

С. Я. СЕНДЕРОВИЧ

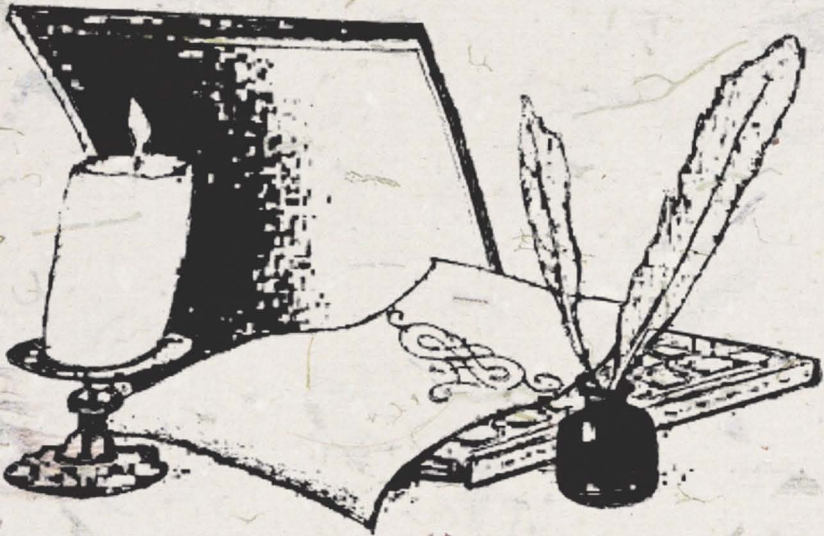
ФИГУРА СОКРЫТИЯ

ИЗБРАННЫЕ РАБОТЫ

Том 1

О русской поэзии XIX и XX веков

Об истории русской художественной культуры



С. Я. СЕНДЕРОВИЧ

ФИГУРА СОКРЫТИЯ

ИЗБРАННЫЕ РАБОТЫ

Том 1

О русской поэзии XIX и XX веков

Об истории русской художественной культуры



ЯЗЫКИ СЛАВЯНСКИХ КУЛЬТУР
МОСКВА 2012

УДК 811.161.1
ББК 81.031
С 31

Сендерович С. Я.

С 31 **Фигура сокрытия: Избранные работы. Том 1: О русской поэзии XIX и XX веков. Об истории русской художественной культуры. — М.: Языки славянских культур, 2012. — 600 с., ил.**

ISBN 8-978-9551-0577-2

В этом издании собраны работы профессора русской литературы и средневековых исследований Корнельского университета (г. Итака, штат Нью-Йорк), посвященные прояснению отдельных текстов, особых аспектов целых корпусов творчества некоторых писателей и некоторых разрезов истории русской литературы и культуры. Разнообразие аналитических задач в этих работах связано единой установкой: явления любого уровня рассматриваются в их индивидуальном своеобразии, так что каждое из них требует изыскания соответствующего подхода, который не может быть задан априори. Тем не менее в работах проступают некоторые устойчивые аналитические мотивы; среди них выделяется *фигура сокрытия*, понятие, обозначающее многоликую функционально-смысловую формацию, посредством которой литературные высказывания обретают интенсивность и глубину.

ББК 81.031

В оформлении переплета использован рисунок Александра Рихтера

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

ISBN 8-978-9551-0577-2

© Савелий Сендерович, 2012
© Александр Рихтер, 2012
© Языки славянских культур, 2012

ОГЛАВЛЕНИЕ

| | |
|-----------------------|---|
| Предисловие | 7 |
| Инициал | 8 |

О русской поэзии

| | |
|--|-----|
| 1. Мир мимолетных видений В. А. Жуковского | 31 |
| 2. Потаенный храм работы Василия Жуковского | 52 |
| 3. Двустопные ямбы Пушкина | 85 |
| 4. «Роза» Пушкина в ее литературном окружении. * Совместно с М. Сендерович * | 103 |
| 5. Мотив воспоминания у Пушкина | 136 |
| 6. Текстология стихотворения Пушкина «Воспоминание» 1828 года | 144 |
| 7. Алетейя. Стихотворение Пушкина «Воспоминание» (1828) | 163 |
| 8. Стихотворение Пушкина «Я вас любил...» | 215 |
| 9. Вслушиваясь в поэтический голос Пушкина | 235 |
| 10. Фрагмент поэтической мифологии Пушкина | 258 |
| 11. Две смерти Ленского | 311 |
| 12. «Евгений Онегин» и романый полиморфизм | 326 |
| 13. Феноменология знака у Блока | 365 |
| 14. Через сотни разъединяющих лет. Комментарий к стихотворению Цветаевой «Никто ничего не отнял» | 386 |
| 15. Мандельштам и Розанов | 392 |
| 16. Фигура сокрытия в лирике позднего Пастернака | 408 |

К истории русской художественной культуры

| | |
|--|-----|
| 17. Лидийский лад. Элегия в семье жанров лирики русского Романтизма | 433 |
| 18. Симпозиум поэтов. К истории и теории поэтических жанров русской романтической лирики | 472 |
| 20. Ф. Ф. Зелинский и Вяч. И. Иванов | 510 |
| 21. Кто Канта на голову бьет. К теме: Лев Шестов и русская литература 20-го века * Совместно с Е. М. Шварц * | 523 |
| 21. Кукольная театральность мира: К характеристике Серебряного века. Опыт феноменологии одной культурной эпохи. * Совместно с Е. М. Шварц * | 541 |
| Выходные данные первых редакций работ, включенных в т. 1 | 597 |

ИНИЦИАЛ

Пытаясь в течение многих лет разобраться в том или ином литературном произведении, жанре и эпохе и стремясь при этом к пониманию обоснованному, я не мог не задумываться над принципами литературного анализа. Я начал работать в пору господства Больших Теорий, в особенности, структуральной, или семиотической, которая претендовала на строгую научность, и был под ее сильным впечатлением. Иметь обоснованную методологию было привлекательно. Но в отличие от школьных адептов никакая методология не спасала меня от затруднений, никакая аксиоматика не представлялась надежной. Я не умел видеть в какой-либо доктрине последнее слово науки и еще менее — полагаться на комплекс готовых идей и приемов в подходе к произведениям, которые были для меня не анатомическими объектами, а трепещуще живыми существами, загадочными и неисчерпаемыми. И филологическая любовь к накоплению нестандартных деталей сопротивлялось семиотическому редукционизму.

