

ВОПРОСЫ ТЕОРИИ

Н.Л. ЛЕЙДЕРМАН

Уральский государственный педагогический университет

СУДЬБА СИСТЕМНЫХ ИДЕЙ В РУССКОМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ XX ВЕКА¹

Статья посвящена истории возникновения и развития системно-структурных идей в отечественном литературоведении, анализируется эвристический потенциал и определяются «пределы» этой методологии.

Методология литературоведения всегда была весьма зыбкой субстанцией. А в периоды ментальных кризисов она вообще становится полем метаний и шараханий из крайности в крайность. На моей памяти такой кризис методологии уже был — в годы «оттепели». Теперь вот — с середины 80-х — второй кризис: куда более категорическое и тотальное отрицание прежних гносеологических аксиом и постулатов, еще более пестрая картина вариантов. Смешалось всё — поэтика и эстетика, литературоведение и философия, теория познания и мистика; экзистенциальное мировосприятие объявляется типом художественного сознания (чем это лучше приснопамятного «диалектико-материалистического» творческого метода?), отвергается творческий метод, зато появилась онтология творчества, художественная философия, нет типов культуры, а есть парадигмы художественности. И т.д., и т.п.

Учитывая этот общенаучный «раздрай», начнем с предварительного определения места методологии литературоведения как конкретной (частной) науки в иерархии методологического знания. Известный исследователь гносеологии В.Н. Садовский напоминает, что современное методологическое знание состоит из 4-х уровней:

Это, во-первых, уровень философской методологии (допустим — диалектический материализм);

¹ Впервые эта работа была напечатана на польском языке в сб. “Dialog. Komparatystyka. Literatura” (Warszawa. 2002).

во-вторых, уровень общенаучных методологических принципов (допустим — та же гегелевская диалектика или всеобщая организационная наука А. Богданова);

в-третьих, это уровень конкретно-научной методологии;
и в-четвертых, уровень методики и техники исследования².

Нас, литературоведов, непосредственно интересует третий уровень методологического знания, то есть уровень конкретно-научной методологии, а именно уровень собственно теории литературы и обусловленные своеобразием и природой его объектов принципы их изучения.

Но для того, чтобы эти принципы выработать, мы должны смотреть на второй уровень — на уровень общенаучных методологических принципов. Смотреть, чтобы выяснить:

1) в какой мере они пригодны к нашему объекту — искусству слова;

2) какие из общенаучных методологических принципов применимы к постижению законов искусства слова и обещают эвристическую перспективу;

3) как эти общенаучные принципы можно транспонировать в сферу литературоведческого знания — соотнести с категориями и понятиями, продуктивно работающими в литературной науке, с известными уже механизмами творчества, с существующими методиками анализа.

Именно под таким углом зрения я хочу рассмотреть (в самом первом приближении) методологические идеи, вырабатываемые теорией систем и теорией хаоса, — насколько они применимы в литературной науке. (Можно назвать эти мои соображения методологическими гипотезами.) Обе эти теории — теория систем и теория хаоса, в сущности, тесно связаны Первая подготовила рождение второй, они не отрицают, а дополняют друг друга. Они соотносятся, как геометрия Эвклида и геометрия Лобачевского, физика (механика) Ньютона и теория относительности Эйнштейна. Поэтому и рассматривать методологические идеи этих двух теорий целесообразно, на мой взгляд, «в связке» или, по крайней мере, в соседстве.

1.

Всякое научное изучение в идеале системно, ибо устремлено к поиску всеобщей, необходимой, устойчивой связи явлений. Отдельные

² Садовский В.Н. Системный подход и общая теория систем // Системные исследования. Ежегодник. 1979. М., 1980. С. 36.

идеи системного подхода как определенных принципов изучения явлений высказывались в трудах по теории и истории литературы с древнейших времен³. В русском академическом литературоведении рубежа XIX-XX веков и особенно в трудах советских литературоведов 1920-х годов уже осознается системный характер литературных явлений, отмечаются определенные виды литературных систем, ведутся дискуссии о принципах системного исследования. История формирования системных идей в русском и советском литературоведении — большая проблема, требующая специального рассмотрения. Здесь же имеет смысл отметить наиболее значительные находки, сделанные в этом направлении, и наиболее характерные трудности, с которыми столкнулись первооткрыватели системного подхода к литературе.

Так, осознание историко-литературного процесса как системы определяло уже направление научных исканий в области исторической поэтики крупнейшего представителя русского академического литературоведения А.Н. Веселовского. В основе этой системы лежит принцип обусловленности поэтики, наиболее специфической и вместе с тем вполне «материальной» сферы литературы, историческим развитием общества («вопросами жизни», «содержанием сознания», «миросозерцанием народа», «общественно-психологическим процессом», «спросом общественных идеалов»⁴), «личным починком» поэта, влиянием традиции (и моды), уровнем предшествующего состояния литературы. Как видим, автор замысла «Исторической по-

³ Начала системного подхода уже обнаруживаются в трудах античных мыслителей. См., в частности: *Гайденко П.П.* У истоков понятия системы. (Проблема единого и многого в философии Платона) // Системные исследования-79. М.: «Наука», 1980. С. 358-378. А в «Поэтике» Аристотеля встречается такое определение: «...И части событий должны быть так составлены, что при перемене или отнятии какой-нибудь части изменялось и приходило в движение целое, ибо то, присутствие или отсутствие чего незаметно, не есть органическая часть целого». (*Аристотель.* Об искусстве поэзии. М., ГИХЛ, 1957. С. 66.) Это образцовая формула системы и системных отношений между частью и целым, которая имеет общеметодологическое значение. В русском литературоведении зачатки системного анализа обнаруживаются в стиховедческих трудах А.Ф. Мерзлякова и П.А. Вяземского. (См. об этом: Возникновение русской науки о литературе. М.: «Наука», 1973. С. 216-224.)

⁴ См.: *Веселовский А.Н.* Избранные статьи. М., ГИХЛ, 1939. С. 57, 58, 66, 67, 317. *Его же* — Историческая поэтика. М., ГИХЛ, 1940. С. 65.

Эти термины еще не вполне прояснены и субординированы исследователем. Но их ценность — в стремлении уловить, определить те процессы в духовной жизни общества, которые влияют на литературное развитие. Совершенно справедливо П.А. Николаев видит заслугу А.Н. Веселовского, в частности, в том, что он первым указал на «общественную мысль» как на существеннейший фактор движения литературы. (*Николаев П.А.* О русском академическом литературоведении и его изучении. Вестник МГУ. Серия Х. Филология. 1974. № 5. С. 6).

этики» указал в терминах своего времени целый комплекс основных факторов историко-литературного процесса.

Попытка осмыслить творческий акт как систему, соединяющую в единое целое художника, произведение и читателя, предпринималась представителями «психологической школы». Но абсолютизируя якобы произвольное читательское восприятие, они придавали творческому акту релятивистский характер⁵.

Системное исследование историко-литературного процесса (как и творческого акта) немислимо без выработки представления о системной организации художественного произведения, этого «первоэлемента» истории литературы, самодостаточного и законченного результата творческой деятельности, концентрирующей в себе исторические связи художественного сознания с прошлым, настоящим, будущим, с внешними и внутренними законами литературного развития, остающейся фактом и становящейся фактором историко-литературного процесса.

Подступы к рассмотрению художественного произведения как системы относятся к двадцатым годам. Тогда же впервые была отчетливо заявлена идея системного подхода к литературе как осознанного методологического принципа. Не случайно с нею выступил В.М. Жирмунский, чья приверженность традиции А.Н. Веселовского общеизвестна⁶. В частности, В.М. Жирмунский вслед за автором «Исторической поэтики» указывал на обусловленность художественных явлений «сверхэстетическими» (термин В.М. Жирмунского) факторами: «мироощущением эпохи», «общим развитием культуры», «изменением «чувства жизни», «психологического фона» эпохи, которым обусловлено также изменение художественных вкусов»⁷.

