

6. Карьялайнен К. Ф. Религия югорских народов: В 3 т. Т. 3. Томск, 1996.
7. Маковский М. М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках. Образ мира и миры образов. М., 1996.
8. Головнев А. В. Говорящие культуры. Традиции самодийцев и угров. Екатеринбург, 1995.
9. Терещенко Н. М. Ненецко-русский словарь. М., 1965.
10. Лехтисало Т. Мифология юрако-самоедов (ненцев). Томск, 1998.
11. Куприянова З. Н. Эпические песни ненцев. М., 1965.

**Галина Ивановна ДАНИЛИНА** —  
доцент кафедры зарубежной литературы,  
кандидат филологических наук

## Пространственные метафоры в научном творчестве А. В. Михайлова

УДК 821.09

*АННОТАЦИЯ.* В статье исследуется методология «науки о культуре» в трудах А. В. Михайлова (1938–1995) и обозначен онтологический подход как ее сущность. Предпосылки и содержание онтологического подхода выявляются через пространственный метафорический ряд: внешнее-внутреннее, поверхность-глубина, дом (здание), вид и др.

*The paper focuses on the methodology of the «science of culture» presented in A. V. Mikhailov's works.*

*The study reveals the ontological approach as the essence for the methodology. The contents and field of application of the approach are shown through the following metaphorical sequences: the outer — the inner, the surface — depth, the building (the «inward form»), the bottom, the abyss, etc.*

«Исчезновение всего само собою разумеющегося» — так охарактеризовал А. В. Михайлов положение дел в литературоведении и «науке о культуре» в целом, положение дел, проявляющееся в недоверии к традиционным научным методам, эклектизме, позитивистских тенденциях. Но главная проблема всех наук, причастных к изучению культуры, — давно и незаметно осуществившееся в них разделение на «теорию» и «материал», теоретические и историко-литературные, историко-культурные исследования. «Теория, — подчеркивает А. В. Михайлов, — существует в настоящее время как нечто изолированное от конкретных явлений культуры, она «работает» независимо от них, оставаясь одной и той же теорией для разных произведений, создававшихся в различные культурные эпохи».

Это означает, что литературоведение перестало отвечать своему предмету — истории литературы, что оно ушло от литературы как истории. Кризисность науки, — писал А. В. Михайлов еще в 1982 г., — «в недоверии к традиции, отрицании истории и всякой сущности исторического» [3: 39]. «Процесс останавливают в объект», что ведет к «разрыву между фрагментом и смыслом целого», когда «творчество видят со стороны результата, а результат всякий раз оказывается в поле ясности науки с ее понятием метода» [27: 192].

Но «произведение — не предмет, оно существует лишь в череде осмыслений», в непрерывном истолковании, и «теория — уже сами произведения, сам исторический поток рождает свою теорию». Наука «забыла», что она изучает «формы бытия», «имеет дело с логикой бытия, с историей», и цель ее — выявить «связь с са-

мым глубоким», «с доносимой до нас словом логикой бытия» [3: 41]. История литературы тем самым — не «факты» и не «тексты», а духовное бытие — «культурная история», «где происходит становление идей, где они перестают быть «абстрактностями» и обретают субстанциальную жизненность».

Мысль о бытии как культурной истории, представляющей реальность (а не «предмет») науки, имеет в концепции А. В. Михайлова основополагающее методологическое значение. «Наша *история* реальна для нас в первую очередь в формах ее *истолкования*, то есть не в формах самих по себе событий», «но в виде их смысловых отражений в ...сознании. Историк вынужден заниматься многообразием таких отражений» и «языком таких отражений, складывающимся в некое подобие системы» опосредования [20: 660]. «На наш взгляд, — пишет А. В. Михайлов в работе «О методе в искусстве» (1994), — настоящая реальность науки о литературе — само искусство и его самоосмысление, доступное нашей мысли лишь через узлы сложнейших опосредований, через пласты осмыслений. Искусство никогда не существовало в чистом, четко отделенном от всего иного виде», «и оно не равно само себе» [27: 199]. Потому «в истории культуры чрезвычайно важно видеть роль процессов осмысления, толкования реальных фактов и всей предметной сферы... История культуры исследует не факты и предметы», «но процессы осмысления, в которые факты и предметы заведомо глубоко погружены» [5: 550].

