

7. Лазареску О.Г. Предисловие в художественной системе А.С. Пушкина // А.С. Пушкин в Подмосковье и Москве: Мат-лы VIII Пушкинской конф. Большие Вяземы, 2004.
8. Тематика и стилистика предисловий и послесловий (Русская старопечатная литература XVI – перв. четв. XVIII вв.). М., 1981.
9. Ромодановская Е.К. Система жанров в русской литературе переходного периода (XVII – перв. пол. XVIII вв.) // Славянские литературы. Литература и фольклор славянских народов. М., 1998.
10. Курилов А.С. Классицизм в русской литературе: исторические границы и периодизация // Филол. науки. 1996. № 1.
11. Серман И. Временные рамки и пограничные веки литературы XVIII века // Рус. лит-ра. 2000. № 4.
12. Лебедева О.Б. История русской литературы XVIII века. М., 2003.
13. Крылов И.А. Похвальная речь науке убивать время, говоренная в Новый год // Русская сатирическая проза XVIII века. Л., 1986.
14. Лотман Ю.М. Литература в контексте русской культуры XVIII века // Лотман Ю.М. О русской литературе. СПб., 1997.
15. Чулков М.Д. Пересмешник. М., 1987. Комментарий.
16. Плюханова М. Российский пересмешник // Лекарство от задумчивости, или Сочинения Михаила Дмитриевича Чулкова. М., 1989.
17. Майков В.И. Сочинения и переводы. СПб., 1867.
18. Богданович И.Ф. Душенька. Древняя повесть в вольных стихах. СПб., 1794.
19. Стерн Л. Жизнь и мнения Тристама Шенди, джентльмена. М., 1968.
20. Карамзин Н.М. Мои безделки. М., 1794.
21. Лихачёв Д.С. Очерки по философии художественного творчества. СПб., 1999.

А.А. Казаков

## ЦЕННОСТНАЯ СТРУКТУРА РУССКОЙ ПРОЗЫ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА В ГЕРМЕНЕВТИЧЕСКОМ АСПЕКТЕ. К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ

Томский государственный университет

С точки зрения герменевтики, художественное становится художественным не вследствие эффектов внешней формы, а за счет становления внутренней формы, архитектоники, а последняя, в свою очередь, имеет ценностную структуру. М.М. Бахтин, систематично разработавший понятие «архитектоники», присоединяясь к спору В. Шкловского и А. Потебни, указывает на примере пушкинского «Воспоминания», что «град» в указанном стихотворении не образ (как считает гумбольдтианская герменевтическая традиция), не лингвистический стилистический эффект (как считают формалисты), а *ценность* [1, с. 299–301].

Констатируя значимость «нематериальной» феноменологии произведения, можно, как Салтыков-Щедрин, рассматривающий специфику тургеневской художественности, указать на особую «воздушность» героев Тургенева и отказаться от дальнейшего анализа, чтобы не нарушить невыразимую суть поэзии. Но можно попытаться продолжить анализ: ценностная форма художественного мира имеет внятную, артикулированную природу, мы достаточно свободно ориентируемся в ее нюансах и оттенках (тургеневской «воздушности» мы не видим у других писателей), следовательно, она доступна для систематического научного описания. Нужно только найти научный инструментарий, не разрушающий органики пред-

мета. И такой метод существует: это ценностный анализ, феноменологическая герменевтика – в том понимании, которое подразумевалось М.М. Бахтиным, Г.Г. Гадамером и др.<sup>1</sup>

Согласно данному методологическому подходу сущность художественного произведения не в словесном тексте, а в ценностной архитектонике, в сложном плетении трагического, комического, героического, низменного, других ценностных комплексов, пока не имеющих специального названия. Именно в этом аспекте ценностного оформления жизни художественный мир соприкасается с человеческой реальностью в самых разных ее измерениях (экзистенциальных, социальных и др.), и именно здесь, с другой стороны, искусство выделяется в совершенно самостоятельную форму духовной деятельности.

Продолжая размышления о, казалось бы, неуловимой специфике миров писателей (в духе тургеневской «воздушности»), можно признать, что при внимательном рассмотрении герои разных писателей оказываются существами из разных вселенных: добро, любовь, смысл человеческого бытия, Бог здесь только называются одинаковыми словами. *Это различие, а также повторяемость различительных комплексов в рамках творчества одного писателя – все это само по себе позволяет вводить категорию «форма» и использовать методы анализа.*

<sup>1</sup> В этом ключе см. также: Тюпа В.И. Художественность литературного произведения // Вопр. типологии. Красноярск, 1987.