1960–70-ые были временем, когда приложение санкционированных наукой приемов равнялось сертификации результатов, но я то и дело сталкивался с тем, что чарующая проблематичность художественного произведения исчезала при неоновом свете теории. И слишком часто недоуменные голоса искусства звучали несозвучно маршевым ритмам теории. Должно быть, и природная неспособность вписываться в групповое мышление сыграла свою роль. Не то, чтобы я отталкивался от идей Большой Теории; ничуть, я охотно и благодарно продумывал и испытывал новые идеи и методы, но беззаветно прилагать их и встраиваться в рамки Теории и ряды ее последователей, изображающих прогресс науки, не мог. Теоретическая мысль для меня привлекательна, но жесткая определенность и законченность любой доктрины в гуманитарной области представляется сомнительной. Живой смысл начинает светиться при внимательном и непредвзятом чтении романа или стихотворения, и было ясно, что смысл этот избегает заданных и формульных приемов постижения. Живой смысл прежде всего озадачивает.

Между тем, теоретическое мышление мне не только не чуждо, но неизбежно для меня. С удовольствием получая импульсы из всей ис-

тории теоретической мысли, я предпочитал перед лицом конкретных текстов держать теоретические концепты на некотором расстоянии, чтобы оставаться вольным от их обязательности и вместе с тем свободным привлекать их в той мере, в какой они оказываются созвучными в процессе прислушивания к индивидуальным голосам искусства. При этом заметно было, что как-бы-знакомый концепт в контексте попыток понимания определенного произведения получал характер, сдвинутый по отношению к теории, его родившей. Такие искривления концептуального пространства вблизи конкретных текстов указывали на то, что модели и алгоритмы не пригодны для установления того, где локализованы своеобразные ценности данного произведения искусства и как их устанавливать и рассматривать.

Вместе с тем, если нас не удовлетворяет поверхностный отклик на литературу, аналитическая дисциплина необходима. Тут неизбежно появление понятия теории, но в ином смысле, чем оно по большей части звучало в XX веке. Понятие теории не исчерпывается физико-математическим пониманием науки как универсального набора аксиом, теорем и законов, как системы и построенных в ней моделей, приложимых к конкретным явлениям. Когда понятие теории возникло в греческой античности, оно имело другой смысл. Теория понималась как такое рассмотрение некоторой области явлений, которое, будучи аналитичным и последовательным, подчиняясь некоторой дисциплине мысли, пытается сквозь поверхность явлений вникнуть в их сущность. Это понимание остается актуальным для гуманитарной области и сегодня.

По отношению к литературе такое понимание теории сразу приводит к осложнению. Подлинное глубокое произведение литературы не может быть по существу уловлено в сети готовой теоретической системы — оно своеобразно и неповторимо и создает свой собственный уникальный язык и мир. Но если понятия языка и мира здесь уместны, то нужно признать, что они подразумевают внутреннюю систематичность слова и смысла в данном произведении или у данного автора; и распознавание такой уникальной систематичности поддается только аналитической мысли, свободной от предписаний. *Ищущая аналитическая мысль* принципиально отличается от мысли, подчиненной заданной теории. Как у бегуна на большую дистанцию открывается второе дыхание, так погружение вглубь сложного текста должно открыть второе, теоретическое видение, которое не может

быть задано. Подлинная аналитическая задача и теоретическое видение возникает на ходу, на основе работы интуиции, вживания и неспешного наблюдения, когда обнаруживаются обманы очевидностей и начинается вопрошание. Интуиция может быть выверена, откорректирована и углублена в союзе с аналитической дисциплиной. Откуда эта дисциплина может быть почерпнута? Из рефлексии, из бдительной критической проверки отношений между конкретными наблюдениями и обобщающей мыслью, из недремлющей филологической выверки каждого шага в постижении литературного произведения, из обращенности мысли на самое себя.

Так как попытки осмыслить литературные тексты шли у меня на фоне занятий философией, то рефлексия оказалась естественным условием ориентировавшим мою конкретную работу. В отсутствие доктринальных обязательств, в обмене между разбором текста и концептуальной работой поддерживался зазор, обеспечивающий свободу для одной и выигрыш для другой. В этом процессе ценностью более высокой, чем любая готовая теория, заявляло о себе выяснение проблем, возникающих в данный момент перед лицом данного текста, жанра, эпохи, традиции. Двигаясь не от возможностей теории, а от загадок текста, сложностей определения жанра и неповторимости лица эпохи, я учился ценить искусство ставить вопросы выше ответов, особенно полученных с помощью универсальных отмычек. Уяснение особенностей текста и его проблем, затем выбор и выработка языка, позволяющего их эксплицировать, в таком случае становились главным делом. Проблемы конкретного оригинального произведения словесного искусства всегда новы и требуют пригонки и переосмысления известных и создания свежих концептуальных средств *по месту*, как говорят мастеровые. Впрочем, вопрос может и быть единственным уместным ответом.

Большие Теории к концу XX века полиняли, по-видимому, из-за того, что они сосредоточились на практике самоподтверждения и замкнули горизонт. Их стали сменять автотерапевтические провозглашения новой научной парадигмы, понимаемой как будто на разные, но по существу на один лад: приложение теории сменилось вписыванием в некоторый авторитетный дискурс, желанием уместиться между двумя цитатами; редуктивные стратегии сменились риторическими. Произошел радикальный отказ от интереса к специфичности предмета под предлогом отказа от эссенциализма в пользу многопла-

новости и междисциплинарности исследования. Как будто возник интерес к метатеоретическим вопросам, но он пошел в обход метатеоретической рефлексии и выразился в выборе актуального «дискурса», в который можно вписаться — постмодернистского, новой антропологии или нового историзма. Результатом обычно является речь, лежащая между остроумием и терминологическим орнаментализмом. Новые стратегии освобождают от критической постановки методологических вопросов и от филологического педантизма и поэтому находят благодарного читателя. Между тем, критическая постановка вопросов и филологический педантизм составляют непреходящую базу подлинного исследования литературы. Исторический опыт исследования литературы не может быть отброшен, он лишь подлежит радикальному переосмыслению. Так, например, пресловутый биографизм, привлечение биографии поэта к изучению его поэзии, казалось бы похороненный формальной и лингвистической поэтикой, оказался возрожден Р. О. Якобсоном в его статьях 1930-х годов об индивидуальных поэтических мифологиях. Прозаический пересказ поэзии, отринутый научным подходом как профанация, был блестяще возрожден М. Л. Гаспаровым и К. М. Поливановым в их комментариях к Пастернаку (««Близнец в тучах» Бориса Пастернака: опыт комментария», 2005). Моя критика Больших Теорий не ведет к отказу от достижений лингвистической поэтики, речь идет о переосмыслении их роли, включении в другой методологический контекст.

Рассматривая литературу как область неоднозначного и непредсказуемого, я полагаю, что задача изучающего литературу заключается в том, чтобы распознать то, что в произведении *действительно заложено* и что *уникально*. Услышать голос своеобразного текста или текстов целой эпохи, затем усмотреть, осознать проблемы, которые выдвигает текст или эпоха, подыскать, сформировать для их описания адекватный язык и непрерывно подвергать его испытанию — это то *искусство*, которое, на мой взгляд, составляет сердцевину работы литературного анализа. Дисциплина анализирующей мысли имеет адекватный характер тогда, когда опирается на интуицию, критическую бдительность и рефлексию.