В полемике с ОПОЯЗом, решительно отвергнув механистическое представление о художественном произведении как о «сумме приемов», В.М. Жирмунский выдвинул понятие *системы*, впервые придав

⁵ См., напр., статью А.А. Горнфельда «О толковании художественного произведения» // Вопросы теории и психологии творчества. Харьков, 1916. Т. VII.

Свидетельством исканий литературоведения в области системной методологии является помещенная в том же сборнике статья философа Т.Б. Райнова «Обрыв» Гончарова как художественное целое». В ней излагаются отдельные положения новой тогда теории систем, которую автор называет «учением о многообразиях».

⁶ Следует иметь в виду, что литературоведы были пионерами разработки системных идей в советской науке. «Задачи поэтики» (1921) В.М. Жирмунского, «Тематическая композиция романа «Идиот» (1923-24) А.П. Скафтымова с изложением методологических принципов системного исследования появились раньше, чем получили известность специальные философские работы по теории систем.

⁷ Жирмунский В.М. Вопросы теории литературы. Л.: Academia, 1928. С. 57, 11-12. Далее страницы по этому изданию указываются в тексте.

этому термину строгий методологический смысл. Он также ввел соотносенные с понятием «система» понятия «функция», «связь». Жирмунский первым охарактеризовал сущность того, что впоследствии стали называть системным анализом произведения, он писал: «... Я считал необходимым изучение приема в *телеологической связи* с другими приемами, его особой *функции* в составе данной художественной системы...» (11); «... тот же самый, с формальной точки зрения, прием нередко приобретает различный художественный смысл в зависимости от своей функции, т.е. от единства всего произведения, от общей направленности всех остальных приемов» (52)⁸.

Следовательно, художественное произведение Жирмунский представил как систему, организованную сложной связью между составляющими ее элементами («приемами» — по терминологии 20-х годов). Выдвинув на первый план необходимость изучения взаимосвязей элементов художественного целого, он определил главную задачу системного анализа литературного произведения. Введя понятия «телеологическая связь», «художественное задание», «функция» (хотя и без дифференциации их смыслов), исследователь подвел к ориентирующему принципу системного анализа. Суть этого принципа определяется тем, что каждая система существует «для чего-то», что у нее есть «цель». И только исходя из смысла, назначения, функции данной системы, можно понять ее организацию: выделить ее значимые элементы, найти системообразующие связи⁹.

В отличие от теоретиков ЛЕФа, трактовавших художественное задание узко утилитарно, В.М. Жирмунский отмечал эстетическую сущность функций художественных элементов и целых произведений, хотя, в свою очередь, ограничивал эти функции формированием того, что он называл «стилистическим единством произведения» (52) и созданием «единства художественного впечатления» у читателя (354). Узкое толкование художественной функции произведения объясняется

⁸ Здесь и далее курсив в цитируемых фрагментах принадлежит мне. — Н.Л.

⁹ В этом вопросе позицию, близкую к позиции Жирмунского, занимал А.П. Скафтымов. См. его методологическое введение к работе «Тематическая композиция романа «Идиот» (1922-23), где он, в частности, пишет: «Во-первых, телеологический принцип несет с собою методологически обоснованную постановку задачи исследования. Исследование, направленное к раскрытию природы телеологически оформленного объекта, необходимо: должно ставить себе задачу осознания его как единства, что должно выразиться в раскрытии отнесенности всех слагающих его компонентов к общей координирующей и субординирующей системе целого». (Цит. по изданию: Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей. М.: «Художественная литература», 1972. С. 27.) Системный принцип рассмотрения художественных элементов, т.е. с точки зрения функций в концепции целого, проведен А.П. Скафтымовым в исследовании «Поэтика и генезис былин» (1924).

тем, что, полемизируя с ОПОЯЗом, В.М. Жирмунский все же не преодолел лингво-стилистический подход к художественному тексту. (Хотя он и оперировал понятием «тема», но трактовал его в смысле семантики слова или фразы¹⁰.)

Основные системные идеи В.М. Жирмунского разделяла целая группа литературоведов: А.М. Петровский, Я.О. Зунделович, Б.И. Ярхо, Г.А. Шенгели, А.М. Пешковский, — которые объединялись вокруг В.Я. Брюсова в созданной им Государственной Академии Художественных наук (ГАХН)¹¹. В ряде системных разработок они шли дальше своего ленинградского коллеги.

Так, они настойчиво вводили понятие «целостность», которым обозначали органичность, естественность внутреннего единства художественного произведения. «Живое единство, поэтический организм», «живое целое»¹² — такими метафорами обозначалась специфика художественной целостности. В целостности произведения ученые из ГАХН видели характернейшую особенность искусства. Стремясь постигнуть секрет целостности, главное внимание они уделили «морфологии», т.е. построению произведения¹³.

Вводя в научный обиход понятия «конструкция», «композиция», «организация», морфологи указали на наличие в художественной системе особых организующих, управляющих связей, обеспечивающих функциональное единство многообразных художественных элементов. Так впервые было обращено внимание на то, что впоследствии стало обозначаться термином «структура», «структурные связи»¹⁴.

¹⁰ Это противоречие в позиции В.М. Жирмунского не осталось незамеченным современниками. На него указывал М. М. Бахтин в написанной еще в 1924 году, но опубликованной лишь спустя полвека работе «Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве» (См.: *Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики. М.: «Художественная литература», 1975. С. 12.)

¹¹ Первый свой сборник под названием «Проблемы поэтики» (под редакцией В.Я. Брюсова) эта группа выпустила в 1925 году (вышел после смерти редактора). В 1927 и 1928 годах ими был выпущены два сборника «Ars poetica» (под редакцией М.А. Петровского). Свои методологические взгляды они излагали и в некоторых других изданиях (см.: *Зунделович Я.О.* Прием литературный // Литературная энциклопедия: В 2 т. / Под общ. ред. Н.Л. Бродского и др. М.-Л., 1925. С. 642-643).

¹² См.: «Проблемы поэтики». М.-Л., 1925. С. 63, 97.

¹³ На этом основании группу исследователей поэтики из ГАХН порой называют «морфологической» (См.: *Кожин В.В.* Проблемы теории литературы и поэтики // Советское литературоведение за 50 лет. Л.: «Наука», 1968. С. 374). О них также говорят как о «московской» филологии (см. комментарии к книге: *Тынянов Ю.Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М.: «Наука», 1977. С. 516).

¹⁴ В 20-е годы термин «структура» употреблялся в ином значении: он характеризовал «не «плоскостное» расположение, а, напротив, органическое, вглубь: от чувственно-воспринимаемого до формально-идеального (эстетического) предмета, по всем ступеням

Тем самым указывался выход из методологического тупика, в который зашел спор между опоязовцами и Жирмунским о так называемой *доминанте*. В.М. Жирмунский критиковал опоязовское понимание доминанты как некоего господствующего приема, подчиняющего и детерминирующего все остальные приемы» (11). Он убедительно доказал, что такое понимание дает неограниченный простор для субъективистского произвола исследователя (см. сноску на с. 355-356, относящуюся к анализу статьи Б.М. Эйхенбаума «Как сделана “Шинель” Гоголя»). Но это привело Жирмунского к категорическому отрицанию самого понятия доминанты как якобы враждебной идее системности. Ему он противопоставил понятие «плюрализма», которым обозначил принцип тщательного учета всего множества элементов и связей в художественном целом. Но принцип плюрализма без установления доминирующих, организующих связей чреват описательностью, механицизмом, смешиванием системных и несистемных явлений.

В отличие от формалистов и Жирмунского, в трудах «морфологов» не некий господствующий элемент («прием») и не вся масса взаимосвязей между элементами, а именно особые организующие связи, создающие «композицию», «конструкцию» произведения, осознаются как его доминанта.

