до текста вообще, хотя понятие «когезии» объявляется «специфичным для анализа литературного текста».⁶⁷ В стихотворении Йитса «Леда и лебедь» Хэллидей выделяет два основных вида «когезии» — «грамматическую» и «лексическую». «Грамматическая когезия» включает в себя «структурную» («части сложного предложения в структуре предложения»), в свою очередь распадающуюся на «зависимость» и «координацию» («сцепление»), и на «неструктурную». «Неструктурная» подразделяется на «анафору», включающую, в частности, «местоимение» и «субституцию» (т. е. замещение), «глагольную» и «именную». «Лексическая когезия» членится на «повторение отдельных предметов» и «местонахождение отдельных предметов из одинакового лексического строения».⁶⁸

Едва ли требуется доказывать, что «связь» («когезия») в стихотворном произведении устанавливается чисто языковая, которую можно наблюдать во всех других видах текста, в том числе и в рецепте для абрикосового суфле, если использовать пример Лича. Впрочем, Хэллидей и не скрывает, что «в лингвистическом анализе литературы» используются «те же самые теория, методы и категории» «общего описания языка».⁶⁹ В этом «общем описании языка» не остается места для специфической образной системы, которая надстраивается над речью и не может быть проанализирована обычными лингвистическими методами.

Я остановился так подробно на работах одного из основоположников «лингвистики текста», поскольку в нашей стране некоторые исследователи начали активно пропагандировать это лингвистическое направление и можно сказать, что на отечественной почве «лингвистика текста» во многом выступает как преемница структурализма (впрочем, мы уже видели, что, к примеру, Ц. Тодоров, ортодоксальный структуралист, в то же время — один из основоположников и «лингвистики текста») и по сути дела является одним из ответвлений так называемого «постструктурализма». В числе активных пропагандистов «лингвистики текста» — Т. М. Николаева, которая является составителем, ответственным редактором и автором вступительной статьи сборника «Лингвистика текста» (М., 1978), и И. Р. Гальперин. Т. М. Николаева даже полагает, что перед

⁶⁴ Ibid., p. 255.

⁶⁵ Ibid.

⁶⁶ Halliday M. A. K. Descriptive linguistics in literary studies. — In: Linguistics and literary style, p. 69.

⁶⁷ Ibid., p. 68.

⁶⁸ Ibid., p. 72.

⁶⁹ Ibid., p. 68.

нами «стремительно формирующаяся новая наука» («автономная по отношению к уровневой, таксономической лингвистике»), где, в противовес «традиционной грамматике», «речь идет о создании грамматики линейных последовательностей».⁷⁰

Энтузиазм первооткрывателей всегда понятен (правда, основные «открытия» сделаны на Западе и только переносятся на отечественную почву!), но значительно труднее понять, почему автор пытается включить в поле «новой науки» теорию синтагмы академика Л. В. Щербы и исследования по интонации,⁷¹ которые активно велись в советской науке еще с 1920—1930-х годов, когда «лингвистики текста» не было и в помине. И разве обязательно включать в сферу «новой науки» собственные исследования Т. М. Николаевой по интонации славянских языков, которые, я думаю, интересны и независимо от «лингвистики текста»?

Давая обзор работ по этой проблематике, автор, говоря о четырех основных типах «моделей описания текста», в конце статьи вынужден признать: «Как видно по данной классификации, лингвистический и литературоведческий аспект различаются при этом не строго».⁷²

Таким образом, «лингвистика текста» снимает иерархию *художественных* связей потому, что не рассматривает литературное произведение как *особую* категорию, а включает его в ряд текстов вообще, поскольку она (говоря словами Р. Харвега, которые цитирует Т. М. Николаева) «пытается найти текстообразующие закономерности, присущие всем текстам».⁷³ В общей массе «всех текстов» художественные качества произведения нивелируются. Это отчетливо заметно на трактовке художественного произведения в книге И. Р. Гальперина «Текст как объект лингвистического исследования», многое из понятийного аппарата которой пришло из зарубежных источников (например, та же «когезия», которой посвящена глава IV).