В этом плане в моем опыте стали прорисовываться некоторые концептуальные контуры иного характера, чем теоретические модели, которые должны были поставить гуманитарную мысль в один ряд с физико-математическими науками. Если теории подталкивают к

решению однородных задач с целью подтвердить успешность модели, то меня интересовали разнородные проблемы, требующие индивидуального подхода. Меня привлекали и загадки отдельных текстов, и особенности корпусов текстов отдельных авторов и целых жанров, и неповторимые лица эпох, которые не описать какой-либо формулой. Мне довелось работать с поэтическими, прозаическими, драматическими произведениями и не укладывающимися в эти категории средневековыми текстами и фольклором, с текстами, расположенными в историческом пространстве, простирающемся от XI века до XX.

Стала ли моя работа эклектичной? Сошлюсь в ответ на то, что мне хочется назвать герменевтической судьбой. Открытое и расширяющееся поле моих исследований на каком-то этапе стало проявлять признаки концептуальной архитектоники, которая сказывалась не в доктринальной постройке, не в системе, а в том, что в разных исследованиях спонтанно появлялись сходные аналитические мотивы, которые становились лейтмотивами в моей работе. Подчеркиваю: в отличие от понятия *системы* речь идет о *спонтанных мотивах*. Один из них, *фигура сокрытия*, подсказал название этой подборки работ, потому что я (не сразу заметивший его настойчивое появление и не всегда приветствовавший его по имени) по размышлению нахожу в нем узел важнейших силовых линий того поля, в котором для меня шло прояснение искусства слова в разнообразных его формах.

Несколько слов о *фигуре сокрытия*. Луи Ельмслев («Прологемы к теории языка», 1943) ввел широко подхваченные структуральной лингвистикой XX века соотносительные понятия, характеризующие язык: *план выражения* и *план содержания*, то есть план средств выражения мысли и план самой мысли. Но язык способен не только выражать мысли, но и скрывать их; он способен выражать смыслы посредством сокрытия и скрывать посредством выражения. Термин *фигура сокрытия* означает функциональную структуру такого словесного высказывания, в котором очевидно выраженный, манифестированный план смысла скрывает, затеняет другой, латентный смысловой план, который только и получает свое выражение благодаря манифестированному и скрывающему его плану содержания, и оба плана, явный и скрытый, нуждаются друг в друге в качестве составляющих полного высказывания, не избегая при этом взаимно напряженных отношений. Эта характеристика, слишком краткая для такого сложного явления, будет постепенно раскрываться при рас-

смотреии разнообразных и конкретных его проявлений. Если рассматривать *фигуру сокрытия* как функциональный орган словесного выражения, позволяющий высказать больше того, что доступно рациональному намерению высказывания, и задающий высказыванию глубину, то станет ясным, что речь идет о чем-то фундаментальном для словесного искусства.

Фигура сокрытия — это не одна из бесчисленного множества фигур и тропов, накопленных в истории риторики и поэтики; она составляет особый класс, отличный не только от любого другого, но и от всех остальных вместе взятых. Фигура сокрытия есть орган создания смысла, к которому ведет не определенный шаг, а путь понимания, не прямой и не сводимый к формуле или алгоритму. Фигура сокрытия — это функциональный орган создания текста, наделенного глубиной в особом смысле — глубиной, требующей для своего опознания эвристической удачи в литературе, а в фольклоре — ритуала и наставника. Глубинный план выражения и высказывания в принципе существует благодаря фигуре сокрытия. Когда выражение подчинено правилу или легко опознаваемой установке, глубины нет. Где высказывание обнаруживает глубинный план выражения, можно ожидать фигуру сокрытия. Ее разновидности, ее функциональные структуры многообразны и все же связаны семейной морфологией. Очевидно, что в данном случае речь идет о глубине текста совсем не в том смысле, как это имеет в виду генеративная и трансформативная грамматика и ее аналоговые построения в поэтике. Генеративная грамматика устанавливает общие знаменатели, или простые инварианты, в качестве глубинного плана текста.¹ Понятие фигуры сокрытия дает подход к неупрощаемой сложности литературных текстов. Фигура сокрытия недоступна формальной логике, но она не лишена логики: ее логика сложнее формальной, находится с ней в конфликте, т.к. каждый раз обретает себя заново. Зияния, на которые неизбежно наталкиваются ее формально-логические описания, служат указателями в направлении неочевидного, индивидуального и сущностного.

¹ В нашем контексте понятие *глубинный план* не совпадает ни с одним из значений, зарегистрированных в словаре семиотических понятий: Algirdas Julien Greimas et Joseph Courtés. *Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette, 1979.

В моих исследованиях читатель найдет описания разнообразных типов фигуры сокрытия; их присутствие не всегда педалировано.

В виду фигуры сокрытия возникает возможность по-новому стратифицировать те области исследования текстов, которые применяют понятия фигуры и тропа. Понятия эти необходимы для понимания художественной литературы, но принадлежат не только литературоведению. С тропологической точки зрения можно различать риторiku, поэтику и поэтологию. *Риторика* рассматривает использование фигур и тропов локально, *ad hoc*, для усиления эффекта данной фразы или мысли. В *поэтике* фигуры и тропы — не локальные приемы, а системные элементы высказывания в данном произведении или у данного автора, они формулируют индивидуальный стиль и настраивают оптику автора², сквозь них проходят и на них пересекаются линии рекуррентных мотивов, иначе говоря, тропы здесь включены в смысловую экономию полного текста. Наконец, выделим в качестве особой области исследования *поэтологию*, или дисциплину изучения художественных высказываний с точки зрения фигуры сокрытия; она проходит в концептуальном пространстве морфологии функциональных структур глубинного выражения, о которых догадывался Платон и много знал Фрейд. Поэтология вводит литературный анализ в область феноменологии духа.

Наиболее развернутое представление о фигуре сокрытия мне пока удалось дать в книге «Морфология загадки» (2008)³. Загадка представляет собой исключительно богатую фигуру сокрытия и, по видимому, играет особую роль в истории культуры словесного выражения. Разновидности фигуры сокрытия были мною исследованы в творчестве Жуковского, Чехова, Пастернака, Набокова.

В числе других ведущих мотивов, настойчиво возникавших в моей аналитической работе, укажу на проблему *литературного мотива*. Понятие это хорошо известно, применяется широко, но остается мало осмысленным. Идея *мотива* возникла в исторической поэтике XIX в. А. Н. Веселовский называл мотивами сюжеты, или фабулы, кочующие в литературе на больших исторических, территориальных

² См. образцовую в этом смысле работу Б. А. Успенского «Анатомия метафоры у Мандельштама» // Б. А. Успенский. *Избранные труды*. Москва: «Гнозис», 1994, т. 2., сс. 246-274.