При этом ученые из ГАХН вели речь об изучении организации произведения как системы, никоим образом не сводимой к системе лингвистической (тексту). В этом вопросе они полемизировали с В.М. Жирмунским. Так, если Жирмунский вводил понятие «тема» лишь для обозначения семантики слова или фразы, то Я.О. Зунделович термином «тема поэта» обозначал эмоциональное, чувственное мироотношение и миропонимание художника, его «образ мира в целом», имеющий надтекстовое значение, текстом лишь оформляемое. При этом именно «тема поэта» трактуется Зунделовичем как «формообразующая сила», и, только исходя из нее, можно постигнуть целостность художественного творения¹⁵.

В свою очередь, идя обратным путем — от текста к заключенному в нем смыслу, — М.А. Петровский высказывал плодотворную мысль о том, что художественное произведение представляет собой «образ жизни», цитирую: «Да и немислимо воспроизводить в повествовании всю жизнь. Важен *suī generis* смысл жизни, и в художествен-

располагающихся между этими двумя терминами отношений». (Шпет Г. Эстетические фрагменты. Вып. II. Пг., 1923. С. 11.)

¹⁵ См.: Зунделович Я. Поэтика гротеска. (К вопросу о характере гоголевского творчества) // Проблемы поэтики. С. 63-79.

ном целом он должен быть дан в полноте и замкнутости — иначе не будет художественного целого»¹⁶.

Такой методологический принцип объяснения художественной целостности, ее функции, ее соотношенности с текстом и «темой поэта» был, несомненно, перспективным: он позволял преодолевать формально-лингвистические и вульгарно-социологические крайности в толковании феномена художественности, он вел к осмыслению целостного художественного произведения как эстетически значимого образа, воплощающего определенную концепцию действительности.

В своих конкретных исследованиях «морфологи» пытались реализовать заявленные общие системные принципы. Так, сосредоточившись на изучении художественного целого, они внесли существенный вклад в разработку методики анализа повествовательных систем, предметно-сюжетных (композиционных) связей¹⁷. (В этом же направлении вели исследования А.П. Скафтымов и М.А. Рыбникова¹⁸.) Ученые из ГАХН, во-первых, привлекли внимание к повествователю как стержневой фигуре в организации художественного целого, во-вторых, выделили описательный (дескриптивный) и повествовательный (нарративный) пласты изложения¹⁹ и, в-третьих, весьма подробно вели анализ сюжета. Определенное значение при анализе уровней художественного произведения как системы могут иметь предложенные Георгием Шенгели «ярусы композиции» (ограничительный, фабульный, тематический, идеологический)²⁰.

И однако же оказалось, что при посредстве этих элементов и связей, которым «морфологи» придавали систематизирующий смысл, не удается раскрыть секрет художественной целостности, феномен «живого единства». В итоге морфологических штудий проявились схемы

¹⁶ *Петровский М.А.* Морфология новеллы // *Ars poetica*. М., ГАХН, 1927. С. 72.

¹⁷ «Морфологи» полемически игнорировали лингвистический уровень организации текста, и это было тоже своего рода односторонностью. Ведь в некоторых художественных системах (например, в лирических миниатюрах) семантика лингвистических единиц (звуков, ударений, внутренней и внешней формы слова, синтаксиса) приобретает прямое эстетическое значение. Именно этим объясняется ценность исследования В.М. Жирмунского «Композиция лирических стихотворений» (1921), хотя автор рассматривает только синтаксическую организацию текста (именно текста).

¹⁸ См.: *Скафтымов А.П.* Тематическая композиция романа «Идиот» (Опубл. в книге: *Скафтымов А.П.* Нравственные искания русских писателей); *Рыбникова М.А.* По вопросам композиции. М., 1924.

¹⁹ Впоследствии В.В. Виноградов предложил обозначить эти пласты как «драматический» и «повествовательный».

²⁰ *Шенгели Г.А.* О лирической композиции // *Проблемы поэтики*. С. 97-113. В современном литературоведении также высказываются суждения об определенных «уровнях» (ярусах), надстраивающихся друг над другом в художественном произведении. (См. работы М.А. Сапарова, А.П. Чудакова, З.И. Хованской).

изложения, схемы интриги, оголились «первофеномены» жанра²¹ — все это не лишено научной ценности, но никак не представляет собой научную модель художественной системы, какой является произведение, ибо не объясняет, как возникает в произведении, на ограниченном пространстве текста, конкретно-чувственный «образ мира», несущий в себе «смысл жизни».

Почему же системные поиски «морфологов» не привели к положительным результатам?

Тому есть несколько причин.

1) Прежде всего, ученые впервые столкнулись со сложностями самого метода системного исследования. Одна из этих сложностей состоит в необходимости искать выход из парадоксального противоречия, о котором напоминают современные гносеологи: «Нельзя усмотреть целое до частей: оно есть способ связи частей. В свою очередь части нельзя рассматривать до усмотрения целого»²². Об этом противоречии применительно к литературному анализу одним из первых заговорил Я.О. Зунделович. Он же и предложил соответствующую методику анализа художественной системы. По Зунделовичу, исследование системы должно вестись одновременно от рабочей гипотезы о сущности целого к частям и от частей к общему путем многократных взаимокорректировок этих полюсов системы²³. Путь трудный, но единственно возможный. Однако в «морфологических» штудиях господствовал «поэлементный» подход. В итоге оказывалось, что части, которые выявлялись исследователями, оказывались частями не художественного целого, а какого-то другого целого — скорее всего это

²¹ См., например: *Петровский М.А.* Морфология пушкинского «Выстрела» // Проблемы поэтики; *его же:* Композиция новеллы у Мопассана // «Начала». 1921. № 1; *он же:* Морфология новеллы // *Ars poetica*. 1. 1927; *Реформатский А.А.* Опыт анализа новеллистической композиции. М., 1922.

²² *Корицунов А.М., Мантатов В.В.* Теория отражения и эвристическая роль знаков. Изд-во МГУ, 1974. С. 76. См. также: *Садовский В.Н.* Парадоксы системного мышления // Системные исследования. 1972. С.136; *Гиришман М.М.* Целостность литературного произведения // Проблемы художественной формы социалистического реализма. М.: «Наука», 1971. Т. II. С. 51-53.

²³ Я.О. Зунделович писал: «Тему Гоголя в такой ее формулировке (автор утверждал, что «у каждого поэта есть своя тема, свой образ мира в целом» — *Н.Л.*) я и представляю как рабочую гипотезу для уяснения той целостности его творений, которую не может уяснить узко-формальный анализ. Поэтические приемы Гоголя и значимость их, — все это определялось его темой как формообразующей силой. Изучение отдельных произведений Гоголя имеет своей целью установление путем анализа композиционных (в широком смысле этого слова) особенностей произведений Гоголя этой его формообразующей силы, определившей материал и приемы его творчества». (Проблемы поэтики. М.-Л., 1925. С. 65.)

было целое речевого высказывания (того, что сегодня принято называть дискурсом).

2) Другая сложность системного подхода состоит в необходимости постоянно увязывать все аспекты и отношения системы. Он требует также учета того, что каждая система является частью (а порой и структурой) другой системы и в свою очередь состоит из подсистем. «Морфологи» же замкнули системные исследования на изучении отдельно взятого произведения, рассматриваемого имманентно, вне связей, социальных и генетических, вне исторического контекста. Этот методологический порок подобного рода исследований был отмечен Ю.Н. Тыняновым. Он писал: «Изучая изолированно произведение, мы не можем быть уверенными, что правильно говорим об его конструкции, о конструкции самого произведения»²⁴.

Не случайно именно Тынянову принадлежат первые методологические заявки на рассмотрение истории литературы как системы: В статьях «О литературной эволюции» (1927) и «Проблемы изучения литературы и языка» (в соавторстве с Р. Якобсоном — 1928) он в сжатом, тезисном виде изложил идеи о принципах и путях системного изучения литературного развития. Ю.Н. Тынянов привлек внимание к «сложному комплексу специфически-структурных», «имманентных законов» литературной истории и призвал изучать их. Он ориентировал на поиски внутренних законов истории литературы в области «смены систем», которая представляет собой не только обновление или замену формальных элементов, но «новую функцию этих формальных элементов» (281). Эволюция функции (начиная от формальных элементов и кончая функцией самой литературы в жизни общества) — вот главный, по Тынянову, объект исторического исследования.