Далее. Эти различия не сводятся к гносеологии, онтологии, даже нравственному учению писателя – т.е. к *содержанию* (при всей культурной значимости этих измерений художественного творчества) – как не сводятся и к приему, стилистическому эффекту, внешней композиции, репертуару сюжетных мотивов. *Интенция собственно эстетического ценностного обустройства реальности – сущность художественного, определяющая отличие его (художественного) от реального и саму необходимость его существования.*

Ценность имеет феноменологический характер. Иначе говоря, она конкретна, однократна, связана с неповторимым событием и человеческой позицией; при этом она обладает эйдосом, внятной структурой (*она не субъективна – ее видят и другие*), а значит, подлежит анализу.

Семиотическим эквивалентом ценности является смысл – как нечто ситуативное, конкретное и однократное (в противовес стабильному содержанию). М.М. Бахтин использовал категорию «смысл» как полный синоним «ценности» (т.е. не в семиотической, а в феноменологической трактовке).

Возможна семиотическая транскрипция ценности, но это будет именно транскрипция, с утратой важнейших составляющих исходного феномена в ходе подчинения совершенно иной системе отсчета. Для семиотической ситуации не нужно человеческое присутствие, тогда как ценностное событие полностью построено на этой основе. Семиотическое не нуждается в бытийном и в более широком смысле. Простейший вариант бытийной составляющей – вопрос: так ли это на самом деле? Для семиотической ситуации это не релевантно. Иначе – в ценностном событии.

Ситуация чтения (с разрывом события, отсутствием автора, наличием только знака, текста), казалось бы, навязывает в качестве единственно адекватного только семиотический подход. Но думается, что классическая литература XIX в. стремилась поверх ситуации чтения текста выстроить именно ценностное событие, в котором читатель реагирует на автора как на присутствующего и т.д. В этом отличие классической словесности от литературы XX в., строящейся на эффектах отсутствия, «смерти» автора, самодовления текста, семиотического поля. Впрочем, как представляется, и новейшая литература становится собственно литературой, т.е. *художественным* фактом тоже исключительно на ценностной основе (правда, здесь она действует в форме минус-приема – в первую очередь на фоне классики). Последнее утверждение (об абсолютной дейст-

венности ценностной парадигмы) можно считать дискуссионным (не только применительно к новейшей литературе, но и к доклассической словесности), в данной работе принципиально утверждается соответствие ценностной герменевтики классической литературе XIX в.

Ценностная архитектоника является определяющей для любого писателя (или, как минимум, любого представителя классического реализма), но не всегда ее роль отрефлексирована художником в полной мере. У Достоевского, Л. Толстого, Чехова и других прозаиков второй половины XIX в. она стала предметом напряженного художественного осмысления, что напрямую связано с общемировым ценностным кризисом (эта отрефлексированность, в свою очередь, облегчает научный анализ). Вопросы: «с какой позиции возможно ценностное оформление реальности», «кто вправе давать оценку, судить, прощать» – становятся центральными для писателей.

Эти вопросы связаны с одним из ключевых компонентов ценностного события: позицией автора. Ведь именно с этой точки осуществляется по преимуществу ценностное обеспечение мира, ценностная санкция. Принципиально важно, что авторская ценностная активность может осуществляться *по-разному*. Можно сказать даже так: автор обосновывает *свое право* на ценностное оформление мира разными способами (разнообразие возможно в том числе в творчестве одного писателя – Достоевский предлагает целую энциклопедию такого рода позиций<sup>2</sup>).

Помимо собственно научных последствий этого наблюдения (возможна систематическая типология, возможно новое обоснование системы жанров и т.д.) можно указать и его более широкое гуманитарное значение: если вспомнить, что литература является лабораторией по выработке способов ценностного оформления мира, отношения к самому себе и к другому человеку. В этой точке словесность возвращается к реальности, снимается разрыв между формой и содержанием.