³ Первый набросок: Savely Senderovich, *The Riddle of the Riddle*, London: Kegan Paul, 2005.

и транскультурных пространствах. Если принять за основу явление подхвата, повтора, варьирования и смежности элементов художественного текста, то мотивы наблюдаются на любом его уровне, от фобулы до лексических единиц, и на любом количестве текстов. Мотивы различных уровней прослеживаются не только в истории литературы⁴, но и в отдельном тексте, как и в полном корпусе текстов данного писателя.⁵ Мотивная организация, или экономия, данного произведения или авторского корпуса, реартикулирует план содержания текста, вносит в него собственно художественный план выражения.

Исследование мотивной экономии корпуса текстов данного автора позволяет прояснить индивидуальный характер авторского выразительного языка и координаты его смыслового мира. Мотивы выделяются не только в порядке тождеств и подобий, но и смежностей и антитез; они наделены функциями, которые повышают смысловую интенсивность текста, уходят в глубинный план, который проявляется в устойчивости некоторых мотивов.

Структуралистическая тенденция сводить дело к общим знаменателям, или инвариантам, с задачей выделения мотивов не справляется. В работе «Мир мимолетных видений» я описал пронизывающие лирическую поэзию В. А. Жуковского мотивы мимолетных крылатых существ и установил, что сведение их к инварианту выхолащивает их значение — их сходство сопровождается смежностью, отношением, которое нередуцируемо. Еще отчетливее выяснилась смежность мотивов, не сводимых к единому знаменателю, у А. А. Блока. Связи мотивов проходят в модусе, который точнее определить как семейное родство. Семейным родством обладает такое множество, члены которого избирательно, каждый по-своему, непредвидимо и прихотливо разделяют некоторый общий набор признаков. Это меняет всю перспективу: инвариант — результат редукции, тогда как семейное родство нередуктивно. Кроме того, ведущие мотивы индуцируют вокруг себя устойчивые поля сопровождающих их мотивов. Наконец, совокупность мотивных рядов в данном тексте обнаружи-

⁴ На уровне лексики и фразеологии классическое исследование проделал Э. Р. Курциус, «Европейская литература и латинские средние века» (1948).

⁵ Пионерские исследования личных мифологий: М. О. Гершензон, «Мудрость Пушкина» (1919) и Р. О. Якобсон, «Статуя в поэтической мифологии Пушкина» (1937).

вает их сопричастность в качестве координат *поэтического* мира данного художника. Поэтический мир структурно описуем, но лишь до какой-то степени, и не редуцируем к какой-либо формуле. Каждый индивидуальный поэтический мир имеет уникальные феноменальные и структурные особенности, характер которых ни предусмотреть, ни даже усмотреть, исходя из заданной теории, невозможно. Мне пришлось показать наличие таких особенных миров у Жуковского, Пушкина, Чехова, Блока, Набокова, — каждый осуществлен в особых, не совпадающих с другими координатах. Каждый нечто скрывает посредством выражения и выражает путем сокрытия.

Художественный текст всегда тем или иным способом отсылает нас к реальному миру, но при этом дает ему только схематическую репрезентацию. Существует представление, что это условие требует от нас восполнять с помощью воображения лакуны в текстовой репрезентации мира и восполнять текст теми смыслами, которые в нем подразумеваются, в той мере, в какой это нам по силам.⁶ Отсюда делается вывод о правомерности различных восприятий. Но задача словесного художественного произведения — не репрезентация знакомого нам мира в его представимой полноте или ясности, а дарование собственного смыслового мира в его единственном речевом исполнении. Различие индивидуальных восприятий *по существу* возникает не от неполноты текста, а от степени и характера овладения тем, *что в тексте есть*. Художественное произведение — предмет, обширно, глубоко и *достаточно* заданный его создателем. Художник не страдает от неабсолютности средств выражения; ограниченность средств становится в его руках выразительным средством. Углядеть то, что *дано*, то есть *смысловой-и-речевой феномен*, — вот подлинная задача художественного восприятия. Разумеется, в литературном тексте есть и неопределенности, которые требуют индивидуального восполнения со стороны читателя, но такого рода вариации восприятия играют маргинальную роль в понимании произведения.

Если *феномен текста* имманентен универсальным закономерностям лингвистики, то говоря о *феномене произведения*, мы ориентированы на его индивидуальные особенности, одни из которых могут иметь системный, другие единичный и даже единственный характер.

⁶ По этому пути пошли феноменологические теории литературы, особенно работы Романа Ингардена (1930-ые-60-ые гг.).

Сложность соотношения понятий *текста* и *произведения* заключается в том, что феномен произведения может быть лишь результатом понимания текста, которое превосходит понимание языка, требует компетенции художественной. Художественная компетенция (как авторская, так и читательская) не является чем-то заданным, она перестраивается в каждом опыте. Художественная компетенция включает языковую в особый модус сознания, обозначаемый понятием *искусства*, искусство же в каждом случае, в каждом тексте устанавливает свои особенные правила. Как искусство не сводится к языку,⁷ так феномен произведения не сводится к тексту в его лингвистических характеристиках и нуждается сразу же в нахождении особой *установки, трансцендирующей языковую* и переопределяющей функции элементов текста. Иначе говоря, понятие *текста в рамках искусства* получает иной характер, чем в плане лингвистического рассмотрения. Нетождественность, разнородность лингвистического и художественного контекстов, несмотря на их пересечение, раздваивает понятие текста, из чего возникло немало недоразумений. Текст в литературном произведении искусства — это языковой текст, похищенный художественной установкой и возвращенный языку с признаками принадлежности параллельному миру искусства и автора.

Критика общих теорий литературы в качестве задающих аналитические программы отнюдь не отменяет ни структурного, ни аналитического подхода к литературе, но дает противовес в виде открытого, ищущего исследования и ставит его на двойную почву интуитивного постижения индивидуальных особенностей произведения и проблематизирующего мышления, поскольку смысл всегда является проблемой, а художественный — в особой и повышенной мере. Художественная установка всегда проблематична. Казалось бы, очевидно, что искусство слова обладает культурно заданными формальными аспектами, как, например, стихотворный ритм, которые подчиняются формальной аксиоматике; но эта аксиоматика варьируется от фонологических особенностей одного языка к особенностям другого.

⁷ Такое сведение — принципиальное заблуждение семиотических теорий искусства. Обилие лингвоморфных структур в словесном произведении искусства ослепило семиотиков, помешав им видеть смысловые и эйдетические аспекты искусства, к знаковым структурам не редуцируемые. Во всей истории семиотики, кажется, только Ч. С. Перс пытался учесть полимодальность сознания.