В книге И. Р. Гальперина возникает любопытное противоречие: здесь нет *категории* произведения, по преимуществу речь идет о «художественном тексте», хотя есть понятие «текста данного произведения», но тем не менее автор вынужден говорить о «тщательном анализе всего произведения».⁷⁴

Если Лич (о позиции которого говорилось выше) включал в «текст» дипломатическую ноту, рецепт для абрикосового суфле, но все же видел существенное отличие «поэзии», то И. Р. Гальперин включает в «текст» — причем в одном ряду! — «лирические стихотворения, газетные сообщения, письма» (с. 5), «художественные произведения, официальные документы, газеты, научную прозу» (с. 7). В качестве «минимального текста» выступает «любая справка, телеграмма, краткое газетное сообщение, записка, письмо», а «максимального» — «роман» (с. 54); к «текстам большого размера» автор относит «романы, драмы, большие поэмы, уставы, пакты, договоры и пр.» (с. 58). Включение в более широкий ряд «текста» лишает произведение художественной специфики, того *особенного*, которое подавляется и заслоняется излишне расплывчатым общим.

И. Р. Гальперин по сути дела уходит от проблемы художественной иерархии, замещая ее свойственным всему тексту композиционным аспектом изучения, «композиционным планом произведения» (абзац, глава

⁷⁰ Николаева Т. М. Лингвистика текста: Состояние и перспективы. — В кн.: Новое в зарубежной лингвистике. М., 1978, вып. 8. Лингвистика текста, с. 9, 13, 23—24.

⁷¹ Там же, с. 14, 16—17.

⁷² Там же, с. 39.

⁷³ Там же, с. 16.

⁷⁴ Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. М., 1981, с. 108, 101. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

и т. п., а среди прочего — и строфа в стихотворении) (с. 50) и «соотношением частей», «сегментацией» (с. 58). Помню этого художественная иерархия уничтожается так называемой «автосемантией», или, используя выражение Г. В. Степанова, которого цитирует И. Р. Гальперин, «самостоятельной (самодовлеющей) содержательной ценностью» «отдельных лингвистических единиц» (с. 126—127). Что же тогда остается от «подчиненности отдельных лингвистических единиц тексту как целому» и от «целостности художественного образа» (с. 126—127)?

Если в работах структуралистов «уровни» искусственно наделялись смысловым значением, разрушающим истинную содержательность произведения (об этом говорилось выше), то у их последователей, сторонников «лингвистики текста», явственно проступает то, что И. Р. Гальперин называет «автосемантией», но фактически является универсальной семантизацией отдельных микрокомпонентов произведения, которая дробит и уничтожает его художественную целостность.

Искусственный семантический «нажим» на отдельные детали присущ различным теоретикам, которые полемизируют друг с другом по другим положениям. В свое время Р. Якобсон, придерживаясь широко распространенной точки зрения о «звуковом символизме», наделял особым значением отдельные звуки сами по себе, вне их лексического оформления, а также отдельные грамматические формы («грамматика поэзии»).⁷⁵ В своей недавно вышедшей книге представитель «постструктурализма» Ф. Мартине-Бонэти критикует (в отличие от многих американских филологов) неполноту «поэтической функции языка» в трактовке Р. Якобсона (в частности, понятие «словесного сообщения») и призывает рассматривать поэзию как перенос лингвистического акта и всех его функций в план «воображения» и полагает, что «воображаемая речь — это сама поэзия».⁷⁶

Но в трактовке «символизма звуков» Ф. Мартине-Бонэти во многом солидарен с Р. Якобсоном. Ставя вопрос о синестезии и излишне расширительно, в метафорическом плане трактуя звуковой символизм, автор наделяет отдельные звуки и ритм самоценными семантическими качествами и снимает тем самым проблему полифункциональности стихотворной формы: «Звуки речи... тоже имеют свою собственную экспрессивность, так же как другие звуки. Но эта простота экспрессивности или ее характер не ограничиваются соединением ощущений от различных сенсорных сфер, как в случае синестезии. Мы говорим также о „радостном“, „неистовом“ или „мрачном“ ритмах, о „героических“ тонах и т. д., и эти экспрессивные свойства, которые могут основываться и часто основываются на звуковых конфигурациях речи, могут основываться и часто также (и по происхождению) основываются на событиях, рассказах, отношениях, людях и т. д., и, таким образом, могут служить тому, чтобы установить отношения подобия между конфигурациями звуков речи и рассказами, людьми, событиями и т. д., к которым речь обращается... Таким образом, принимая во внимание этот феномен, следует говорить о символизме звуков».⁷⁷