При этом ученый уточнял, что внутренние законы развития литературы носят вероятностный характер и реализуются лишь в определенных условиях: «Вопрос о конкретном выборе пути, или по крайней мере доминанты, может быть решен только путем анализа соотносительности литературного ряда с другими историческими рядами. Эта соотносительность (система систем) имеет свои подлежащие исследованию структурные законы» (283). Здесь же Ю. Тынянов наметил путь изучения исторической соотносительности литературы с обуславливающими ее развитие «системами». Этот путь таков: «Отдельное произведение должно быть соотносено с литературным рядом» (279), литературный ряд необходимо соотносить с ближайшими, «соседними» внелитера-

²⁴ Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: «Наука», 1977. С. 273. Далее в тексте страницы указываются по этому изданию.

турными рядами, «а не дальнейшими, пусть и главными. Доминирующее значение главных социальных факторов этим не только не отвергается, но должно выясняться в полном объеме, именно в вопросе об эволюции литературы, тогда как непосредственное установление «влияния» главных социальных факторов подменяет изучение эволюции литературы изучением модификации литературных произведений, их деформации» (281).

В своем общем виде тезисы Ю.Н. Тынянова представляют собой сгусток плодотворнейших идей. Но вместе с тем они носят весьма отвлеченный характер. Центральный вопрос методологии историко-литературного исследования — вопрос о соотношении между внутренними законами развития литературы и «внелитературными», социальными факторами у Тынянова остается открытым. Когда же он все-таки называет тот ближайший социальный ряд, с которым следует соотносить литературную эволюцию, им оказывался «быт», и прежде всего — «речевая сторона» быта. Такая конкретизация уводила в сторону от поисков действительно ближайших социальных факторов, влияющих на литературу, на ее эстетическое «ядро». Да и сам вопрос о функциях как «онтологических» качествах литературных явлений (на всех их уровнях) Тыняновым не был прояснен.

Видимо, из-за этой «ненаполненности» основных положений статьи «О литературной эволюции» и «Проблемы изучения литературы и языка» не сыграли той роли в становлении советской историко-литературной науки, которую могли бы сыграть на более высоком уровне развития эстетики и литературоведения.

3) Опыт «морфологов» и Юрия Тынянова подсказывает, что верные в общеметодологическом смысле системные идеи не могут быть эффективно применены в тех конкретных науках, которые не располагают уверенным знанием «элементов», «структур», «связей», «функций», «целостности» в собственном объекте исследования. А в 20-е годы вопрос о художественных элементах, т.е. о тех универсальных неделимых «атомах», системная организация которых порождает художественный феномен — целостное произведение искусства — оставался открытым. После неудач «психологической школы» в разработке теории художественного образа эта проблема вызывала большую настороженность. Само понятие «образ» было не в чести, большинством исследователей оно воспринималось как обозначение чего-то эфемерного, неуловимого. Положительные стороны концепции художественного образа как внутренней формы, выдвинутой Г.Г. Шпетом²⁵, не получили должного резонанса. С другой стороны, общеэстетические

²⁵ Шпет Г. Эстетические фрагменты. Пг., 1923. Ч. III.

вопросы о сущности искусства, об отношении художественного произведения к действительности были не только недостаточно прояснены, но запутаны крайними концепциями разнообразных группировок, от формалистов до «вульгарных социологов».

4) Наконец, опыт литературоведения 20-х годов убеждает в том, что отдельные системные идеи и методы еще не образуют универсальную методологию. Методология системного подхода сама должна представлять собой сбалансированную систему понятий, закрепляющих научные представления о «всеобщей связи явлений», и систему методов изучения этой связи. Общий уровень развития теории познания, да и теоретический фундамент литературоведения 20-х годов еще не отвечали этим требованиям.

2.

Прошло более тридцати лет. Пережили мы и расцвет вульгарного социологизма с «борьбой между мировоззрением и творчеством», и агрессию «ползучего эмпиризма» с фолиантами под названиями «Мастерство NN», «Жизнь и творчество Z» (1940-50-е), и в 1960-е возопили о том, что «литературоведение должно быть наукой». Так называлась статья Ю.М. Лотмана в журнале «Вопросы литературы» (1967, № 1), которая вызвала большой резонанс.

Со второй половины 60-х годов методологическая мысль в литературоведении (как и в других гуманитарных науках) устремилась к поиску тех принципов исследования, которые представлялись подлинно научными. Практически одновременно стали разрабатываться две исследовательские стратегии — структуралистская и сравнительно-типологическая. Лидеры отечественного **структурализма** (тартуско-московская школа: Ю.М. Лотман, Б.М. Успенский и др.) в поисках научных оснований стремились к сближению с точными науками, ориентируясь на лингвистику (прежде всего на лингвистику структуральную, которая к началу 1960-х годов достигла значительных успехов), и в качестве самого распространенного исследовательского приема использовали заимствованный у лингвистов принцип бинарных оппозиций. Московско-тартуская школа значительно обогатила литературную науку своей сосредоточенностью на внутренней организации текста, наиболее плодотворными оказались структуральные исследования в области стиховой формы и художественной речи. Однако претензии структурализма на роль универсальной исследовательской стратегии не подтвердились. Обнаружилось несоответствие между очень убедительными и свежими теоретическими посылками, которые провозглашались в самой первой большой работе Ю.М.Лотмана «Лекции по

структуральной поэтике»: (в частности, о несводимости художественного произведения к тексту, об эстетической семантике художественного текста), — и собственно исследовательскими «технологиями». Поиск бинарных оппозиций оказался слишком механистическим приемом в отношении к многослойному художественному тексту. Следование лингвистическим методам ограничило анализ художественного феномена плоскостью текста, но при этом не был найден путь вглубь текста — не были выявлены механизмы порождения посредством текста воображаемой (нынче бы сказали «виртуальной») реальности, то есть художественного мира, который и является воплощением эстетического смысла. Да и для структуралистов эта задача не входила в стратегическую программу, подобно своим предшественникам — «формальной школе» — они фактически оставляли за скобками миметическую природу художественного образа. Со временем стало все более остро замечаться, что структуралистская стратегия герметизирует художественный текст. Не случайно в начале 1980-х годов Ю.М. Лотман и его ученики, стремясь преодолеть ограниченность структуралистской стратегии, в 1980-е годы занялись семиологией культуры²⁶. Справедливости ради следует напомнить, что еще ранее ряд идей тартуско-московской школы подвергался квалифицированной критике²⁷.

Другая тенденция в литературоведческой методологии — **сравнительно-типологическая** — в поисках объективных оснований ориентировалась прежде всего на общенаучный критерий повторяемости. Типологические исследования, конечно, обладают эвристическими возможностями. Прежде всего, они позволяют классифицировать литературные явления. А на основе классификаций, действительно, можно применять «общенаучный критерий повторяемости», которым доказывается действие той или иной закономерности.

Примером плодотворности типологического подхода к историко-литературному процессу могут служить наблюдения Н.И. Конрада, установившего «удивительную устойчивость однородных или очень близких явлений в литературах разных народов одного и того же исто-

²⁶ В 1980-90-е годы сам Ю.М. Лотман и его единомышленники подвергали критической рефлексии ряд фундаментальных позиций структуралистской методологии. См.: *Лотман Ю.М.* Культура и взрыв. М., 1992; *Гаспаров Б.М.* Структура текста и культурный контекст // Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы: Очерки русской литературы XX века. М., 1994. С. 277-280; а также воспоминания Б.А. Успенского, М.Л. Гаспарова, А.М. Пятигорского, В.Н. Топарова, представленные в сборнике «Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа» (М., 1994).