«Культурная история» есть непрерывное становление духовного бытия, и потому она «стремится уразуметь себя как целое» [6: 214]. Исследователь должен ощущать себя «существующим в целом живом и беспокойном океане историко-литературного и историко-культурного движения» [14: 62], он не противопоставлен своему «объекту», а соположен с ним. «Наблюдатель» в литературной теории — часть наблюдаемого процесса, условие существования культурной истории, — она оборвется без своего осмысления [3: 30]. Теория литературы не может быть чем-то отдельным, стоящим «над» литературной историей; «смысл» теоретических понятий в том, чтобы вести от сознания целого — к конкретности художественных созданий [3: 13], «осмысляющее слово» едино по своей природе. «Поэтическое слово» — не дополнение к науке и философии, а «существенное осмысление, направленное на непосредственное богатство и полноту жизни» [3: 18], понятия «условны», это «двери, ведущие к смыслу... у них живые корни» [14: 62–63].

Таким образом раскрываются предпосылки научного мышления, способного по существу соответствовать «реальности» науки о литературе:

— наука изучает не «текст», не «предмет» или «объект», а само становление духовного бытия — культурную историю;

— культурная история есть бытийное целое, в котором неразрывно слиты теория и произведение;

— культурная история «доносится до нас» и дана нам как непрерывный процесс осмысления — «опосредование».

Эти предпосылки научной мысли, актуализируя проблему метода, обуславливают своим содержанием необходимость онтологического подхода к произведению и всей культуре в целом. В его продумывании А. В. Михайлов опирается на «философскую онтологию», которую «естественно отражает онтология творчества» [27: 200], исходным для которой становится греческое «представление о эйдосе». Введенное в новоевропейскую мысль Плотинем, представление это, по убеждению А. В. Михайлова, может стать изначальным для науки в ее «приходе к самой себе», возвращении теории в историю культуры. Представление об эйдосе открывает, что «в основе творчества лежит внутренняя целостность, созданный в духе целостный облик, вся суть которого в совокупной собранности целого... Тот, кто видит этот... выстроившийся вовне, в веществе, внутренний облик-эйдос, задуманный художни-

ком, должен отнять от него материю и все это конструктивно выявленное и проработанное целое мысленно вернуть в его единство, в его целостность. Это завет всякому теоретику, его интерпретирующему» [27: 195].

Как показано в работе «О методе в искусстве», изучению бытийного «целого» отвечает онтологический подход. Глубокое и напряженное осмысление этой проблемы в работах А. В. Михайлова связано с необходимостью соотносить «целостность» культуры с ее «историчностью», непрерывной изменчивостью. Поскольку бытийное целое культурной истории представляет собой процесс, развертывающийся в неостановимом движении, для ее понимания и исследования нужен соответствующий метод — такой, которому доступно изучение процесса становления духовного бытия. А. В. Михайлов опирается на диалектический метод Гегеля, разработанный в ту же эпоху рубежа XVIII–XIX вв., когда в новоевропейскую культуру вошло представление об эйдосе. «Исследователь, — считает А. В. Михайлов, — должен уловить целое, голос материала должен быть закономерно сопряжен с голосами всего иного материала истории литературы. Задача, пожалуй, гегелевская. Вещь определяется в своем смысле, соопределяясь со всеми прочими вещами в исторической тотальности мира» [14: 61].

Гегель, переводчиком и комментатором трудов которого был А. В. Михайлов, — постоянный участник его научной мысли. Во многом опираясь на учение Гегеля о бытии и его диалектически осуществляющемся становлении, А. В. Михайлов, тем не менее, проводит тонкую дифференциацию между гегелевской концепцией бытия и своим видением бытия как культурной истории: «У Гегеля бытие... абстракция», это «становление Логоса» [4: 594], тогда как в культуре бытие — «живая жизнь», которой присуща алогичность и «парадоксы». «У культурной истории — особое время, ей бывает присуще и стояние на месте, и стремительный бег» [6: 214].