Что уж говорить о смысловой области. Открытую, неаксиоматизируемую и неисчислимую область составляют неформальные и культурой не заданные смысловые аспекты искусства. Они резонируют на вопросы и требуют анализа особого типа — аналитического искусства.

Подытожу сказанное так. Поскольку феноменальный мир литературного произведения жив трансцендирующими язык и непрогнозируемыми ценностями и их всегда особенной иерархией, в нем важны заранее не кодифицируемые и нестандартизируемые структурные моменты: узлы, векторы и конфигурации контекстуальных напряжений — опорные качества, вокруг которых этот мир кристаллизуется как своеобразное и проблематичное единство.

Назовем узловыe моменты кристаллизации смысловых напряжений на пересечении текста и смысла *мотивами*. Описание конкретной *экономики мотивов*, задающей систему координат каждому *индивидуальному поэтическому миру* можно определить как реконструкцию *феноменальных опор произведения*. Их разыскание составляет задачу аналитического подхода к литературе. Понятия поэтического *мотива* и *мира* совместно дают ориентир для анализирующей мысли, эвристическую стратегию, но никак не стандартные процедуры.

Вот некоторые категории, которые возникли в моих опытах описания опорных моментов феноменального мира литературного произведения: *ключевой мотив*, владеющий воображением художника и являющийся центральным событием его речи; *феноменальное ядро*, образно определяющее некоторое привилегированное пространство, в котором разворачивается художественное воображение; и *эйдетическая сцена*, то есть совокупность условий и условностей данного своеобразного мира, определяющая отбор реалий и особенности их поведения. Все это лишь направления разрозненных разведок; привожу их не в порядке построения теории, а как примеры многообразия путей артикуляции художественного мира, которые вряд ли возможно проинвентаризировать.

Так, в некотором количестве рассказов Чехова *ключом* к пониманию их мира является агиографический мотив Чуда св. Георгия о Змии и Девице. Появление этого мотива служит сигналом к прочтению повествования в особом символическом свете, который переопределяет содержание, сообщаемое в прямом повествовании. *Ключевой мотив* является интенсивным фокусом, в котором сходятся в не-

абстрактном, образном единстве некоторые доминантные смысловые векторы мира художника. У Чехова указанный ключевой мотив связан с целой гаммой значений, от интроспективных до культурно-исторических. Их совокупность задает глубину смысловому пространству чеховских текстов. Ключ не означает единственный ключ.

Разбирая стихотворение Жуковского «Невыразимое», я нашел, что мыслью и воображением поэта скрыто управляет образная идея потаенного храма — это *феноменальное ядро* его поэтического сознания. Весь мир мыслится поэтом как потаенный храм, в котором происходят единственно соответствующие этому месту события. Привлечение идеи/эйдоса храма при этом не сводимо к какому-либо культурно заданному типу — речь идет о храме в особом смысле, который и подлежит выяснению.

Иное дело — совокупность условий и условностей поэтического мира, описывающая его *сцену*. В творчестве Набокова характер событий определяется тем, что они происходят на невидимой, но весьма активно определяющей характер событий *сцене* особого типа — сцене балагана, театра в высокой степени условного. Эта сцена предназначена для разыгрывания *commedia dell'arte*, кукольного театра, петрушечного действия и т.п. (преломленных сквозь призму интереса Серебряного века к этим формам ярмарочных развлечений), — театральных форм, которые сопротивляются условиям тяжелого материального и принудительно рационального мира. Балаган Набокова — это мир, населенный марионетками; в нем живой человек сопротивляется намерению пуппенмейстера превратить его в марионетку; в нем совершаются опыты по *надуванию материи*, преодолению гравитации и достижению гораццианского бессмертия.

Прояснение *феноменальных особенностей поэтического мира* и опора на *мотивную экономию* кардинально отличается от распространенных описаний мира художника в физикалистских категориях пространства и времени, нередко дополняемых готовыми идеологическими категориями.⁸ Заранее заданная «реалистическая» модель системы измерений мира, ориентированная на то, что в референциальном плане любое произведение ссылается на реальный мир, закрывает путь к пониманию мира художника. Референциальность ху-

⁸ Такой характер имеют, как правило, работы, принадлежащие жанру «Мир такого-то».

дожественного произведения дает ему глину, обретающую жизнь в поле векторов его собственного смыслового мира. Правда, художник возвращает нашему жизненному миру созданный им мир художественный в качестве видения жизни по существу, в качестве выявления того, что не видимо простым зрением. (Разумеется, художник может играть и с этим фундаментальным обстоятельством — в искусстве все поддается розыгрышу.) Феноменальные прояснения способны схватить имманентные и уникальные смысловые характеристики творчества и таким образом дать представление о данном уникальном художественном мире по существу. Важность реконструкции поэтического мира художника заключается в том, что слова и образы обретают свой особенный смысл только в его контексте; формальное наблюдение достигает осмысленного соотнесения компонентов текста в качестве *мотивов* в конечном счете только в контексте *мира* художника; мотивные ряды обретают смысл только в качестве координат мира художника. В свою очередь, *мир художника* проясняется в имманентных ему категориях только тогда, когда он описан посредством *экономии мотивов*. Только в качестве функций миростроения обретается ценностная основа мотивов, то, что делает их мотивами. И конечно же, никакое феноменальное прояснение не может претендовать на полноту понимания произведения, но на этом пути по крайней мере эксплицируемы ценности, пусть не исчерпывающие его, но фундаментальные.

Мотивы и мир художника — это дуги разного уровня, которые совместно образуют герменевтический круг, или, точнее, спираль. Пока они не соотнесены, наблюдения, касающиеся одной, сомнительны.

Мир художника — понятие, возникающее уже на уровне отдельного произведения, но во всей полноте оно раскрывается лишь в виду полного корпуса текстов художника. Мир художника предполагает собственный герменевтический круг, который связывает исследования вглубь и вширь. Глубиной обладают конкретные произведения — каждое на свой лад, поэтому изучение творчества писателя вглубь требует исследования каждого текста отдельно. Глубинные аспекты текстов уникальны — в этом заключено оправдание каждого нового произведения. Но представление о творчестве в целом не может быть получено из суммирования результатов исследования каждого его произведения в отдельности. Только изучение *корпуса* как целого да-

ет встречную стратегию: оно способно дать объёмный контекст, который остается неразличимым при рассмотрении одного текста, хотя властно присутствует в нем. Но изучение корпуса никогда не достигнет той глубины, которая открывается изучению одного произведения. Глубина конкретного текста и объемность корпуса составляют взаимно дополнительные аспекты литературного исследования.