Легко заметить, что структуралистов и некоторых «постструктуралистов» объединяет прямолинейное соотнесение тех или иных компонентов стихотворного произведения с семантикой. При таком подходе вопрос об иерархии художественных связей даже не ставится; просто «веселый» (или, напротив, «мрачный») ритм напрямую связывается с экстралинг-

⁷⁵ См.: Гончаров Б. П. 1) Звуковая организация стиха и проблемы рифмы. М., 1973, с. 106—107; 2) Поэтика и лингвистика: (к проблеме интерпретации художественного целого). — Русская литература, 1980, № 4, с. 10.

⁷⁶ Martines-Bonati Felix. Fictive discourse and the structures of literature: A phenomenological approach. Ithaca; London, 1981, p. 143, 144, 82.

⁷⁷ Ibid., p. 140—141.

вистических и экстрастиховыми явлениями через «отношения подобия». А то, что ритм получает определенную содержательность лишь через *систему отношений* (слово — интонация — ударение — пауза — строка — строфа — интонационный период и лишь в конечном счете — переживание),⁷⁸ в расчет не принимается.

Иерархия художественных связей нарушается и в некоторых концепциях советских исследователей, даже провозглашающих свою приверженность «целостному анализу». Семантическое заострение отдельных деталей может сопровождаться «красивыми» декларациями о «целостности». В этом отношении показательно исследование стиха в сборнике «Пути анализа литературного произведения», в предисловии к которому (отв. редактор Б. Ф. Егоров) провозглашается принцип целостного анализа: «При всем многообразии возможных аспектов рассмотрения литературного произведения следует помнить, что начальным и конечным моментом изучения является сам художественный текст, взятый во всей сложной системе сцеплений, взаимосвязей его компонентов, образующих единое целое. Мало того, любой избранный учителем аспект анализа может быть оправдан лишь в том случае, если он целенаправлен, помогает войти во внутреннюю суть данного произведения, обогащает представление о нем как об идейно-эстетическом целостном явлении».⁷⁹ Итак, «сложная система сцеплений, взаимосвязей...» Но — увы! — декларации расходятся с практикой.

К. Д. Мотольская и К. И. Соколова убеждены в универсальной, всеобщей семантизации всех компонентов лирического произведения: «Очевидно при анализе лирического произведения в центре внимания должно находиться движение поэтической мысли. Это отнюдь не предполагает пересказывания стихотворного текста, но требует проникновения в сложную систему сцеплений всех компонентов произведения, в котором нет не только нейтральных слов и синтаксических форм, но и нейтральных ритмов и звуков».⁸⁰ С одной стороны, «сложная система сцеплений» (повторяется формулировка «Введения»), а с другой стороны — все абсолютно значимо. А как же быть с «упаковочным материалом» (Л. В. Щерба)? И как происходит «сцепление», если все абсолютно значимо? Но ни о какой художественной иерархии и реальном «сцеплении» говорить нельзя. И в самом деле. Вот анализируется «звуковая организация» стихотворения Пушкина «Монастырь на Казбеке»: «Созданию эмоциональной атмосферы торжественности, умиротворенности способствует звуковая организация стихотворения: многократное повторение, господство звука „а“ в ударном и безударном положении, подчеркнутое рифмой («царственный шатер», «облаками», «горами», «лучами» и др.), хотя в стихах отсутствует какая бы то ни было нарочитость звуковых повторов» (с. 155). Итак, повторение звука «а» способствует «созданию эмоциональной атмосферы торжественности, умиротворенности». Но как именно «а» *вне словесного оформления* создает эту «торжественность»? И ведь «торжественность» и «умиротворенность» — это проявление *различных* эмоций, но здесь они почему-то даны через запятую.