Для науки вопрос о диалектически становящемся «целом» предполагает задачу постижения его сущности. Поскольку бытие в культурной истории — всегда истолкованное, опосредованное, что обусловлено непрерывностью самой традиции истолкования, «сущность» такого бытия никогда не может быть дана явно и непосредственно и доступна исследователю лишь в «явлении». Тем самым центральной проблемой науки о литературе (как А. В. Михайлов называет литературоведение) становится осмысляемая «традицией от Гераклита до Хайдеггера» «онтологическая проблема сущности» [10: 452–453], и главная методологическая задача науки открывается как поиск путей к «сущности» культурной истории.

А. В. Михайлов подчеркивает, что «сущность» культурной истории особого рода. «В игру входит компонент, о котором часто говорят, но который никак не учитывают — это историчность. Сущность чего бы то ни было не положена заранее — «раз и навсегда», она только осуществляется и «не замкнется, пока не замкнулась сама история» [11: 34]. «Сущность» целого не может быть объективирована, превращена в предмет исследования.

«Наука о литературе и наука об искусстве, — пишет А. В. Михайлов, — имеют дело с принципиально неопределенными сущностями: попытка определить их приводит к подстановке вместо реальностей — фиктивных «объектов», «величин»... Это гигантское целое, которое изменяется исторически, где действительно все взаимосвязано, где нельзя без вреда для истинности целого вырывать фрагменты целого. Речь идет о возможности мыслить такие явления, сущность которых исторична, то есть постоянно и закономерно изменчива», и нужно «представлять явления в ясности, не нарушая неопределенности и текучести их очертаний» [11: 39–40].

Историчность сущности бытийного целого обуславливает направление исследовательской мысли и характер языка науки. Поскольку исследователь сам нахо-

дится не вне, а внутри культурной истории, обеспечивая непрерывность ее истолкования, он должен думать на ее языке. Не абстрактные и «вечные» теоретические понятия, а метафорический язык искусства, метафоры с их бытийной целостностью и творческим смыслом, индивидуальной неповторимостью, по существу адекватны реальности науки. Субъективность исследователя нужна, «чтобы богатство материала не разливалось «безразличным» (gleichgültig) океаном несвязных фактов» [14: 61].

Одно из основных заблуждений науки состоит, по убеждению А. В. Михайлова, в том, что «образный язык для нее неприемлем», тогда как в образности — «точное выявление всего неопределимого в рамках формализуемых систем — полнота заключаемого в слово исторического бытия». Это уже не образ, а интуитивное знание, без которого не постигнуть явление. Наука о литературе — продолжение самой литературы. Метафоры не произвольны, а «твердо регулируются всей непрерывностью истории, в которую погружен и поэт, и литературовед» [3: 40–41]. Поскольку науке предстоит создать «движущуюся меру к движущемуся содержанию», именно метафорические образы вместо застывших и «вечных» понятий способны стать этой «движущейся мерой». Если дефиниция — «один из способов, как не постигнуть сущность», то метафора — «наш способ справляться со смыслами, превышающими нашу способность все забирать в свои руки» [17: 495]. Метафора — «инвариантное познавательное средство», в метафоре «слово приходит на свое место» и «занимает не чье-нибудь, а только свое место». Размышляя о книге В. П. Визгина «Идея множественности миров» (1988), А. В. Михайлов отмечает: «Во всякой метафоре есть своя непереносимость, что прекрасно показал В. П. Визгин... То, что для нас есть метафора, притом непереносимая, для слова есть оно само, наше место» [17: 495].

Исследование А. В. Михайлов понимает как научное творчество, и в метафорическом мышлении он видит необходимый науке путь к произведению, к культурному явлению как целому. Собственные исследования А. В. Михайлова насыщены глубокими метафорическими образами, «открывающими вид» и на отдельное произведение, и на творчество или личность писателя, и на целые культурные эпохи. О прозе Брентано, например, сказано так: «Громы и разряды его поэтической действительности пробивают пространство между миром грез и бумажным листом, заземляются в нем» [12: 107]. «Пространство» это — бытийного свойства, это собственно бытие, создаваемое Брентано в его произведениях. Пространство — то самое слово, которое в качестве метафоры находит свое бытийное «место», в нем отражается сущностная связь между осознанием бытия и необходимостью думать о нем в словах, позволяющих осознавать бытие как «полноту». Размышляя о М. Хайдеггере, о его образе проселочной дороги, А. В. Михайлов указывает на смысловую связь «места» и «бытия» (Dasein), философии бытия и пространственного мышления [26: XXII–XXIII]. В его исследованиях литературы и культуры складывается свой «пространственный» метафорический ряд, началом которого стал Платиновский образ эйдоса — «дома».

