


Ю. В. Шатин
Художественная
целостность и
жанрообразовательные
процессы




Ю. В. Шатин

Художественная
целостность и
жанрообразовательные
процессы




Милой Фаине Зиновьевне с самыми
добрыми пожеланиями.

Ю. Ш.

Ответственный редактор
доктор филологических наук
В. Г. Одинокоев

3.09.92




ИЗДАТЕЛЬСТВО
НОВОСИБИРСКОГО УНИВЕРСИТЕТА
НОВОСИБИРСК

1991

1-980527

ББК Ш40
Ш28

РЕЦЕНЗЕНТЫ

доктор филологических наук Б.Ф. Егоров
кандидат филологических наук Э.И. Худошина

Рекомендовано к печати
Советом Новосибирского педагогического института

Шатин Ю.В.

Ш28 **Художественная целостность и жанрообразовательные процессы.** — Новосибирск: Изд-во Новосиб. ун-та, 1991. — 192 с.
ISBN 5-7615-0171-6

В книге рассматриваются жанрообразовательные процессы в повествовательных и лирических произведениях русской литературы XIX в. Показано возникновение и развитие особого типа целостности. Во многом решаются актуальные проблемы: жанровые, сюжетные, стилевые, времени и пространства в искусстве, диалектика частей текста и его целостности.

Для специалистов в области теории и истории литературы, преподавателей и студентов вузов.

Ш $\frac{4603010000}{185(012)-91}$ 51 — 91

ББК Ш 40

ISBN 5-7615-0171-6

© Шатин Ю.В., 1991

ВВЕДЕНИЕ

Обращаясь к выдающимся произведениям русской литературы XIX века, мы всякий раз отмечаем в них одно, присущее каждому из них свойство, независимо от имеющихся различий. Это свойство можно назвать самодостаточностью изображенного мира, проявляющейся в нескольких планах одновременно. Прежде всего она характеризуется несводимостью основной художественной мысли к явлениям и даже совокупности явлений, которые попадают в поле изображения. Дело даже не в том, например, что, пересказав фабулу *Анны Карениной*, мы получим нечто аморфное, где Л.Н. Толстой окажется неотличимым от Г.Флобера с его *Мадам Бовари*. Любое введение или усечение даже мельчайшего повествовательного или стихотворного элемента наносит непоправимый ущерб смысловому целому произведения.

Так было далеко не всегда. Большинство произведений, скажем, древнерусской литературы известно в нескольких списках, часто значительно отличающихся друг от друга. Богатство смысловых оттенков иногда становится ясным только при сопоставлении нескольких вариантов. Однако гораздо важнее другое — изначально древнерусская литература теоретически предполагает бесконечное наращивание элементов, изъятие одних и замену других. „Писатель средневековья, — говорит Д.С. Лихачев, — не столько изображает жизнь, сколько преобразует и „наряжает“ ее, делает ее парадной и праздничной. Писатель—церемонимейстер. Он пользуется своими формулами — как знаками, гербами. Он вывешивает флаги, придает жизни парадные формы, руководит „приличиями“. Индивидуальные впечатления от литературного произведения не предусмотрены”¹.

В России литература XVIII века при всем отличии от древнерусской сохраняет блочный, формульный, клишированный характер. Указанные свойства зиждятся на изначальной дихотомии идей и специфических средств образного выражения, которая в произведении

¹ Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. Л.: Наука, 1967. С. 98.

реализуется через дихотомию формы и содержания. Наиболее афористично этот принцип был сформулирован в известном суждении главного теоретика классицизма:

Будь то в трагедии, элоге иль балладе,
Но рифма не должна со смыслом жить в разладе,
Меж ними ссоры нет и не идет борьба.
Он — властелин ее, она — его раба².

Художественный мир произведения классицизма не самодостаточен, ибо всегда предполагает выход в иной мир — мир идеально организованного смысла, фрагменты которого захватываются писателем и выражаются через элементы системы предустановленных средств. Задача в том, чтобы найти подходящее соответствие форм представляемым идеям.

Мысль И. Канта об относительно самостоятельной организации художественного произведения, развитая позже эстетикой романтизма, на русской почве получила практическое воплощение в творчестве А.С. Пушкина. Пушкин — не только создатель литературного языка, основоположник нового художественного метода — реализма, — он наряду с этим и основатель нового типа художественной целостности, главной чертой которого становится единство и взаимопереход формы и содержания произведения. Такой тип без преувеличения может быть назван органической целостностью созданного текста.