Еще резче эта тяга ко всеобщей искусственной семантизации деталей проявляется при анализе «анафорических повторов»: «Анафорический повтор — „туда б“, „туда б“, заключенный в тесное пространство пятистишия, создает ощущение непреодолимой жажды прорыва в иные миры и трагической обреченности желания „подняться к вольной вы-

⁷⁸ См.: Гончаров Б. П. Ритмико-интонационное движение в стихе Маяковского. — Русская литература, 1982, № 3.

⁷⁹ Пути анализа литературного произведения. М., 1981, с. 3—4.

⁸⁰ Мотольская К. Д., Соколова К. И. Лирическое произведение. — Там же, с. 144—145. Далее ссылки на эту статью даются в тексте.

шине“» (с. 157). Но как доказать, что возникающее у авторов «ощущение» — объективная реальность текста и, главное, возникает *только* при воспроизведении дважды повторенной формы «туда б», *выключенной* из той «сложной системы сцеплений», которая так прокламируется?

Следовательно, вместо анализа «системы сцеплений» избирается один микрокомпонент и даже одна деталь, которые уже *сами по себе* воспроизводят существенные моменты духовного мира стихотворения. Можно ли в таком случае говорить об истинном системном анализе? Ответ напрашивается отрицательный.

В нашей научной литературе уже отмечалось, что «не представляется вполне продуктивным и понятие целостности (широко у нас распространено), если оно восходит к автоматическому приписыванию каждому компоненту свойств целого».⁸¹ Имелись в виду, в частности, работы М. М. Гиршмана. Эта концепция «целостного анализа» активно представлена и в недавно вышедшей книге М. М. Гиршмана, где как бы суммированы его предшествующие исследования и где по-прежнему *каждый* элемент наделяется свойствами целого: «Произведение не просто расчленяется на отдельные взаимосвязанные части, слои или уровни, но в нем каждый — и макро-, и микро- — элемент несет в себе особый отпечаток того целостного художественного мира, частицей которого он является».⁸²

В концепции «целостности», развиваемой в книге М. М. Гиршмана, неясно прежде всего возникновение «исходной точки» в целостности (с. 13). Если произведение — это данность, то «общая идея-концепция» (с. 20) появляется не на стадии замысла (ведь замысел может и не реализоваться), а лишь *после* возникновения произведения. В концепции возникает определенное противоречие: если «перед нами не готовый и обозначенный смысл, но строящийся, формирующийся в особом выражении» (с. 16), то как же быть с «исходной точкой» целостности (с. 13), ее «определяющей точкой» (с. 12)? Содержание *заранее* определено или возникает в процессе? Картина «развертывания целого» (с. 14) нарисована слишком абстрактно и неопределенно. Как происходит «возникновение целостности» (с. 28), неясно. Если «данное поэтическое содержание» не существует «до стиха» (с. 48), то как же быть с «определяющей точкой»?

Проблемы перархии художественных связей в этой концепции не возникает, поскольку автор говорит о «динамической взаимосвязи каждого слоя художественного произведения со всеми другими» (с. 26), причем — и это М. М. Гиршман считает «особенно важным» — взаимосвязь «проникает» «вовнутрь каждого слоя» (с. 26). Как именно «проникает»? Это метафорическое обозначение недостаточно отчетливо. Организующий центр всех этих «слоев» отсутствует, и поэтому истинная системность не достигается.

И в конкретном анализе принцип системности, при котором выявляется взаимоподчиненность и соподчиненность компонентов, не проведен сколько-нибудь последовательно. К примеру, «ритмическая система», по мнению М. М. Гиршмана, включает в себя «акцентно-силлабический ритм» (с. 31), «ритм грамматический» (с. 32), «звуковой ритм» (с. 33). При этом автор настаивает на значимости «анаграмматических и лейтмотивных звуковых повторов» (с. 33) и выискивает «ключевые слова, звуковой состав которых разветвленно повторяется в других словах стихотворного произведения»: так, автор полагает, что в стихотворении

⁸¹ Тимофеев Л. Стих как система, с. 168. Ср.: Тимофеев Л. Слово в стихе, с. 17—19.