«Духовное требует пространственной устроенности смысла», — подчеркивал А. В. Михайлов [21: 745]. Это высказывание — своего рода методологический принцип, который предопределяет продумывание онтологического подхода как основы метода науки в плане его общезначимости, «применимости» в конкретной работе каждого исследователя. Для того чтобы бытийное «целое» культурной истории стало возможно изучать, на него нужно «открыть вид», то есть раскрыть, развернуть это «целое» как наполненное, «населенное» пространство, элементы которого и предстоит исследовать. А. В. Михайлов опирается на опыт западной и отечественной [25] научной философской традиции, и его восприятие этой традиции требует са-

мого внимательного осмысления. Тем не менее, уже можно увидеть его содержательное своеобразие в осмыслении проблем метода и методических приемов отечественной науки о литературе — то есть проблем, достаточно далеких от философской герменевтики, но по-новому актуальных для современной литературоведческой и искусствоведческой мысли.

Методологический принцип «пространственной устроенности» «всего духовного», культурной истории, вырастает из ее внутренних закономерностей. Ее истолкование и «опосредование» осуществляется в «представлениях, указаниях, намеках, знаках, символах», среди которых «особое место занимают представления или понятия внутреннего и внешнего». Видимое — «поверхность», а сущность — «внутреннее» [9: 177]. Изучать «внутреннее» означает приближаться к «сущности»; наполнение «внутреннего» А. В. Михайлов раскрывает так, чтобы оно не было загадочно абстрактным и могло служить методологическим ориентиром. В работе «Герой нашего времени» и историческое мышление формы» (1989?) сказано об этом так: «В науке о литературе самое трудное для исследования — это все внутреннее. Оно же и самое нужное...». «Внутреннее» — то, что скрывается в глубине воплощенного... Это самое воплощенное и самое внутреннее — самое важное, поскольку лежит в основании всего создаваемого. В то время как наука о литературе охотно разбирается во внешних обстоятельствах, в отдельных факторах, которые воздействуют на литературное творчество, с удовольствием раскрывает социологические взаимосвязи, то внутреннее, что лежит в основании творчества, есть безусловный итог взаимодействия всех факторов» [16: 291].

Противопоставление «внешнего» и «поверхностного» «внутреннему», сущностному указывает на реальную противоречивую насыщенность исторического бытия, «открывает вид на полноту природного, конкретного мира». «Есть словесная поверхность литературы и есть ее недра, — пишет А. В. Михайлов в работе «Судьба классического наследия» (1991). — От изучения словесной поверхности «нет пути к реальности исторического процесса». Потому в «фактологически ориентированных трудах эпически-безмятежно выглядит смена литературных позиций на рубеже XVIII–XIX вв., но в глубине процессов совершается действительная драма идей и открываются бездны». Драматическое «надо увидеть во всем, включая методы и стили, которые будут тогда уже не закрывать вид на опосредования реального, а будут открывать их перед нами» [18: 20].

Соположение «внешнего» и «внутреннего» и развернутый на его основе «пространственный» метафорический ряд представляет тот теоретический «момент», который отражает закономерности культурной истории, присущее ей «пространственное» мышление. Изучая культуру рубежа XVIII–XIX вв., А. В. Михайлов отмечает: «Возможно, на языке той культурной эпохи внутренние ценности так заново и осмысляются через все внешнее... Улицы и площади не трогаются с места, однако тем главным местом, где поселяется культура и куда проецируется вся история искусства, становится дом, интерьер». Это согласуется с тем, что живописное изображение дает два пространства: «одно — пространство видимых в изображении вещей, другое — внутреннее, которое остается за вещами и по отношению к видимым вещам выступает как их созидательное начало» [5: 535–536].