Особый акцент нужно поставить на вопросе соотношения реальности и словесности. Имеет ли современное литературоведение подход к категории «реальности» – ключевому компоненту реалистического искусства? Не отрицая полностью подержанной авторитетом Г.А. Гуковского [2] концепции, по которой реализм есть социальная аналитика, приходится все же признать ее недостаточность. Достижения современной науки, осмыслившей историю классической литературы, помимо социальной детерминированности, на основе им-

<sup>2</sup> См. подробнее: Казаков А.А. Сюжетное преобразование героев Достоевского: Проблема ценностной оформленности сюжета // Диалог. Карнавал. Хронотоп. 2000. № 1.

манентных категорий поэтики, доказывают этот тезис (хотя, возможно, полное исключение социального тоже крайность), но вопрос о содержании категории «реальность» остается открытым.

«Реалистичность» должна стать настоящим предикатом с осязаемой структурой. Проблематизацию категории реальности предлагали осуществить еще формалисты. Своего рода ответом на это стали работы М.М. Бахтина (например о гротескном реализме [3]) и В.В. Виноградова (о связи концепции реальности в натуральной школе с мистической символикой неистового романтизма [4]). Максимально широким последствием этих научных поисков является представление о том, что реализм *может быть разным*, а значит, *реальность не является чем-то само собой разумеющимся, понимаемым всеми одинаково, следовательно, не требующим дальнейшего разъяснения*.

Реальность родственна ценности, т.е. имеет конкретный, однократный, событийный облик. Стабильным компонентом реальности можно считать только упомянутый выше мотив «так было на самом деле» – мотив, который не может в прямом виде (без транскрипции в знак<sup>3</sup>) действовать в семиотическом поле и который еще Кант запретил использовать в теоретическом контексте. В «Критике чистого разума» в контексте аналитики доказательств *существования* Бога, Кант приводит в качестве примера реальный и мыслимый пфенниг и признает, что для точной науки между ними нет разницы (существование не является признаком в ряду других признаков, оно за пределами понятийной аналитики) [5, с. 355].

По сути, категория ценности в том виде, в каком ее понимают Хайдеггер, Гадамер и даже неокантианец Бахтин, тоже нарушает это теоретическое табу Канта. Хайдеггер утверждает, что ценность не является предметной характеристикой, а является *модусом бытия* [6, с. 98–100]. Гадамер иллюстрирует этот принцип на примере категории классического: невозможно дать перечень признаков классического произведения; произведение просто *существует как классическое* [7, с. 338–345]. Это, конечно, изящный парадокс, но не в том смысле, что это утверждение о классическом не верно (оно верно в самом буквальном смысле), а в том, что такое умозаключение трудно сделать продуктивной повторяющейся научной процедурой.

Несмотря на этот, казалось бы негативный, пример, упомянутые создатели современной герменевтики считают, вопреки Канту, что сфера

ценности подлежит собственно научному осмыслению (хотя эта научность и будет иметь иной облик, нежели, например, геометрия – идеальная наука для Канта).

Если в современном научном литературоведении самостоятельным значительным разделом стал анализ пространственно-временных структур художественного произведения, тем более правом на это обладает аналитика система ценностных отношений (ср. пространственные аналогии в ценностном анализе А.Е. Кунильского [8, с. 19–57]). Последние не являются чем-то «темным», лежащим за пределами подлинной научности – можно вспомнить, что такое же отношение сопровождало пространственную поэтику на заре ее возникновения. Правда, нужно признать, что поэтика хронотопа в современном общепризнанном виде строится на семиотической основе, феноменологический (бахтинский) вариант активно используется только в виде исключения.

Трагическая вина, трагическое проклятие, трагический долг и т.д. – это формы событийных отношений, непосредственным образом связанные с ценностной определенностью человеческой позиции. Ихменеву в «Униженных и оскорбленных» (хотя эта ситуация и не является подлинно трагической) трудно простить свою дочь Наташу именно потому, что они очень тесно связаны, очень заинтересованы в мнении и в любви друг друга, именно потому, что все происходящее с одним так важно для другого (все задевает «за живое»). Отцовская любовь только кажущимся образом противоречит тому, что Ихменеву так трудно простить; наоборот, именно любовь лежит в фундаменте ситуации. Поступок Наташи (уход из дома с сыном врага отца) не является преступлением по отношению к людям, находящимся вне этих отношений (для нас, читателей, она невиновна) – это преступление только по отношению к отцу. Прощение становится возможным после выхода из этой ситуации, т.е. когда отец посмотрел на дочь с более общей (обшегуманной, общехристианской) точки зрения.