По такому пути я шел в моем исследовании элегического жанра у Пушкина («Алетейя», 1982): в центре этого исследования стоит подробный разбор одной элегии, которая относится к вершинам его лирики («Воспоминание» 1828 года), от него все более широкие круги захватывают цикл воспоминаний, жанр элегии и, наконец, фрагмент поэтического мира поэта (главы из этой книги вошли в настоящее издание). Каждый из этих кругов обладает своей особенностью, не различимой на уровне отдельных текстов, но необходимой для их понимания.

В центре моего изучения Чехова оказался один рассказ, на материале которого были вглубь исследованы особенности чеховского письма и выделен один мотив (Чудо Георгия о Змии и Девице), задающий повествованию второй, символический план, и затем рассмотрен полный корпус тех его текстов, где встречается этот мотив. Это исследование охватило лишь фрагмент мира художника, и все же оно, хотя бы под одним углом, проливает свет на все творчество писателя. Независимое исследование вглубь других текстов Чехова позволило описать другие, независимые друг от друга аспекты чеховского мира, играющего, подобно обработанному драгоценному камню, множеством граней.

Исследования полного корпуса Набокова, которым я занимаюсь в течение последних семнадцати лет совместно с Еленой Михайловной Шварц, пошло сразу по множеству направлений и ведет к реконструкции мира писателя в его исключительно обширной и сложной системе смысловых координат (к настоящему времени в картотеке Е.М. находится около тысячи сквозных мотивов). Так проясняется особый символический язык Набокова: едва ли не каждое его слово имеет два значения — известное в языке и особенное набоковское, обеспеченное условиями и условностями его сцены.

Повторяю, этот отчет не строит теории литературы, а лишь наскоро, углем прочерчивает герменевтические тропы, проложившиеся в одном индивидуальном опыте понимания литературы. Герменевти-

ка как открытая стратегия открытий представляется в этом опыте предпочтительнее теоретического догматизма. Понятие *герменевтика искусства* включает в себе парадокс — это теория без готовой теории и анализ без аксиом и алгоритмов. Это дисциплина исследования по месту. Понимание литературного произведения не имеет ни прагматического оправдания, ни практической верификации, ни логической выверки — его опорой может быть только *феноменологически чуткое созерцание*, то есть распознавание данного представленного нашему сознанию предмета в его уникальности и нахождение путем рефлексии имманентных ему категорий понимания.

В виду проблем исторического характера я также стремился придерживаться *подхода по месту*. Исследуя лирику русского Романтизма, я столкнулся с тем, что в истории был исключительный решающий момент, когда творческие тенденции эпохи получили коллективную диалогическую разработку. Таким моментом стал обмен дружескими поэтическими посланиями во втором десятилетии XIX века. Рассмотрение внутреннего и внешнего контекстов этого корпуса текстов позволяет увидеть лирику русского Романтизма на фоне реконструированной концептуальной сетки, проясняющей систему жанров, удивительно стройную и богатую творческими потенциалами. Подчеркиваю исключительность этой ситуации. Из такого исторического факта ключевого значения не может быть извлечена какая-либо обобщающая теория — это индивидуальное явление, характеризующее одну эпоху и только. Тем не менее оно открывает некоторую морфологическую, а следовательно, теоретически ценную картину, проясняющую нечто существенное для всей европейской истории литературных жанров — то, что обычно скрыто в хаосе исторических случайностей. Фундаментальный парадокс теоретического мышления о литературе заключается в том, что оно тем глубже, чем уже его база, и тем плоше, чем шире берется предмет.

Поиски индивидуального подхода к художественной эпохе, называемой русским Серебряным веком, привели нас с Е. М. Шварц к иной стратегии, позволили дать *портрет* этой эпохи в существенных характерных чертах благодаря усмотрению пантеатрализма этой эпохи и некоторого ключевого феномена, от которого большинство художников того времени, в любом виде искусства, не могло оторвать зачарованного взгляда. Этим феноменом была *кукла*, а мир представлял как сцена интимного кукольного театра. В этом свете проясняет-

ся особенное лицо эпохи и обостряется видение конкретных произведений. Вряд ли есть другая эпоха, для которой такой подход годен.

В целом, мой опыт исследования культурных эпох лежит на путях, не обобщаемых и не ведущих к пониманию других эпох. Он показывает возможность прояснить индивидуально характерные черты облика эпохи в некотором счастливо схваченном ракурсе. Ценность такого портрета заключается не в том, что в него вписываются конкретные произведения искусства, а в том, что на его фоне многие из них получают углубленный смысл.

Возникает вопрос: какова ценность известных сопоставительных описаний смежных эпох? В искусствоведении были сделаны типологические контрастные сопоставления смежных художественных эпох Ренессанса и Барокко, а в литературоведении — Классицизма и Романтизма; подобия этих отношений можно разглядеть и сопоставляя другие эпохи.⁹ Ценность этих усмотрений весьма относительна. Сопоставительной стратегии не достаточно для описания некоторой эпохи по существу. Смежные эпохи, действительно, в некоторой степени освещают друг друга, но их существенные описания должны проходить в отличающихся системах координат. Одной системы координат даже для двух смежных эпох не достаточно.

Особая стратегия, которую мне пришлось испытать в историко-культурной перспективе, — это изучение истории одного мотива в европейской культурной традиции. Прослеживая одну продолжающуюся нить в разворачивающейся исторической ткани культуры, можно разглядеть и индивидуальный характер ее узловых моментов в отдельных произведениях литературы и искусства, и особенности самой традиции на соответствующих этапах и в локальных её изводах. Таким изучением одного мотива христианской культуры явилась моя книга «Георгий Победоносец в русской культуре» (1994, 2002), главы из которой входят в это издание.

Работа в разных направлениях литературного анализа вновь и вновь приводила меня к убеждению, что нет и не может быть заранее формулируемых концепций и процедур, которые вели бы к обнаружению имманентных и уникальных аспектов произведения словесно-

⁹ См. Д. С. Лихачев, *Развитие русской литературы X-XVII веков*, Л.: ХЛ, 1973 (раздел «Великие стили и стиль Барокко»).

го искусства или художественной эпохи — их характер и локализация всегда непредвидимы. Работа, ведущая в направлении художественных ценностей, может быть осуществлена наощупь, интуитивно, путем вживания, вчувствования, медленного и наблюдательного чтения и рефлексии. Структуральная лингвистика внесла в дело понимания литературы сознание необходимости методологии и аналитического подхода. Она создала поэтику, направленную на лингвистические аспекты высказывания, которая чрезвычайно важна и для общего понимания литературы, и в качестве инструментария, к которому можно прибегать при достаточно критическом понимании его силы. Но она же внушила и представление о том, что аналитическая работа должна опираться на некую теоретическую модель, что очень ограничило кругозор аналитика, сковало живое постижение искусства слова, привело к построению упрощающих, но претендующих на универсальность теоретических моделей. Они не пережили XX век.