«Внешнее» и «внутреннее» находятся в подвижных диалектических связях, способ выявления которых можно увидеть в работе о философской лирике Гете. Рассматривая характер изображения природы у Гете, А. В. Михайлов приходит к выводу, что Гете в своей «особой формуле» «*geheimnisvoll offenbar*» (тайнственно-открытый) выразил «глубокую диалектику внешнего и внутреннего, явления и сущности», ставшую звеном давней онтологической традиции. «Эту диалектику разумеют слова Гераклита», ее «онтологический смысл» вскрывал М. Хайдеггер [15: 409].

«Диалектика внешнего и внутреннего» обусловила необходимость исследовательского понятия «границы», которое не проблематизируется в известных работах М. Хайдеггера и Г. Г. Гадамера, но в концепции А. В. Михайлова появление этого пространственного образа и его осмысление как научно-методологического понятия представляется глубоко закономерным. Поскольку «внутреннее» (сущность) и «поверхностное» (ее феноменологические проявления) не суть нечто готовое и данное раз и навсегда, то единственный способ их постижения — это исследование подвижных отношений между ними, свершающихся «на границе». Тем самым «граница» между «внешним» и «внутренним» очерчивает горизонт исследования, оформляет его.

В работе «О. Павел Флоренский как философ границы» (1994) А. В. Михайлов выявляет глубокую онтологическую основу «Иконостаса», в котором была создана «философия границы». «Новое и глубоко философское в уразумении иконы с ее бытийным статусом» заключалось «в обнаружении того, что сама граница двух миров, где бы, и когда бы, и в чем бы она ни проходила, не должна мыслиться нами как некая геометрически-абстрактная плоскость или линия без собственной ширины или глубины, а напротив, должна мыслиться как наделенная своей глубиной, плотностью полоса» [10: 470]. На «границе» осуществляется «неслиянное соединение обоих миров, их особенный переход на сторону друг друга, через границу и окно».

«Переход на границе» — метафорическое описание диалектики сущности-явления, характеризующее направленность научного исследования, которому предстоит изучать не отдельные феномены культуры, а их «взаимопереходы» и «метаморфозы»: между произведением, культурной эпохой, традицией, разными видами искусств, писателем и культурой его времени — «историческими константами» культурной истории, ее творцами и участниками.

#### ПРОИЗВЕДЕНИЕ КАК «ПРОСТРАНСТВО»

Бытийное «целое» культурной истории состоит из органического единства разнообразных элементов культуры, означающего, что каждый такой элемент тоже есть «целое», — целостность смысла. «Ни одно произведение, — пишет А. В. Михайлов, — не похоже на двор, где свободно гуляет ветер, каждое стережет себя, и ему *есть* что стеречь. Когда произведение впускает в свои пространства читателя, последний обязан доказывать ему свою состоятельность» [20: 657]. Методологический подход к изучению произведения предзадается «презумпцией цельности» [16: 299] как установкой нашего сознания, настроенного на поиск «смысловой сути». Эта «смысловая суть произведения» — его «внутренняя форма», ориентация на которую противоположна разложению произведения на «форму» и «содержание», — «одному из наиболее распространенных и самых банальных способов мыслить форму».

«Внутренняя форма» — это эйдос, образ бытийной полноты, завершенной и целостной, это «осмысление произведения искусства как смысла, который стал зримостью и весь перешел в нее». Эйдос — «вид», пространственный образ «пластической завершенности всего, что мыслится в своей сущности» [16: 294]. Изучая позднюю прозу Гете, романы Жан-Поля и Гриммельсхаузена, поэтологию сочинений Лермонтова и Гоголя, А. В. Михайлов раскрывает широкие методологические перспективы и возможности выявления «сущности» произведения как смыслового целого с точки зрения его «внутренней формы».

При этом путь в «глубину», к «сущности» ведет от анализа повествовательной структуры к основаниям авторского мышления, где индивидуальное и личностное развивается не в культурной изоляции, а опосредуется эпохой. «Писатель держит в уме образ своего произведения, это направляющее начало произведения... Но не са-

мое внутреннее в нем. Более внутреннее и первоосновное — это некоторое поле, в пределах которого может возникать сам образ произведения. Прежде замысла конкретного произведения в сознании писателя и поэта возникнет образ того, что он намерен создать, в нем определено всеми факторами, взаимодействующими в истории, то *что*, в качестве какого, в пределах возможного исторического места и времени, будет возникать замысел, или образ, конкретного художественного создания» [16: 291].