⁸² Гиршман М. М. Анализ поэтических произведений А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Ф. И. Тютчева. М., 1981, с. 13. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

Пушкина «Анчар» слова «чахлый» и «почва» (жирным шрифтом выделяется общий для них звук «ч») «подготавливают» появление «заглавного героя» — «анчара» (с. 33), а в стихотворении Л. Мартынова «И сколько мне бросила змея...» «звуковой состав» слова «змея» «как бы распространяется и на другие слова и фразы» (с. 34). Но не возникает ли при этом некая «магия» звуков, разрушающая не только семантику слов, но и образную систему произведений? И в то же время интонация теряет свое истинное значение, всецело подчиняясь ритму и оказываясь «объединяющим выражением всех ритмических отношений в конкретной реализации поэтического текста» (с. 35).

Защищая «типовую содержательность стиховых форм» (с. 46), подключаясь к известной концепции К. Ф. Тараповского и с сочувствием воспринимая «пример анализа содержательности одного из типов ритмического движения трехстопного хорея в статье М. Л. Гаспарова „Метр и смысл“» (с. 46), М. М. Гиршман более осторожно ставит вопрос об «определенных жанровых тяготениях» и справедливо говорит о «контекстной содержательности стиховых форм в поэтическом произведении» (с. 48).

В книге М. М. Гиршмана, подробный анализ которой не входит в мою задачу, немало интересных наблюдений, но ее общая методологическая тенденция представляется весьма спорной, особенно в аспекте изучения иерархии художественных связей; в принципе понятия «целостности» и «системности» соотносимы (см. 1-й раздел), но пока не будет показано, как возникает взаимоподчинение, взаимосодействие компонентов, их организующее начало, т. е. истинная взаимосвязь, «целое» не превратится в «систему», а останется явлением, где «части, слои или уровни» (с. 13) сосуществуют, а не взаимодействуют. Л. И. Тимофеев справедливо заметил: «Пока понятие целостности не будет связано с понятием иерархии и ему сопутствующими, противоречия целостного анализа вряд ли будут устранимы».⁸³ В своей книге «Слово в стихе», посвященной системности поэтической (и как ее подсистемы — стихотворной) речи, Л. И. Тимофеев пишет, полемизируя с концепциями, так сказать, несистемной «целостности»: «Приравнивание запятой или точки к целому означает и обратное: приравнивание целого к точке в свою очередь или к запятой, что, естественно, невозможно, скажем, применительно к „Войне и миру“... На самом деле между единицей и единством как целым не может не быть взаимодействующих компонентов, звеньев, ступеней, их иерархии».⁸⁴

Понятие «лирической системы» использовал и Б. О. Корман, но «элементами» системы оказывались всего-навсего группы стихотворений, например три их группы в «лирической системе Некрасова».⁸⁵ Зачем же слово «элемент»? К тому же конкретный анализ самого автора был излишне абстрактен; Б. О. Корман, который уверял, что «рекомендуемые методы анализа новы и непривычны» (с. 7), просто описывал тематику стихотворений своими словами, почти не давая звучать «слову» самого автора. В концепции Б. О. Кормана педалировалась значимость «каждой единицы произведения — малой или большой (слова, предложения, главы)», которая обязательно передает «личное отношение автора к жизни» (с. 3). Поэтому неудивительно, что отмечалось самоценное семантическое значение «величественного шестистопного ямба», который создает «эмоциональное настроение» вкупе с «характером синтаксической конструкции и связанным с нею типом речи...» (с. 74); поглощенный уяснением микросемантизма компонентов (в том числе «„задыхающихся“

⁸³ Тимофеев Л. Стих как система, с. 169.

⁸⁴ Тимофеев Л. Слово в стихе, с. 18.

⁸⁵ Корман Б. О. Изучение текста художественного произведения. М., 1972, с. 56, 85. Далее ссылки на это издание в тексте.

фраз-восклицаний»), читатель уже не задумывается над иерархическими соотношениями названных явлений (что первично, а что вторично): ведь «синтаксическая конструкция» «связана» с «типом речи» (и не просто «связана», а во многом обусловлена им), а не наоборот, как полагал Б. О. Корман.