²⁷ Достаточно хотя бы напомнить статью Н.И.Балашова «К критике новейших тенденций в литературоведческом структурализме» (Контекст — 1973). М., 1974.

рического времени»²⁸. Ученый обратил внимание на то, что жанры литератур древней и средневековой Европы имеют аналоги в литературах Китая и Японии тех же эпох. И появлялись они в одинаковой последовательности. Это именно типологическое родство, так как его невозможно объяснить контактными и тем более генетическими связями. Следовательно, в такой повторяемости отразилась внутренняя закономерность исторического развития литератур данных эпох.

Столь же значительны выводы В.М. Жирмунского о закономерностях стадийного развития литератур. Он установил, что литературы нового времени, «независимо от наличия или отсутствия непосредственных контактов», последовательно проходят через исторические эпохи, характеризующиеся господством следующих художественных направлений (в терминологии В.М. Жирмунского — «больших литературно-художественных стилей»): ренессанса, барокко, классицизма, реализма и натурализма, модернизма, социалистического реализма²⁹. Эти выводы в значительной мере были подтверждены и расширены Д.С. Лихачевым, выявившим диалектическую преемственность «больших стилей» в древнерусской литературе³⁰.

Однако у типологического метода есть существеннейший изъян: в нём никоим образом не оговаривается принцип выбора самого критерия сравнения. Более того, в филологическом труде, где впервые четко провозглашался сравнительно-типологический подход, утверждалось, что произвольность выбора критерия сравнения — достоинство метода, ибо это открывает большой простор перед исследователем³¹. Разумеется, огромный опыт и творческая интуиция таких ученых, как Н.И. Конрад, В.М. Жирмунский, Д.С. Лихачев, послужили достаточным основанием для выбора в качестве критериев сравнения тех художественных элементов, отношений и фактов, которые являются объективно наиболее существенными, необходимыми, постоянными в литературном процессе, то есть несут в себе черты закона. А отсутствие принципов выбора критериев сравнения привело к появлению ряда весьма произвольных типологий. В частности, таковы типологии литературных направлений, основанные на сходстве или различии мировоззренческих позиций писателей (взят слишком широкий критерий

²⁸ Конрад Н.И. Запад и Восток. М.: «Наука», 1966. С. 451.

²⁹ Жирмунский В.М. Литературные течения как явление международное // V Конгресс Международной ассоциации по сравнительному литературоведению. (Белград, 1967). Доклады советской делегации. Л.: «Наука», 1967.

³⁰ Лихачев Д.С. Указ. изд. С. 175-182.

³¹ Бурлакова М.И., Николаева Т.М., Сегал Д.М., Топоров В.Н. Структурная типология и славянское языкознание // Сравнительно-типологические исследования. М., АН СССР, 1962. С. 4-5.

сравнения), на отношении характеров и обстоятельств, социального и психологического анализа (взяты неуниверсальные критерии). Кроме того, даже наиболее основательные типологии, как правило, строятся на сравнении какой-то одной системообразующей связи, а между тем, любая, даже самая простая система, выстраивается, как минимум, на трех структурных связях.

Со временем стало ясно, что самим типологическим исследованиям нужна теоретическая основа. Выявление критериев типологических классификации и сравнений должно зависеть не от произвола исследователя, оно должно определяться точным знанием того, какие черты и свойства художественных произведений, какие типы связей внутри произведения, между произведением и действительностью, между произведениями могут иметь и имеют необходимый характер. Уже во время дискуссии о типологии русского реализма были высказаны следующие рекомендации: «Типологические исследования могут быть успешными при одном необходимом условии — если они будут вестись в содружестве с изучением внутренней структуры произведения»³². «Для того, чтобы в основу типологических сопоставлений легли специфические литературные — и в то же время не локальные — принципы, необходимо обратиться к чертам и особенностям структурного характера»³³. Слово «структура» здесь еще не имеет строго научного содержания, оно означает как бы костяк, стержень, организующую сторону явления. Но как бы там ни было, объективный критерий типологического сравнения предлагают видеть именно в структуре явлений. Тогда возникает новый ряд вопросов:

— А что же такое «структура» как научное понятие?

— Почему именно с нею следует связывать поиск закономерностей?

— Из чего складывается структура литературного произведения и историко-литературного процесса?

— Как «вылущивать» структуру из массы сторон и свойств художественных явлений, к тому же нередко находящихся в движении?

Это далеко не полный перечень вопросов, вставших перед литературоведением, свидетельствовал о необходимости дальнейшего совершенствования методологии. Сравнительно-типологический подход перерастает в подход **системно-структурный**.

Как раз 60-70-х гг. теория систем как общенаучная методология

³² *Машинский С.О.* Типологическое и конкретно-историческое исследование литературы // Проблемы типологии русского реализма. М., 1969. С. 138-139.

³³ *Храпченко М.Б.* Типологическое изучение литературы и его принципы // Там же. С. 19.

переживала подлинный «бум»³⁴. Благодаря усилиям многих философов, кибернетиков, естествоиспытателей определились общие контуры классической теории систем как комплекса универсальных методологических принципов и понятий. Во-первых, были даны более или менее согласованные определения понятий «система» и «структура», а также некоторых других важных системных понятий; во-вторых, были уточнены представления о типах и формах отношений внутри систем, между системами, между системой и внешними факторами; в-третьих, были определены свойства органичных систем (к ним относятся и все социальные системы, в том числе — искусство); в-четвертых, были конкретизированы те исследовательские задачи, доступные решению именно посредством системного подхода.

Вкратце изложим эти положения и постараемся испытать их решающие способности при решении некоторых спорных литературоведческих проблем.

Из ряда предложенных определений³⁵ можно уже вывести некое общее представление о сущности понятий «система» и «структура», «функция» и «целостность». Под *системой* чаще всего понимают некое целостное единство, состоящее из определенных элементов, которые находятся между собой в отношениях устойчивой связи, и выполняющие определенные функции. Отношения элементов и системы определяются следующими принципами: 1) элемент рассматривается лишь с тех сторон, которые делают его частью целого, а внутри себя он считается неделимым; 2) интегральные свойства и функции системы не равны сумме свойств и функций, элементов, в нее входящих³⁶. Понятия «системы» и «структуры» различаются тем, что структура представляет собой «совокупность устойчивых отношений и связей между элементами системы»³⁷ и потому выступает в качестве инвари-

³⁴ Тогда вспомнили и давний труд А.А. Богданова «Тектология (Всеобщая организационная наука)», и стали переводить работы Месаровича, Бераланфи. Возникли свои отечественные «гнезда» исследователей системных проблем (семинар Г.П. Щедровицкого, школа А.И. Умова и др.). Начал выходить ежегодник «Системные исследования». Далее мы будем обозначать его сокращенно — СИ).

Среди работ, обобщающих накопленный опыт, следует выделить: *Блауберг И.В., Юдин Э.Г.* Становление и сущность системного подхода. М.: «Наука», 1973; *Садовский В.Н.* Основания общей теории систем. М.: «Наука», 1974; *Тюхтин В.С.* Отражение, системы, кибернетика. М.: «Наука», 1972; *Абрамова Н.Т.* Целостность и управление. М.: «Наука», 1974.

³⁵ См. определения системы, данные А.А. Блюменфельдом (СИ. 1970. С. 37), А.А. Ляпуновым (СИ. 1970. С. 7), В.Н. Садовским и Э.Г. Юдиным (Философская энциклопедия. 1970. Т. V), В.С. Тюхтиным (в его книге «Отражение, системы, кибернетика». М.: «Наука», 1972. С. 11, 210).

³⁶ См.: *Блауберг И.В.* Часть и целое // Философская энциклопедия. М., 1970. Т. V.