Такая постановка вопроса означает, что само понятие «произведения» — «произведенного», завершенного и тем самым как бы «вынутого» из своей исторической жизни, уже не «работает» и должно быть снято. «Мы, объявляя себя теоретиками литературы», переносим «наше понятие «произведения» на вообще все, что когда-либо возникало в истории литературы... но этот перенос не освобождает нас от хитрого вопроса, с которым обращается к нам упрямая история литературы: как *что* мыслится поэтическое создание в *свою* эпоху? Удобства теоретического обобщения понятия «произведение» — его «неудобная сторона». Самое внутреннее в произведении литературы то, *как* именно, как какое *что*, оно осмысляется... Раскопать его не просто, однако оно все равно есть в произведении» [16: 292].

Вопрос «как *что* мыслится произведение в свою эпоху» нацеливает на изучение всей сложной системы опосредований между произведением и его эпохой. Эпоха для этого сама должна мыслиться как «внутренняя форма» и то целое, на которое исследователь должен «открыть вид», представив его как насыщенное смыслами «пространство» с его «недрами» и «поверхностью». «Открыть вид» — своего рода методический прием, необходимый в реальной литературоведческой или искусствоведческой работе, чтобы исследование не осталось на уровне общих рассуждений и констатаций.

#### КУЛЬТУРНАЯ ЭПОХА КАК «ПРОСТРАНСТВО»

По отношению к «любой эпохе культурной истории», — полагал А. В. Михайлов, — «целесообразно различать ее значение и содержание как исторического звена и ее конкретное наполнение, что касается ее духовных созданий в области науки, техники, искусства» [8: 50]. Но и при проведении такого различения необходимо исходить из «представления о целостности той или иной эпохи, о присущем ей особом культурном языке» [7: 816]. В работе «Йохан Хейзинга в историографии культуры» (1988) охарактеризована научная традиция, в контексте которой сформировался этот методологический принцип. В трудах Я. Буркхардта намечалось «будущее: эпоха, прочитанная через язык ее культуры. От государства и политики, от социальной истории — сдвиг к культуре и искусству как более общему и более значимому» [7: 834].

А. В. Михайлов не принимает некоторых аспектов концепции Хейзинги (прежде всего то, что для него вопрос о научном методе не представляется важным и первоосновным), но разделяет его интерес к «конкретному наполнению» культурной эпохи. С точки зрения А. В. Михайлова, «Осень Средневековья» — это «описание феноменов культурного пространства с неполнотой в целом». Недопустимую для науки «неполноту в целом» вызывает разрыв в традиции, отказ исследователя видеть в эпохе «историческое звено», тогда как для А. В. Михайлова в образе культурной эпохи равно значимы и ее феноменальная, и сущностная сторона.

Потому каждый из феноменов культурного пространства должен видеться тоже как пространство: «подвал» «мира поэзии», «моральное пространство сатиры», «строительные леса композиционной формы», «субъективное пространство культуры» и ее «развалины», «здание» романтической поэзии и здание «теории и истории русской литературы», «общежитие» риторической словесности, «пространство лирики», «пространство музыки» и даже «мыслительные задворки эпохи». У на-

циональной литературы — свое пространство («Германия — филологически обжитой и населенный мир»); у «литературного сознания» также. «Как такое тесное сплетение и можно мыслить себе пространство, в каком всегда обитает литературное сознание — тут теснится и самое важное, и всякие условности, и все идущее из глубины времени, и совсем новое». В XX в. пространство литературного сознания максимально усложнилось, что требует от исследователя более сложного его видения: «Все эпохи литературной истории... одинаково близки и доступны писателю. Близки и доступны так, что все это теснится в некоем итоговом макропространстве литературного сознания, и здесь, среди такой чащобы, где смешались тундра и тропический лес, нетрудно заблудиться» [19: 400].