Иерархия художественных связей в поэтическом произведении разрушается и привнесением в него так называемых «точек зрения» (о них, в частности, шла речь в книге Г. А. Гуковского «Реализм Гоголя») (с. 108). Выделяются «физическая точка зрения» (с. 21), «временная точка зрения (положение во времени)» (с. 24), «идейно-эмоциональная точка зрения» (с. 27), выделяются как равноправные и находящиеся в одном понятийном ряду, в то время как (если уж говорить о «точках зрения») первые две не самостоятельные, а подчинены «идейно-эмоциональной точке зрения» как *определяющей*.

Выявленные мной различные подходы к проблеме иерархии художественных связей поэтического произведения (и, конечно, не исчерпывающие всех оттенков ее изучения) свидетельствуют о сложности этой проблемы, ее недостаточной разработанности, но в то же время — о настоятельной необходимости позитивного решения вопроса.

3

Поэтическое произведение — это уникальное художественное явление, основная категория литературного процесса. Но для того, чтобы в полной мере уяснить иерархию художественных связей любого поэтического произведения, оно должно быть включено в контекст творчества поэта в целом. Попытаюсь обратиться к этой проблеме на материале хрестоматийно известных «Стихов о советском паспорте» Маяковского, рассмотрев иерархию двух видов (макро- и микроиерархию), но не ставя перед собой задачи системного анализа стихотворения.⁸⁶

Советский паспорт, истинный атрибут социалистического государства, противостоит не только «паспортам с двухспальным английским левою»,⁸⁷ советская символика утверждается и в борьбе против бюрократической «бумажки»:

Я волком бы
выгрыз
бюрократизм.
К мандатам
почтения нету.
К любым
чертям с матерями
катись
любая бумажка.
Но эту...
(т. 10, с. 68)

Содержание даже первой строфы невозможно уяснить в полной мере, если не выйти за пределы стихотворения и не включить его в поэтическую систему Маяковского, сопоставив с другими произведениями поэта.⁸⁸ Вторая строка заставляет вспомнить стихотворение «Помпадур», в котором поэт едко издевается над «сановниками», оторвавшимися от народа, надевшими «незыблемых мандатов латы» (т. 9, с. 214). В «Служаке»

⁸⁶ Попытка системного анализа стихотворения «Юбилейное» представлена в моей книге «Поэтика Маяковского» (с. 280—303).

⁸⁷ Маяковский В. Полн. собр. соч.: В 13-ти т. М., 1958, т. 10, с. 68—69. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

⁸⁸ О поэтической системе Маяковского см.: Гончаров Б. П. Поэтика Маяковского, с. 62—74.

высмеиваются «чиловинчьи делячества» (т. 5, с. 124), а ожидание «циркуляра» предстает символом политической пассивности — ипостаси мещанства. Поэт иронизирует над теми людьми, которые, прочно усвоив «канцелярские привычки», «и на скалу глядят, как на мандат» (с. 7, с. 168).

Слово «бумажка» в поэтической системе также наполняется особым значением. Ненависть к бесполезным «делам бумажным» (т. 4, с. 7) была характерна для лирического героя поэзии Маяковского 1920-х годов от стихотворения «Прозаседавшиеся», как известно, высоко оцененного Лениным, до «Стихов о советском паспорте». Как и в «Прозаседавшихся», построенном на абсурдном гиперболизме, «страшная картина» возникает и в «Бумажных ужасах», стихотворении, которое имеет подзаголовок «Ощущения Владимира Маяковского»:

... будет
 за столом
 бумага
 пить чай,
 человек
 под столом
 валяться скомканным.
 (т. 8, с. 13)

Что может быть страшнее «скомканного человечка», выброшенного за ненадобностью? Олицетворение бюрократизма, бумажная лавина вырастает здесь до гигантских, фантастических размеров и обрушивается на своего создателя.

Так возникает *системный макроконтекст* (в его основе — прежде всего образность соотносимых произведений), взаимодействие которого с контекстом *данного* произведения (*микроконтекстом*) и позволяет понять истинное значение какого-либо выражения, слова или даже содержание произведения в целом.

