

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

ПРЕДИСЛОВИЕ

Мои исследования в областях русской литературы, фольклора, историографии и истории культуры печатались в течение почти четырех десятилетий в периодических изданиях двенадцати стран и потому мало известны и мало доступны в России. Я отобрал для этого издания те работы, которые, как мне кажется, не потеряли смысла в новом веке. Они представлены здесь в новых редакциях. Некоторые работы пересекаются, но лишь постольку, поскольку затрагивают с разных сторон одни и те же факты. Всего планируется три тома: 1. работы о русской поэзии и истории художественной культуры, 2. о прозе, 3. о фольклоре и древнерусской письменности.

Приношу глубокую благодарность А. Д. Кошелеву за мысль собрать некоторые мои работы и Е. М. Шварц за незаменимую редакторскую помощь.

21 февраля 2012 г.

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; редуktивные 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-

смотрении 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-