Целостность, открытая Пушкиным, действительно является органической в том смысле, что достигается не путем заранее оговоренных, предписаний или неписанных, но достаточно устойчивых и осознаваемых правил, как это было в классицизме и литературе более ранних эпох, а каждый раз выступает как индивидуальное и неповторимо уникальное воплощение представления о мире. Неотъемлемое свойство такого типа целостности — способность каждой клеточки текста воспроизводить в снятом виде законы целого и функционировать согласно этим законам. Изображенный мир является самодостаточным по своему строению: всякая иная, включенная в него клеточка, отторгается как чужеродное тело, а изъятие одной органической клеточки ведет к функциональной перестройке органики текста.

Но самодостаточность проявляется и в ином плане. Самодостаточность изображенного мира характеризуется тематическим и жанровым универсализмом. Если вся допушкинская литература в России может быть представлена в виде каталога с относительно жестко очерченным жанровым и хронологическим кругом тем, то, начиная с Пушкина, сама мысль о таком каталоге становится невозможной.

²Буало Н. Поэтическое искусство. М., 1957. С. 56.

Евгений Онегин, конечно, любовный роман, но он также и семейный, бытовой, политический, психологический — и какой угодно роман. Энциклопедизм этого произведения, отмеченный В.Г. Белинским, в действительности свойственен огромному большинству шедевров русской литературы послепушкинской поры. Для реалиста не только не существует запретных (разумеется, не в цензурном, а в изобразительном смысле) тем, но появление одной темы почти неизбежно влечет присутствие других, борьбу между ними, взаимопроникновение, взаимное освещение заданной темы оттенками вновь привносимых значений. В стихотворениях Тютчева и Некрасова, в романах Тургенева и Достоевского, в пьесах Островского и Чехова мы узнаем все принципиально важное о запечатленной в них действительности. В то же время мы узнаем и нечто новое, в действительности не содержащееся, связанное с самим способом изображения. Оба неразделимых вида знания предполагают для читателя возможность обнаружения самого себя в тексте, рефлексии не столько над событиями, о которых говорится, сколько над своим духовным бытием.

Достаточно много написано о том, как действительность изменяла художественную литературу, и почти ничего о том, как художественная литература изменяла действительность и наше представление о ней. Данное обстоятельство далеко не случайно. Процесс обратного воздействия литературы на действительность более поздний: в русской литературе его активное проявление началось не ранее 1820-х годов. Связь такого воздействия со становлением и развитием органического типа художественной целостности представляется нам очевидной.

Новый тип целостности был самым тесным образом сопряжен с изменением жанровой природы произведения и самим жанром как теоретической категорией. В допушкинский период жанр произведения существовал в качестве номенклатурной данности. Тот факт, что номенклатурность далеко не всех жанров и далеко не всегда получала теоретическое обоснование в трактатах и учебниках, не должен смущать. Важен был жанровый канон, а не его осмысление. Для каждого жанра существовал свой образец, которому все следовали более или менее неукоснительно. На первый взгляд может показаться, что победа реализма привела к отмене жанров и связанных с ними законов поэтики. Однако картина оказалась гораздо сложнее: жанры никуда не исчезли, напротив, судьба их стала более интересной, хотя, возможно, и не столь счастливой. Главной задачей настоящего исследования является обнаружение и интерпретация не всегда осознаваемых, но всегда значимых связей между изменением жанра и развитием данного вида художественной целостности.

Каким же образом можно обнаружить эти связи? В данном случае методология и конкретные методики исследования в значительной

мере обусловлены объектом рассмотрения. Диалектический характер описываемых процессов требует диалектического метода. В этом контексте одно из основных понятий гегелевской диалектики — понятие клеточки — будет употребляться не только в гносеологическом, но и в методологическом смысле. В каждом отдельном случае мы будем выделять семантически значимую клеточку художественного текста и рассматривать ее, во-первых, по отношению к жанрообразовательным процессам, и, во-вторых, по отношению к целостности текста. Едва ли следует специально оговаривать, что при понимании художественного текста как диалектического образования такой способ представляется наиболее надежным.

Идеалом аналитики было бы такое состояние, при котором исследование одной клеточки позволяло бы каждый раз говорить о законах целого как об окончательно установленных правилах. То, что в подлинно художественных текстах (шедеврах) каждая клеточка несет информацию о принципиальной организации целого, кажется нам бесспорным. Трудность, однако, кроется не в признании или отрицании этого постулата. Она в ином: существующие на сегодняшний день аналитические процедуры (в том числе и используемые здесь) позволяют обнаружить доминантные признаки внутри выделенной клеточки, но не позволяют вскрыть мыслимого многообразия связей, заложенного как в отдельной клеточке, так и на пересечении нескольких. Данное ограничение налагается современным состоянием теоретического литературоведения, с которым приходится считаться всякому исследователю исторической поэтики. Вот почему в данной работе картина жанрообразовательных процессов и развития художественной целостности текста подчиняется указанным ограничениям как исторической неизбежности. Каждый раз мы будем рассматривать не художественное целое выделяемого семантического клеточного образования, но только те его признаки, которые представляют художественную целостность текста. Создаваемые здесь модели не претендуют на то, чтобы быть полными аналогами литературных текстов. В большей мере это как бы “прорисовка” их внутренней энергии, идущей от функционального центра к периферийным зонам и запечатленной там в виде определенных материально выраженных структур.