По отношению к художественному произведению вообще правомерно говорить о *двух основных аспектах иерархии художественных связей*: *макроиерархии* — включение произведения в поэтическую систему и далее в творческую систему в целом — и *микроиерархии* — иерархии художественных связей в произведении как системе взаимосвязанных и взаимоподчиненных компонентов. Макроиерархия — это художественная реальность, которая помогает осознать произведение как воплощение целостного поэтического мировосприятия; она разрывает ту имманентную «структуру», в какую порой превращалось произведение под пером структуралистов, и позволяет включить «текст» в широкий эстетический (и шире — идеологический) контекст творчества писателя, обусловленный и процессами в действительности. Произведение непременно следует соотносить с поэтической системой в целом.

Установление макроиерархии художественных связей необходимо, но недостаточно. Следует выявить иерархию художественных связей в произведении как целостной художественной системе. Изучение иерархии системных связей соотносится с проблемой обусловленности всех компонентов художественным целым, с поиском опосредствующих звеньев. Иерархия нарушается именно потому, что опосредствующие звенья снимаются, и один из компонентов, извлеченный из системы отношений, наделяется самоценным автономным значением, которое на самом деле он обретает лишь в системе.

Итак, при анализе иерархии художественных связей поэтического произведения следует учитывать два аспекта: 1) включение произведения в более широкие системные образования, соотносимость с творчеством в целом; 2) целостное внутреннее единство данного произведения,

обусловленное единой выразительной тенденцией, которая восходит к характеру лирического героя как экстраречевого, экстрастихового понятия...⁸⁹

Микроиерархия в поэтическом произведении образуется следующими явлениями (в порядке соподчинения и художественной «субординации»): лирический герой — поэтическая система — подсистемы образно-метафорическая, лексико-фразеологическая и стиховая, в своем единстве создающие поэтическую систему. *Лирический герой — системообразующий фактор поэтической системы.* По словам Л. И. Тимофеева, «понятие лирического героя является именно системным, оно и лежит в основе системообразующего фактора, формирующего содержание лирического произведения, взаимодействуя со словом».⁹⁰ Понятие лирического героя важно именно в аспекте художественной иерархии, поскольку «слово не представляет собой, так сказать, последней инстанции стихотворного произведения, оно входит в иерархические взаимосотношения с более сложными подсистемами... С этой точки зрения слово в стихе вступает как система прежде всего в иерархическую системную связь с носителем речи, которого мы чувствуем за словом, оно экспрессивно, эмоционально окрашено, то есть индивидуализировано...»⁹¹

Лирический герой «Стихов о советском паспорте» — это «гражданин Советского Союза» (т. 10, с. 71), утверждающий пафос общественного чувства, лежащего в основе новой, социалистической лирики, — «великого чувства по имени — класс!» (т. 6, с. 304). Оценка действительности лирическим героем образует единую выразительную тенденцию, формирующую поэтическую систему и проникающую во все ее звенья.

Взаимодействие и взаимосодействие образных, лексико-фразеологических и стиховых средств проявляются и при изображении «господина чиновника» — ведь здесь как раз и воссоздается отношение лирического героя, преломляющееся в единой выразительной тенденции.

Одна из основных особенностей образности стихотворения — гиперболизация, причем ее оттенки различны — от сатирического уподобления «господина чиновника» животным («на польский — глядят, как в афишу коза...») до элементов абсурдного гиперболизма.⁹² К примеру, появление советского паспорта для «господина чиновника» настолько социально антипатично, что «гремучая в 20 жал змея двухметроворостая» (т. 10, с. 70) в его глазах как бы обрела вертикальное положение, у нее появился «рост». Элементы абсурдного гиперболизма приобретают «зоологическую» окраску, свойственную изображению чиновника в целом. Образная «бестиялизация» «господина чиновника» дополняется экспрессивно-оценочным неологизмом «слоновость» («в тугой полицейской слоновости»), обозначающим эмоциональную неповоротливость и «толстокожесть».

Общая микроиерархия по-своему преломляется в стихе, где представлена сложная система иерархических отношений.⁹³ В этой системе очень существенно понятие *интонации*, т. е. комплекса речевых средств (паузы, интонационные ударения и т. п.), в конечном итоге воссоздающего переживания лирического героя. Именно тесная связь с воспроизведением поэтических эмоций и выдвигает понятие интонации в центр стиховой системы как основное, подчиняющее себе остальные.