Возникающие в начале XXI века попытки предложить какую-либо отмычку в социологических или антропологических терминах или путем вписывания в постмодернистский или новоистористский дискурс не поправляют дела — все это способы вчитывать нечто в текст; к чтению на языке произведения они не приближают. Возможно, сегодня настало время для критического пересмотра представлений о подходах к литературе, в том числе называемых научными, для освобождения кругозора от зашоренного доктринального способа смотреть на вещи и углубления *искусства видеть, понимать и переживать*. Задача заключается в том, чтобы интуитивный опыт сочетать с аналитической дисциплиной — по отдельности они к подлинным усмотрениям не ведут. В искусстве драгоценно неочевидное, и оно не постижимо без сознательной настройки зрения. Подлинное усмотрение начинается тогда, когда интуитивные акты охватываются дисциплиной рефлексии, задающей вопросы и проясняющей каждый свой шаг. Понятие подлинности сильно скомпрометировано сегодня как импрессионистическим, так и теоретическим подходом, но я настаиваю на его значимости для искусства.

Подходы к фольклору осмыслены менее, чем методы изучения авторской литературы, поскольку он представляется регулируемым трафаретами, общими знаменателями, и есть успешные работы в этом плане. Подход с такой позиции лишь изредка дает полезные результаты (как в случае «Морфологии сказки» В. Я. Проппа). По-

скольку исходным предметом в фольклористике является не отдельный текст, а текст как представитель корпуса, исходной проблемой является соотношение текста и жанра. Необходимое поле наблюдения фольклора — место жанра в народной жизни. Таковы фундаментальные условия особой герменевтики фольклора.

Проблема жанра *загадки* привела меня к необходимости критически исследовать историю ее изучения, то есть рассмотреть каждое когда-либо предложенное решение в его отношении к предмету и в свете, проливаемом разными решениями друг на друга. Отрефлектировав концептуальное поле истории изучения загадки, я получил возможность выявить парадоксальный характер представления о жанре. Во-первых, предполагается, что есть некая, парадигма, по которой мы определяем, относится ли данный текст к данному жанру, во-вторых, жанр мыслится как совокупность всех текстов, которые имеют хождение под знаком данного жанра. Парадокс заключается в том, что эти два аспекта жанра не сходятся и не могут сходиться в принципе. Таким образом жанр предстал как проблема. Благодаря такой постановке вопроса оказалось возможным выяснить особую, неформальную логику жанра, которая позволила реконструировать его образцовую парадигму. Не структурный инвариант, не общий знаменатель, извлеченный из всего разнообразия образцов данного жанра представляет парадигму фольклорного жанра, а наиболее полноценная, ёмкая, потенциально богатая форма, которую можно получить лишь в реконструкции, сочетающей логический анализ текстов с этнографическими наблюдениями над жизнью жанра в естественных условиях. Большое количество (иногда большинство) текстов в поле данного жанра представляет собой его по-разному упрощенные, неполнозначные продукты, и, поскольку они не достигают полного потенциала жанра, инвариант, выведенный для всех текстов, оказывается на уровне ниже специфики жанра. Излюбленная структуралистическая стратегия — выяснение инварианта — оказалась главной причиной провала всех опытов этой школы в изучении загадки. Жанр должен определяться по наиболее богатым, полнозначным, глубоким его образцам. Для загадки функциональной структурой, определяющей жанр, оказалась *фигура сокрытия* (о которой речь шла выше).

Особую проблему представляет *история жанра* в фольклоре, которая доступна в разной мере по отношению к разным жанрам в зависимости от того, ведет ли жанр свое происхождение с доистори-

ческих времен (как, вероятно, загадка) или возник в историческое время. Мифологические школы XIX и XX веков выводили *былину* из гипотетических древних мифов. Представителям этих школ не приходило в голову, что материал, выделенный в качестве архаического по причине его распространенности (если сходство не мерещилось в силу слишком широко взятого критерия подобия), не обязательно свидетельствует о генезисе, а мог быть подобран новым жанром, порожденным в новых исторических обстоятельствах. Обломки старых фольклорных жанров способны служить строительным материалом для решения совершенно новых задач. Между тем, русская былина полна странностей, не укладывающихся в рамки мифологической теории: было замечено, что былины содержат заимствованные восточные сюжеты (В. В. Стасов и Вс. Ф. Миллер) и наряду с ними западные (А. Н. Веселовский), что в былине есть приуроченность к историческому периоду — древнейшие события в них отнесены к XI–XII вв. (времени «Владимира Красно Солнышко») и ссылок на более ранние времена нет; менее всего обращалось внимание на то, что былины полны озорных мотивов, с традицией героического прославления не согласующихся. Все эти странности обычно рассматривались как примеси к постулированной героической традиции. Но есть ли основания для оправдания такой беспринципности древней героической традиции? Понять историю русской былины можно, рассмотрев ее в свете ее собственных указаний на свой начальный период и воздержавшись от допущений, что любой жанр фольклора произошел на мифологической почве. Тогда былина предстанет в качестве новофольклорного жанра, возникшего в начальный период христианства на Руси и имевшего специальные функции, которым нужно найти место в контексте новой культуры. Тогда станет ясно, что былина не продолжала какой-либо предшествующий жанр, хотя и могла пользоваться материалами таковых в своих собственных, новых целях. В древнерусских летописях упоминаются песни гусярлов, которые имели особое место в народной жизни, и их характер можно понять в виду официальной идеологии, ставившей их вне закона. Былины, о которых мы судим по записям XIX века, далеко ушли от того вида и тех функций, которые они имели в начальную пору, пору внедрения христианства на Руси; они в конце концов оказались освоены господствующей идеологией, но хранят память о своем неукротенном на-

чале; эта память запечатлена в их особенностях и странностях, а не в призраках общих знаменателей.

Что касается средневековой письменности, то, казалось бы, к ней мало приложим опыт исследования литературы нового времени. Не совсем так; и тут ценен опыт подхода к литературному тексту как особенному феномену, глубоко и интенсивно организованному, так что для его понимания требуется постановка уникальных для него вопросов и дисциплинированная аналитическая работа, направленная на выяснение задач, вызвавших его к жизни, и способов решения этих задач, то есть характера развернутого в нем мышления.