Эта аналитика повторяющихся сюжетных ситуаций может стать минимальной составляющей ценностной герменевтики. Более крупным элементом должны быть жанровые аспекты (жанровая составляющая самоубийства Треллева в «Чайке» – эта смерть принципиально драматическая, а не трагическая – непонятна вне ценностной перспективы), авторская позиция (формы обоснования ценностной санкции), наконец, сама художественная модель реальности.

<sup>3</sup> Как это происходит в семиотических работах Ю.М. Лотмана – см., например, о границе реального и художественного: Лотман Ю.М. Текст в тексте // Лотман Ю.М. Избр. ст.: В 3 т. Т. 1. Таллинн, 1992.

Так можно представить проект ценностного анализа русской прозы второй половины XIX сто-

летия – литературной эпохи, обладающей подчеркнутой ценностной спецификой.

### Литература

1. Бахтин М.М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Бахтин М.М. Работы 1920-х годов. Киев, 1994.
2. Гуковский Г.А. Реализм Гоголя. М.; Л., 1959.
3. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990.
4. Виноградов В.В. Эволюция русского натурализма. Гоголь и Достоевский // Виноградов В.В. Поэтика русской литературы. М., 1976; Виноградов В.В. Этюды о стиле Гоголя // Там же.
5. Кант И. Критика чистого разума / Пер. Н.О. Лосского. СПб., 1993.
6. Хайдеггер М. Бытие и время. М., 1997.
7. Гадамер Х.-Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики. М., 1988.
8. Кунильский А.Е. Ценностный анализ литературного произведения (роман Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание»): Учеб. пос. Петрозавдск, 1988.

О.Н. Русанова

## МОТИВ В АСПЕКТЕ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ

Томский государственный педагогический университет

Возможность разнообразных толкований категории мотива, его способность сочетаться с другими мотивами обусловлена неоднородностью генезиса форм мотивной организации на протяжении достаточно долгого периода времени – от фольклорных и долитературных форм культуры (архаических), первых литературных произведений к литературе Нового и Новейшего времени. Исследование мотива в рамках одного произведения или творчества автора в известной степени ограничивает возможности интерпретации мотивных форм организации материала как особого способа структурирования текста и требует выхода за его пределы.

История изменения форм и принципов мотивной организации произведений в разных исторически сложившихся поэтиках до сих пор не была специальным предметом изучения в литературоведении. Однако об истории сюжета, жанра и других категорий литературы писали много. Приняв во внимание связь мотива с сюжетом, мы можем схематично реконструировать процесс становления устойчивых форм мотивной организации. Отметим, что этому слову не придается никакого хронологического значения, поскольку отграничить дохудожественный период существования текста от художественного мы можем лишь логически, а не исторически. Мы не будем специально останавливаться на анализе конкретных примеров, так как многое в этом направле-

нии было сделано в трудах, посвященных отдельным вопросам мотивики. Исследователями освоен широкий спектр текстов, обобщены результаты работ по этнографии, фольклористике, культурологии, лингвистике, истории литературы. Все это представляет интерес как опыт обобщения и содержит необходимые предпосылки для наших размышлений.

В сборнике 1994 г., посвященном проблемам исторической поэтики, группой ученых, размышлявших о возникновении и развитии разных типов художественной поэтики, было выделено три основных периода [1], каждый из которых они характеризуют как трансформацию предшествующих форм культуры, в том числе сюжетов и жанров, и оформление особых художественных принципов. С.Н. Бройтман позднее дает названия этим периодам: синкретизм, эйдетическая (традиционалистская) поэтика и поэтика художественной модальности [2]. Мы принимаем для себя эту классификацию типов поэтического сознания. Оговорим при этом, что классификация любого типа является для нас не самоцелью, но лишь возможностью показать, что в разных типах художественного сознания мотив выполнял разные функции. Мы не ставим перед собой неосуществимую задачу дать сколько-нибудь исчерпывающую картину типов мотивной организации. Наша задача – продемонстрировать многообразие возможностей проявления мотива как одной из