³⁷ Формулировка из статьи Э.Г. Юдина «Становление и характер системной ори-

анта системы. Понятие *функции* также является опорным в ряду характеристик любой системы: оно указывает на особые задачи, которые может выполнять именно данная система и ради осуществления которых она, собственно, и возникает (или создается). Понятие *целостности* характеризует самое главное свойство системы, отличающее ее от любого иного множества (конгломерата): целостность указывает на автономность системы, на относительную самостоятельность ее поведения и существования³⁸.

Исходя из названных фундаментальных понятий теории систем, литературоведение может достаточно точно определять системные объекты в своей области изучения. Например, художественное произведение вполне отвечает критериям системы. А это уж позволяет применять общеметодологические принципы системного подхода к его анализу. С позиций системного подхода представляется возможным внести ясность в долгий спор между литературоведами и лингвистами о значимых и незначимых элементах художественного текста. Если исходить из положения об *элементах системы как неделимой части по отношению к целому*, то с точки зрения литературоведа в пушкинской строке «Знакомым Шумом Шорох их верШин // меня приветствовал» элементарной единицей является аллитерация — этот звуковой образ зачинает в лирическом сюжете стихотворения «Вновь я посетил» поворот настроения — от горького чувства экзистенциального одиночества к осознанию неисчерпаемости бытия и преемственности всего живого. Но фонетический состав слов, собственно и создающий аллитерацию, это уже другая, не художественная, а лингвистическая система, предмет изучения языковеда. (Так скульптора интересуют различия между выразительными возможностями мрамора или гранита, но его вовсе не волнуют различия или сходства их химического состава.)

Далее, положение об *отношениях между системой и структурой* дает методологический ключ к сопоставительному анализу художественных феноменов. Каждый из них неповторим в качестве системы, но нередко они оказываются сходными (однотипными) по своим структурам. К примеру, как индивидуальные художественные системы «Последние залпы» Ю. Бондарева, «Пядь земли» Г. Бакланова, «Убиты под Москвой» К. Воробьева существенно различаются между собой, однако жанровые их структуры сходны (личный характер субъектной организации, крайняя концентрация художественного пространства и времени, насыщенность ассоциативного фона, организуемого подтек-

ентации» (СИ. 1971. С. 30).

³⁸ См.: Тухтин В.С. Отражение, системы, кибернетика. С. 14-15. Также: Блауберг И.В., Юдин Э.Г. Становление и сущность системного подхода. С. 61-63.

стными и сверхтекстными связями, экспрессивная напряженность повествовательного тона), независимо друг от друга авторы создали новую жанровую разновидность, которая получила название «фронтальная лирическая повесть»³⁹. А ведь такая вот произвольность и непреднамеренность типологических схождений служит самым верным свидетельством действия определенной художественной закономерности (или тенденции).

Указание на *чередование в системе жестко детерминирующих и вероятностно-статистических связей* дает возможность объяснить, в частности, общее и особенное в развитии разных национальных литератур. Например, в течение Нового времени ни одна из национальных литератур в своем развитии не миновала классицизма, романтизма, реализма, модернизма, причем — именно в такой последовательности, и не иначе. Это свидетельствует о существовании общих ментальных, прежде всего эстетических, факторов, которые действуют в национальных культурах вне зависимости от политических, идеологических и экономических различий. И в то же время облик того же классицизма в России существенно отличается от французского классицизма: если во Франции ведущую роль выполняли драматургические жанры, а лирические жанры к ним «подстраивались», то в России, где классицизм появился почти на столетие позже, его жанровая система уже строилась на основе драматизированных жанров лирики (оде, сатире) и тех эпических жанров, которые опирались на традицию древнерусской проповеднической литературы.

Знание особенностей *органических систем* ориентирует исследователя историко-литературного процесса на изучение художественного развития, во-первых, как последовательного усложнения и дифференциации литературных явлений, во-вторых, на поиск генетических (а не только структурных) связей, которые обуславливают формирование и «жизнь» литературных явлений (кстати, та же традиция древнерусской литературы с ее дидактизмом и религиозным пафосом оказала огромное влияние на развитие отечественной литературы в Новое время). Наконец, в-третьих, раз перед нами органическая система, то следует искать те специальные «управляющие механизмы», через которые структура целого воздействует на характер функционирования и развития частей: в этом свете раскрывается системообразующая значимость таких «управляющих механизмов», как жанр, который обеспечивает конструктивную завершенность произведения, превращения

³⁹ Исследованию этой жанровой разновидности посвящена соответствующая глава в моей книге «Современная художественная проза о Великой Отечественной войне» (Свердловск, 1973. Ч. I).

его в «образ мира», носитель эстетической концепции действительности, и как стиль, который обеспечивает экспрессивное единство произведения, соответствующее его пафосу, «идее-страсти».

Не менее важно для литературоведческих исследований положение о том, что в органической системе структура целого значительно активнее свойств входящих в нее частей, и каждый элемент органической системы лишен возможности к самостоятельному существованию, он не «пересаживается» в готовом виде из одной органической системы в другую, а всегда претерпевает большую или меньшую трансформацию, определяемую структурой и функцией целого. В свете этих принципов выглядят довольно сомнительными суждения некоторых стиховедов об устойчивой семантике, якобы свойственной определенным стиховым размерам. Да и при том увлечении «интертекстуальностью», которое приобрело в 1980-90-е годы характер методологической эпидемии, может быть полезным напоминание о том, что даже самые фундаментальные архетипы не «переносятся» в мумифицированном виде в новые тексты, а обязательно актуализируются и осовремениваются в контексте новой художественной системы (характерный пример — образ Агасфера в романе Ф. Горенштейна «Псалом»).

Наконец, большой методологический смысл имеет положение о том, что *подсистемы органичных систем не только координируются между собою, но и каждая из них управляема извне*. Это означает, что не только произведение в целом, но и отдельные его подсистемы (уровни, блоки) обладают способностью автономно реагировать на внешние влияния, в той или иной мере управляемы ими. Так, например, речевая подсистема находится не только в зависимости от структуры целого произведения, но и от речевой культуры своего времени. Кстати, на этом принципе «играет» Иосиф Бродский: он нередко обращается к высоким жанрам — к философским элегиям в духе английских поэтов-метафизиков, к оде, дружескому посланию, но текстура стиха у него, вопреки жанровому канону (и следовательно, читательскому ожиданию), вызывающе наполнена современным низким бытовым жаргоном, и это создает особое стилевое напряжение, отвечающее поэтическому пафосу, в котором переплетаются отчаянный скепсис и трагический стоицизм.

Вообще же при изучении исторических судеб художественных феноменов представляется целесообразным учитывать три общеметодологических фактора: это «пространство способностей» (внутренняя потенциальная программа системы), «пространство возможностей» (то, что системе позволяют реализовать условия среды) и «пространство реализаций» (характеризует поведение системы, формируемое

взаимодействием ее потенциальных способностей с возможностями, которые открываются в условиях среды)⁴⁰. Опираясь на это методологическое положение, можно, например, объяснить следующий парадокс — явление выдающегося произведения А. Твардовского «Василий Теркин». Отрицать соцреалистическую природу этой поэмы бессмысленно. И это при том, что метод соцреализма в принципе регрессивен, его господство завело советскую литературу в полосу стагнации и творческого упадка⁴¹. Но, как мы установили, структура соцреалистического метажанра изначально образуется контаминацией эпосной монументальности и романной незавершенности, между которыми нет органического единства, а идет непрерывная тяжба⁴². А вот в ситуации Великой Отечественной войны, когда угроза тотального уничтожения нации, государства, родной культуры объединила отдельную личность и весь народ, возникла эстетическая основа для синтеза эпосной монументальности и романной незавершенности в образе центрального героя. И реализация этих возможностей была осуществлена именно Александром Твардовским, который сформировался как поэт на почве национальной «хоровой лирики» и в то же время впитал в себя современную поэтическую культуру, да и собственными своими творческими опытами (создание образа красноармейца Василия Теркина во фронтовой газете «На страже Родины» во время финской войны) он был уже подготовлен к такой работе.