Большинство дошедших ранних текстов русского средневековья имело богослужебный характер и было переводами с греческого, сделанными в разных славянских странах. Посреди океана переводов небольшую долю имеют оригинальные тексты, созданные на Руси в таких жанрах как агиография, гомилетика, патерики; среди них особенно своеобразны летописи. Начальная летопись, «Повесть временных лет», представляет собой сказочно богатое и поразительно загадочное явление. Но если подойти к составляющим её текстам так, как будто их писал пушкинский Пимен, то есть в качестве свидетельств исторических событий, то современная критика текста, или текстология, оставляет в них весьма немного вне подозрения. Дело не только в приспособлении летописного рассказа к политическим интересам князя, под чьим покровительством он писался, как подозревал крупнейший текстолог летописей А. А. Шахматов, но в гораздо большей мере в том, что средневековые тексты писались не в выражениях, прямо описывающих реальность, а с помощью цитат из священных и просто престижных в христианской традиции текстов и пересказов из них же. Выяснить истинные события удастся крайне редко — если есть параллельные источники из разных, не влиявших друг на друга традиций, независимо свидетельствующих об одних и тех же событиях. Положение почти безнадежное.

Но возможен другой подход. Его обосновал В. В. Ключевский на смежном материале — в исследовании древнерусской агиографии («Древнерусские жития святых как исторический источник», 1871). Он пришел к выводу, что докапываться до истинных событий в житиях святых бессмысленно — они искажены до неузнаваемости или вообще замещены условностями жанрового канона, но при этом жития являются бесценными и абсолютно точными историческими до-

кументами в другом отношении: если их рассматривать как свидетельства состояния умов в пору их создания. В отличие от критического метода болландистов, проделавших с XVII в. большую работу по критическому сопоставлению сохранившихся текстов житий святых, Ключевский обосновал метод реконструкции смысловой структуры в контексте практических жанровых функций текста. Он реконструировал то, как и для чего жития интерпретировали события, то есть как мыслили средневековые писатели. Этот подход *mutatis mutandis* имеет смысл и для раннего летописания. Об этом говорит сама начальная летопись, если читать ее медленно и наблюдательно — так, как научила нас литература нового времени. Дело осложнено тем, что, в отличие от современной литературы, летопись была не самостоятельным произведением, а вписывалась в общее поле христианской письменности, и поэтому следует понять, как она преломила этот контекст. Именно под этим углом зрения можно пронаблюдать, чем поглощена мысль зачинателей древнерусского летописания. Это, во-первых, сознание новизны христианского взгляда на мир: сознание того, что христианство принесло *историческое* понимание человечества; в отличие от баснословного языческого осмысления жизни, оно внесло представление о связи времен от сотворения до провиденциально положенного конца, так что история предстает как всеохватывающий, универсальный процесс. Мысль древнерусского христианского летописца, во-вторых, направляется намерением вписать новую, русскую главу в эту историю, обосновать прививку новой ветви на древе всеобщей истории (метафора ап. Павла). В этом контексте писать историю значило не регистрировать события и не приспособливать их к интересам того или иного властителя (как это, действительно, стали делать позднее), а интерпретировать их, подвергать христианской экзегезе и таким образом распознавать в них явления исторические. Препятствием на пути к пониманию летописи является как раз упомянутый факт, что летописец описывает события с помощью парадигм и цитат из библейских книг и других источников, авторитетных в христианской традиции. Понимание языка летописи совершенно необходимо, но не достаточно. Стандартный язык скрывает оригинальное намерение, которое проявляется на более высоких уровнях организации текста. Начальная русская историография подчинена историософской экзегезе. Историософская установка наблюдается как одна из доминант во всей оригинальной письмен-

ной продукции Древней Руси — проповедях, житиях, патериках, даже в изменениях, вкравшихся в богослужебные книги; летопись же представляет собой жанр, специализирующийся на историософской проблеме и ее раскрытии на национальном материале. Христианская историософия выработала особые принципиальные приемы. Но при этом оставалось обширное творческое поле выбора конкретных задач и стратегий. Европейское средневековое летописание неоднородно, в нем наблюдается большое разнообразие типов. Для понимания данной конкретной хронографии необходим учет её индивидуальных особенностей, отвечающих на вызовы как общехристианского, так и национального контекстов исторической мысли.

Наблюдения над индивидуальными особенностями текстов раннего летописания в контексте древнерусской письменности и христианской историографии приводят к усмотрению, что важными (не единственными) ключами к чтению начальной летописи, «Повести временных лет», являются две экзегетические стратегии. Во-первых, главным принципом средневекового способа истолкования событий в качестве исторических, была *типологическая экзегеза*, то есть рассмотрение фигур и событий христианской истории по типу истории, изложенной в Священном Писании, и в качестве предсказанных Ветхим Заветом. Мой анализ текста показал, что для авторов начального летописания такой парадигмой, позволяющей истолковать главный предмет летописи — хаос династических междуусобиц Древней Руси — являлась ветхозаветная парадигма победы младшей отрасли над старшей, уже имевшая хождение в христианской экзегезе. Во-вторых, способом ориентации в хаосе династических междуусобиц служила стратегия истолкования и соотнесения княжеских имен, которая замечательно одинакова в библейской традиции и фольклорной. Обе эти стратегии прослеживаются как на высшем уровне организации повествования, так и на непосредственном текстуальном уровне. Так выстраивается особая герменевтика, соответствующая уникальности «Повести временных лет». В свою очередь, и найденная тут ветхозаветная историческая парадигма, и острое внимание к смыслу княжеского имени прослеживаются и в других текстах древнерусской письменности. Словом, задачей, вызвавшей к жизни историографию на Руси, было не документирование событий и не только перевод их на язык христианской традиции, а их истолкование в плане провиденциального замысла истории и, т.о., включение в универ-

сальную историю. Можно и нужно формулировать общие принципы средневековой литературы; они нужны, но не достаточны: крупные явления письменности являются ответами на уникальные задачи.

Итог. Литература рассматривается на этих страницах как поле многоплановых форм смыслового-и-речевого творчества. Сущностные ценности литературного произведения уникальны и не могут быть теоретически предопределены. Особенности художественной литературы не чужды литературным произведениям, которые находятся за пределами искусства, как фольклор, историография и некоторые жанры философии, как и наоборот, особенностям любого типа литературного творчества (в самом широком смысле) открыт доступ в художественную литературу. Все исследования, представленные в этом издании, были движимы желанием понять некоторый предмет, будь то текст, жанр, культурная эпоха или традиция, как особенный феномен, не укладывающийся в прокрустово ложе какой-либо тотальной теории, но при этом глубоко и интенсивно организованный, так что требует дисциплинированной аналитической работы и последовательного аналитического языка. Отказ от заранее заданных моделей не отменяет распознавания уникальных, но устойчивых артикулирующих сил, возникающих непредвидимым образом в различных областях литературного творчества. Отсюда необходимость начинать каждый раз сначала и одновременно подвергать испытанию каждый отдельный опыт, и пересмотру — всё поле опыта. Мне хотелось бы, чтобы читатель не упустил из виду этот Гольфстрим, от которого зависит климат начертанного мною архипелага.

Итака, штат Нью-Йорк
27.1.2012