⁸⁹ О значении этого понятия в поэтическом произведении см.: Гончаров Б. П. 1) Принцип историзма и системный анализ поэтического произведения, с. 292—300; 2) Поэтика Маяковского, с. 10—14.

⁹⁰ Тимофеев Л. Слово в стихе, с. 228. Здесь же раскрыты особенности лирического героя поэзии Маяковского.

⁹¹ Там же, с. 222.

⁹² Подробнее об абсурдном гиперболизме см.: Гончаров Б. П. Поэтика Маяковского, с. 97—100.

⁹³ Эта система раскрыта в ряде работ Л. И. Тимофеева, в частности в названной книге «Слово в стихе».

Так образуется иерархия звуковых связей стиха в целом: интонация — ритм, звукопись; два последних явления не самоценны, их истинное художественное значение можно уловить лишь в соотношении с интонационной системой произведения.

Помимо общей иерархии звуковых связей важна в стихе и иерархия ударности. Акцентная иерархия включает в себя два основных явления: интонационное ударение — словесное ударение. Словесное ударение — основа для интонационного, которое надстраивается над словесным. Так, в первой строфе «Стихов о советском паспорте» очень отчетливое интонационное ударение (подкрепленное интонационным обрывом) на слове «эту».

Ритмика включается в общую систему художественной выразительности, обретает стилевое значение не сама по себе, а в целостной стиховой (и шире — поэтической) системе, способствуя смысловому выделению слов и движению интонационной «волны».⁹⁴

Рифма и звукопись также действуют не самоценно. К примеру, повтор звуков сам по себе не имеет выразительного значения. В строках «С каким наслаждением жандармской кастой / я был бы исхлестан и распят...» звуковой облик слов взаимодействует с их интонационным оформлением и рифмой: слово «распят» находится в благоприятной акустической позиции, и здесь появляется одна из интонационных «вершин» строфы (вторая — на слове «паспорт»). Повтор звуков «с», «т», «ж», «р» важен не сам по себе, а в интонационном комплексе как средство общего интонационного выделения, и данная строфа выделяется на фоне других прежде всего нарастанием интонационной «волны», которая подкрепляется и звукописью.

Следовательно, все стиховые средства (интонация, ритмика, рифма, строфика, звукопись) наполняются художественным значением не самоценно и автономно, а во взаимодействии друг с другом и лексическим материалом, взаимодействию в определенном содержательном контексте.

Художественно-эстетическая оценка различных сторон действительности по-своему преломляется во взаимодействующих подсистемах стихотворения (образно-метафорической, лексико-фразеологической и стиховой), которые сводятся воедино образом лирического героя и образуют поэтическую систему стихотворения. Именно в целостной поэтической системе стихотворения и возникает микроиерархия художественных связей.

* * *

Подведу некоторые итоги. Проблема иерархии художественных связей в поэтическом произведении на современном этапе развития литературоведения (и филологии в целом) еще далека от своего решения. Тем не менее проблема эта реальная и насущная, и ее необходимо разрабатывать дальше.

Но при дискуссионности проблемы очевидно, что ее нельзя решить, если замещать иерархию художественных связей иерархией языковых элементов, ибо «уровни» языка не адекватны компонентам художественного произведения и не могут «заместить» последние.

Проблему нельзя решить, если наделять отдельные, отвлеченные от других компоненты произведения самостоятельной эстетической значимостью, которая в таком случае деформирует истинные художественные связи произведения, и его системность нарушается.

Так называемый целостный анализ только тогда станет синонимом системного анализа, когда в его процессе будет установлена иерархия компонентов художественной системы и исчезнет простое, механическое

⁹⁴ Подробнее см.: Гончаров Б. П. Поэтика Маяковского, с. 227—235.

приписывание целостности каждому элементу, вплоть до звука и даже запятой.

Плодотворные подступы к решению проблемы лежат на путях системного анализа, при котором произведение предстает целостной системой компонентов с единой организацией. Художественные связи произведения образуются макроиерархией (его включением в поэтическую систему в целом) и микроиерархией в произведении как системе взаимосвязанных и взаимодействующих компонентов, восходящих к единому художественно-выразительному началу (лирический герой — поэтическая система произведения — образно-метафорическая, лексико-фразеологическая, стиховая подсистемы).