Какие же задачи могут решаться путем применения системного подхода?

Гносеологи выделяют два типа системных исследований. Первый — это изучение явлений, целостность которых не вызывает сомнений. В этом случае «основная проблематика исследований сосредоточивается вокруг двух моментов: поиска специфических механизмов и связей целостности (...) и определения наиболее существенных и характерных форм взаимодействия целостного объекта со средой»⁴³. Такой тип исследования, несомненно, прилагаем к анализу художественного произведения (хотя есть и такие тексты, целостность которых как раз и

⁴⁰ См.: *Геодакян В.А.* Организация систем — живых и неживых // *СИ. Ежегодник* — 1970. М., 1970. С. 52-53.

⁴¹ В западном литературоведении о деградации русской литературы под гнетом соцреалистических догм говорилось давно: см., в частности: *Struve G.P.* Die Stagnation der Literatur: 1932-41; *Die Zdanovera: 1946-53* // *Struve G.* Geschichte der Soviet Literatur. Munchen, 1957. Анализ кризисного состояния русской литературы в послевоенное десятилетие см.: *Лейдерман Н.Л.* и *Липовецкий М.Н.* Современная русская литература. Кн. 1. Литература «оттепели». М., УРСС. 2001. С. 19-23.

⁴² См.: *Лейдерман Н.Л., Володина Е.Н.* О соцреалистическом метажанре // *Русская литература XX века: направления и течения.* Вып. 5. Екатеринбург, 2001.

⁴³ *Блауберг И.В., Юдин Э.Г.* Становление и сущность системного подхода. С. 167.

подвергается сомнению — достаточно вспомнить разногласия мнений о внутреннем единстве романа Б. Пильняка «Голый год»). Второй тип системных исследований предполагает из множества проявлений объекта попытаться вычленивать такие связи, которые образуют его структуру. Если это удастся, значит, данное явление представляет собою систему, и к ней можно применять соответствующие аналитические процедуры. Такой тип исследований, видимо, предстоит осуществлять при изучении творческого акта и историко-литературного процесса, ибо в русском литературоведении высказывались противоположные мнения относительно системности этих феноменов⁴⁴. Своего рода предупреждением относительно того, при каких условиях можно рассматривать историческое развитие литературы как систему, служит следующее рассуждение: «...Описание последовательности некоторого исторического процесса отличается от выявления структуры того же процесса: хотя в обоих случаях мы имеем дело с одним и тем же объектом, но только во втором случае исследователь оперирует с ним как с системой, отыскивая те его характеристики и компоненты, которые обеспечивают устойчивость, сохранение объекта и вместе с тем определяют тип и направление его изменений»⁴⁵. Здесь литературовед находит ключ к разграничению между двумя методологическими подходами к исследованию исторического развития литературы — дескриптивным, дающим картину художественного движения через описание литературных явлений, поставленных в хронологический ряд, и тем, который ориентирован на выявление в хронологическом потоке ведущих тенденций, тех, что определяют направление и динамику художественного развития. Строго говоря, только второй путь можно считать собственно системным — он-то и выявляет динамические закономерности, то, что принято называть историко-литературным процессом⁴⁶.

Сама методика анализа систем достаточно педантична. Она предполагает: 1) определение типа системы, что ориентирует в выборе средств ее анализа; 2) выявление элементов системы, иерархических уровней и входящих туда подсистем; 3) установление системообра-

⁴⁴ Например, Б.С. Мейлах рассматривал творческий акт (от первоначального замысла писателя до читательской рецепции) как особую художественную систему (Philologica. С. 406). А М.Б. Храпченко утверждал, что «творческий замысел, произведение, читатель — при всех динамичных соотношениях между ними, вряд ли могут быть охарактеризованы как эстетическая система» (Вопросы литературы. 1975, № 3. С. 109-110).

⁴⁵ Блауберг И.В., Юдин Э.Г. Становление и сущность системного подхода. С. 167.

⁴⁶ См.: Купрянова Е.Н. Историко-литературный процесс как научное понятие // Историко-литературный процесс: проблемы и методы изучения. Л.: «Наука». 1975. С. 28-34.

зующих, то есть структурных, связей и «управляющих механизмов» системы; 4) установление факторов, формирующих систему, а также ее функций; 5) определение условий и границ существования системы⁴⁷. В итоге такой последовательный и многоаспектный анализ должен приводить к выяснению секрета организации системы как целостного единства, ее сущности (то есть функции), механизма ее возникновения и развития в отношениях со средой. В тех же случаях, когда один из аспектов системного подхода абсолютизируется, отрывается от всего комплекса исследовательских задач, возникают крайности структурализма, функционализма, псевдоисторизма⁴⁸. Разумеется, не всякое системное исследование должно давать полный анализ изучаемой системы. Но и тогда, когда изучается даже один из элементов, или один из ее уровней, все равно исследователь должен определить место этого элемента, его «ячейку» в здании всей системы, при описании свойств и функций какого-то уровня выяснять его место в иерархии уровней, его взаимообусловленность с ними.

Если бы эти принципы были в ходу, то многих ошибок удалось бы избежать. Не приходилось бы читать работы, в которых из наблюдений над, допустим, ритмическим рисунком стихотворения делаются выводы сразу обо всей эстетической концепции произведения. Такие выводы поостерегся бы делать литературовед, который знает, что ритм вместе с мелодикой создает интонацию, а та соотносится с речевым строем (тоникой), образуя внешнюю форму стихотворения, и эта внешняя форма со всей ее экспрессивностью вступает в диалогические отношения с воображаемым поэтическим миром, запечатленным в предметных образах, в образах лирических субъектов и в сюжете лирического переживания. А то ненароком окажется, что высокотооржественным гекзаметром описывается... война мышей и лягушек.

В качестве весьма продуктивного инструмента системного подхода показывает себя тактика (или технология?) *моделирования*⁴⁹. Ибо модель есть аналог явления, демонстрирующий его организованность, выделяющий как раз те его параметры, посредством которых оно и организуется в целостную систему. При этом модель позволяет не

⁴⁷ См. разработку вопроса о задачах системного подхода: *Тюхтин В.С.* Отражение, системы, кибернетика. С. 29; *Садовский В.Н.* Некоторые принципиальные проблемы построения общей теории систем // СИ. 1971. С. 50.

⁴⁸ См. об этом: *Штофф В.А.* Современные проблемы методологии научного познания. Л.: «Знание», 1975. С. 21.

⁴⁹ В числе самых первых в СССР работ, где выдвигался и обосновывался принцип моделирования, были: *Зиновьев А.А. и Ревзин И.И.* Логические модели как средство научного исследования // Вопросы философии. 1960. № 1; *Штофф В.А.* О роли моделей в познании. Л., ЛГУ, 1963; *Брудный А.* Модель и ее возможности // Проблема модели в философии и естествознании. Фрунзе, 1969.

только зафиксировать то, что известно об объекте, но и определенной степенью наглядности представить недостающие (еще не известные, не изученные) звенья и элементы системы. Моделирование — говорят философы — особенно пригодно в тех науках, где невозможно применить эксперимент. Искусствознание относится именно к таким наукам — ведь не может же, например, литературовед задавать создание произведения с определенным набором элементов и свойств. Сама идея моделирования встречает сильное сопротивление со стороны многих литературоведов, считающих, что этот метод несовместим с принципиальной «неточностью» произведения искусства — с той расширительностью смыслового поля, к которой оно стремится. Но задача литературной науки и состоит в том, чтобы как можно точнее знать, как достигается эта «неточность». И технология моделирования тут может быть полезна. Во всяком случае, видимо, не случайно одним из самых удачных опытов применения системного подхода в литературоведении стала модель жанра лирического стихотворения, предложенная Т.И. Сильман⁵⁰.