Из самого названия работы следует, что ее основной пафос — в сфере исторической поэтики. Историческая поэтика, в свою очередь, тесно связана как с литературной теорией, так и с историей литературы. Связь эта отнюдь не механическая. Она не предполагает автоматического, спонтанного перехода теории в историю, и наоборот. Цель теории — устанавливать общие законы литературного процесса, верные для разных культур и разных временных эпох. Реальный исторический процесс дает конкретное воплощение таких законов в превращенных формах, основные качества которых — их уникаль-

ность и неповторимость в иных конфигурациях времени и пространства (само собой, это не исключает возможности разного рода подделок, реконструкций, намеренных стилизаций и т.п. актов, прямо не связанных с художественным освоением реальности). Исторический процесс формирования и развития искусства художественной органической целостности совершается на фоне трансформации традиционных жанров, пришедших из другой эпохи. Этот аспект представляется нам наименее исследованным и наиболее интересным. Теоретические законы имеют в данном случае значение ориентиров, указывающих методологические и логические границы исследования. Мы отнюдь не стремимся создавать новые теоретические постулаты литературного процесса, но и не отказываемся от принципа восхождения от абстрактного к конкретному — от теории к уникальным формам русской литературы XIX века. Хронологические границы исследования определяются спецификой материала — возникновением и развитием органического типа целостности критического реализма как господствующего художественного метода.

Не все крупные художники XIX века, жившие в 1820—1900-х годах, являлись убежденными и последовательными реалистами, но ни один из них не прошел мимо достижений реалистической поэтики (и данное обстоятельство следует отметить особо). Русская литература от эпохи зрелого Пушкина до времени позднего Толстого является единой художественной системой, несмотря на многочисленные методологические и стилевые модификации. Между ней и русской литературой XVIII в., с одной стороны, и XX — с другой, существуют качественные различия. Вот почему есть смысл рассматривать результаты исследования лишь в рамках очерченного периода. Их применимость к литературам народов других национальностей, а равно и к иным хронологическим отрезкам лежит за пределами книги.

Все сказанное выше определило композицию работы. В первой главе речь пойдет о жанрах и их модификациях, а также о системности поэтического языка и художественной целостности в теоретическом и историческом аспектах. Затем на материале стихотворных текстов будут показаны компоненты целостности — семантически значимые для ее образования. Для абсолютного большинства русских поэтов указанного периода такими компонентами являлись ритм и лирический мотив, роль же других средств — лексики, звукописи, рифмы — была более факультативной и индивидуальной. Именно в трансформации ритмической композиции и лирического сюжета обнаруживаются, на наш взгляд, результаты действия жанрообразовательных процессов.

Наконец, в последней главе выясняется роль художественного языка как главного средства в создании органической целостности повествовательного текста. Художественный язык прозы как систем-

ное образование на сегодняшний день исследован литературоведами гораздо меньше, чем язык поэзии. Это обстоятельство часто порождает иллюзию, что целостность прозаического текста существует во многом независимо от процессов, происходящих в художественном языке. В этой главе мы хотим показать, что такие средства, как метафора, метонимия, символ, имеют решающее значение для становления и развития логики и поэтики повествования в тексте. Именно с их помощью мотив ставится в определенные ко времени и пространству отношения, во многом отличные от реальных. В прозе, как и в поэзии, художественная целостность текста часто обусловлена новым принципом функционирования весьма традиционных жанровых клише, уходящих в глубину веков. Целостность авторской модели мира связана не только со структурой отдельно взятого текста: тексты писателя могут вступать в конструктивный диалог друг с другом, создавая новые метаструктурные образования. Самым наглядным типом метаструктурного образования является цикл. Однако такой диалог может принимать и более сложные формы, когда связь между текстами осуществляется не столь очевидно. Изучение таких сопряжений может прояснить и некоторые проблемы, связанные с целостностью художественного текста.

Исследование жанрообразовательных процессов и органической целостности текста в русской литературе XIX в., по нашему мнению, во многом обогатит представления о специфике литературы, которой суждено было именно в этот период выйти за национальные рамки и стать фактором, воздействующим на мировую литературу.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	3
Глава I. Жанр и художественная целостность в теоретическом и историческом аспектах	9
Глава II. Художественная целостность стихотворного текста и ее компоненты	41
Глава III. Художественный язык как средство создания органической целостности повествовательного текста	143
Заключение	186