Разрешающие возможности применения системного подхода к изучению литературных феноменов (произведения, творческого акта, литературного процесса) очевидны. Кроме работы Т.И. Сильман, представляется близким к осуществлению принципов системного подхода исследование М.М. Гиршмана о ритме художественной прозы, где ритм введен в систему носителей стиля⁵¹. В высшей степени системный характер носят исследования Е.Г. Эткинда по теории стиха⁵². Позволю себе также сослаться на собственный опыт работы над теорией жанра, а также изучения внутренней организации больших историко-литературных систем (направлений и течений), который убедил меня в том, что принципы системного подхода, если их осуществлять последовательно и с учетом специфики литературных систем — их образной целостности и эстетических функций, могут давать очевидный эвристический эффект⁵³.

Но почему же системный подход все-таки не привился в литературной науке?

⁵⁰ Сильман Т.И. Семантическая структура лирического стихотворения (К проблеме модели жанра) // *Philologica*. Л.: «Наука», 1973.

⁵¹ Гиршман М.М. Ритм художественной прозы. М., 1979.

⁵² Это в равной степени свойственно и популярному пособию Е.Г. Эткинда «Разговор о стихах» (Л., 1970), и его обстоятельной монографии «Материя стиха» (СПб, 1998).

⁵³ См.: Лейдерман Н.Л. Теоретическая модель жанра // *Zagadnienia Rodzajow Literackich*. Т. XXV. Z. 1(51). Lodz, 1984; Система «метод-стиль-жанр» в историко-литературном процессе // *Проблемы литературных жанров*. Томск, 1979; Жанровые системы литературных направлений и течений // *Взаимодействие метода, стиля и жанра в советской литературе*. Свердловск, 1988.

Прежде всего, сказывается сложность самого метода системного исследования. Он требует постоянного увязывания всех аспектов системы между собой. Системный подход требует также учета того, что каждая система является частью (а порой и структурой) другой системы и вместе с тем сама состоит из подсистем. Не менее существенна и крайняя сложность литературных явлений как системных объектов.

Надо учесть также и следующее. Верные в общеметодологическом смысле системные методы могут быть применены в тех конкретных науках, которые располагают относительно определенным знанием «элементов», «структур», «связей», «функций», «факторов» в собственном объекте исследования. В литературоведении эти опорные системные понятия, характеризующие сущность искусства, еще остаются дискуссионными, поэтому затрудняется изучение системной организации даже неделимого элемента литературного процесса — художественного произведения.

Определенную идиосинкразию к системной методологии вызвало то, что в 1970-е годы она стала модным поветрием — официальное академическое начальство одобрило ее в «установочной статье»⁵⁴, появился ряд поверхностных работ, в которых лишь происходило «словесное переодевание проблемы» без каких бы то ни было эвристических результатов; тем самым системный подход, в сущности, дискредитировался.

Были и другие причины. Это и смешение в представлениях многих литературоведов системно-структурного подхода со структурализмом, хотя эти созвучные по наименованиям методологии далеко не родственны. К концу 1970-х годов стало ясно, что структурализм не оправдал тех надежд, которые с ним связывали в 1960-е годы — он не смог раскрыть секрет эстетической природы художественного текста. Но вместе со структурализмом отвернулись и от структурно-системного подхода. Не будем забывать и о духовной атмосфере 1970-80-х годов, когда вокруг все кричало о распаде, развале, а в сознании немало числа людей понятие «система» стало ассоциироваться с «тоталитарным дискурсом».

Но самая ближняя причина скептического отношения к системному подходу в литературоведении состояла в том, что эта методология оказалась *н е д о с т а т о ч н о й* в применении к объекту исследования — будь то творческий акт, литературное произведение или историко-литературный процесс. Ряд свойств и качеств этих художе-

⁵⁴ Храпченко М.Б. Размышления о системном анализе литературы // Вопросы литературы. 1975. № 3.

ственных феноменов не поддаются определению в координатах той теории систем, которая сложилась к 1980-м годам.

Эта теория пригодна при изучении классических художественных систем, то есть систем стационарных (устойчивых), где доминируют причинно-следственные связи, например, в применении к реалистическим произведениям. Но в художественном творчестве далеко не все связи детерминизированы, масса художественных феноменов имеет случайностное происхождение, ряд явлений носит динамический, процессуальный характер (например, собственно историческое развитие литературы). Так, в стихотворении А. Блока «Сумерки, сумерки вешние...» целостная картина принципиально не выстраивается, поэтический мир неустойчив, он весь — из зыбких зрительных и звуковых впечатлений. И это принципиальное качество символистских текстов, структура таких произведений вряд ли может быть раскрыта при посредстве классического системного подхода. А если произведение авангардное — типа хлебниковских стихотворений или постмодернистских текстов, то здесь причинно-следственные связи не только отсутствуют, но полемически отвергаются, им зачастую противопоставляется алогизм как принцип сочетания художественных элементов. Но более или менее целостное впечатление от таких текстов возникает. Значит, они держатся на каких-то иных, не детерминистических связях. Но каких же?

Для методологических поисков 1980-90-х годов показательным, что как раз в это время самые авторитетные ученые страны стали настойчиво обращать внимание на проявления а-детерминистического характера литературного развития. Так, Д.С. Лихачев, рассуждая о «закономерностях и антизакономерностях» в литературе, особо подчеркивал роль свободной воли художника и отмечал, что художественное развитие порой совершается через нарастание «иной традиционности»⁵⁵. Ю.М. Лотман тогда же много размышлял о непредсказуемых процессах в литературе⁵⁶. В это же самое время возник интерес к трудам тех зарубежных ученых, которые ранее высказывали идеи относительно адетерминистического характера культурных процессов и приводили возражения против линейного представления о развитии культуры⁵⁷.

⁵⁵ См.: Лихачев Д.С. Закономерности и антизакономерности в литературе // Русская литература. 1986. № 3; *Его же*. «Принцип дополнительности» в изучении литературы // Русская литература. 1991. № 3.

⁵⁶ См. поздние работы Ю.М. Лотмана, собранные в его книгах «Культура и взрыв» (М., 1992) и «Внутри мыслящих миров: человек — текст — семиосфера — история» (М., 1999).

⁵⁷ В частности, большое внимание привлекли труды Мирчи Элиаде. Его работа «Архетипы и повторяемость», написанная еще в 1945-47 гг., была издана на русском

И как раз в 1980-90-е годы началось активное развитие теории хаоса и связанной с нею науки о самоорганизации, получившей название «синергетика». Были переведены на русский язык основополагающие труды Ильи Пригожина, Г. Хакена, Дж. Николис, стали появляться работы отечественных ученых, в которых популяризируется и развивается теория хаоса, возникло целое направление в прикладных науках, опирающееся на идеи самоорганизации⁵⁸.

Может быть, теория хаоса таит в себе методологические ответы на вопросы литературной науки, на которые не смогла ответить классическая теория систем? Может быть, союз этих двух гносеологических стратегий: классической теории систем и теории хаоса — дает наиболее объективные результаты при изучении феномена искусства слова?

Но размышления на эту тему — это уже следующий этап нашего исследования.

языке в 1998 году (в книге: *Элиаде М.* Миф о вечном возвращении. СПб, 1998).

⁵⁸ Прежде всего, имеются виду следующие работы (указываю издания на русском языке): *Пригожин И., Стенгерс И.* Порядок из хаоса. М., 1986; *Пригожин И., Стенгерс И.* Время, хаос, квант. (К решению парадокса времени.) М., 1994; *Хакен Г.* Синергетика. (Иерархии неустойчивости в самоорганизующихся системах.) М., 1985; *Николис Г., Пригожин И.* Познание сложного: введение. М., 1990; *Курдюмов С.П., Малинецкий Г.Г.* Синергетика — новые направления. М., 1989; *Князева Е.Н., Курдюмов С.П.* Законы эволюции и самоорганизация сложных систем. М., 1994; *Глейк Дж.* Хаос: создание новой науки. СПб, 2001. За этими крупными публикациями идет целый шлейф статей, опубликованных в 1990-е годы в журналах «Вопросы философии», «Знание — сила».