Все феномены культурного пространства эпохи находятся во взаимоотноосредующих связях, «внутреннее устройство произведений эпохи отражает устроенность самой эпохи (как почвы культуры)» [8: 107]. Задача науки — изучение этих глубинных взаимосвязей. «Литературовед по существу решает вопрос о том, к какому жизненно-культурному единству принадлежит произведение исконно, где его родной дом, с чего начинается и куда должна вернуться цепочка неизменных его переосмыслений». Научные понятия «не навязывают отдельному произведению и целому творчеству неизменных свойств, но лишь помещают произведение и целое творчество в известное культурное пространство, в свой культурный дом». От этого зависит, как мы будем видеть и читать произведение [8: 59].

«Дом», «здание» — это и произведение, и национальная литература, и культура определенной эпохи. При осмыслении культуры «пространственные» метафоры и обозначения проявляют свою способность направлять работу исследователя. «Целостность культуры, — пишет А. В. Михайлов, — невозможно определить через какое-то одно или через несколько понятий, категорий... И все же есть понятия, которые хотя бы приблизительно подытоживают эту целостность, начиная с самых ее основ» [18: 27].

С поиском и раскрытием этой «целостности от самых основ» культуры связаны по существу все доступные на сегодняшний день работы А. В. Михайлова. «Основы» и «фундамент» культуры — обозначение ее сущности как того, что и создает целостность культурной эпохи; и в каждой из работ ученого продумывается и эксплицируется тот или иной путь к ней.

«Культурное пространство» может изучаться с точки зрения *иерархии ценностей*, его создающих: как «пустое пространство смыслов», как «смысловое пространство» с его «горизонталью» и «вертикалью», понятыми как «две универсалии культуры», открывающие вид на внутреннее становление и динамику культурной эпохи. В работе «Культура комического в столкновении эпох» (1976?) становление смыслового культурного пространства раскрывается в метафорических образах пирамиды и карты. «Остроумие, юмор, комическое, ирония, сатира... определяются и переопределяются... Они сорвались со своих мест и носятся в вихре эпохи». «Можно представить себе, в качестве такого геометрического, пространственного образа, что все эти понятия занимают места как бы по углам пирамиды, меняются между собою местами и обмениваются отдельными свойствами, то есть всякий раз по-новому делят между собой пространство комического. Такие «карта и пирамида» дают приблизительную схему такого явления, которое по природе своей размывает любые схемы и заведомо не удерживается в своих границах» [12: 115–116].

При изучении культуры как смыслового пространства точкой отсчета может быть и собственно *пространственное видение*, присущее определенной эпохе, например, «разрежение пространства» в искусстве рубежа XVIII–XIX вв. [5: 547]. Задача исследователя — «расчищение оснований культуры», требующее «идти от признака и симптома к сущности, от феноменологической пестроты... к постиже-



нию фундаментальных констант культуры» [7: 848]. Очевидно, что историчность сущности культурной эпохи не позволяет приблизиться к ней на уровне изучения одного феномена или даже нескольких феноменов, если они воспринимаются вне пространства непрерывного становления общекультурных «смыслов». Потому цель исследования методологически понимается как изучение «самоистолкования» культуры через ее «язык», в котором создается и отражается сущность культурной эпохи.

Постижение «языка культуры» как такого целого, «внутри» которого осуществляется ее самоистолкование, раскрывается в работах А. В. Михайлова через исследование всех доступных науке «метаморфоз» («О художественных метаморфозах в немецкой культуре XIX века») и опосредующих переходов: между разными искусствами (сборник «Музыка в истории культуры», 1998), искусством и философией («Глаз художника (художественное видение Гете)»; наукой и культурой («Йозеф Геррес. Эстетические и литературно-критические опыты романтического мыслителя»); литературным сознанием писателя и литературным сознанием эпохи («Н. М. Карамзин в общении с Гомером и Клопштоком»); между разными национальными литературами («А. А. Фет и Боги Греции»; «Гоголь в своей литературной эпохе») и разными культурными эпохами («Поэтика барокко: завершение исторической эпохи»); между индивидуальным творчеством и историческим сознанием времени («Человек в искусстве Эрнста Барлаха», «В. А. Моцарт и К. Ф. Мориц»).

Путь к «языку культуры» лежит и через самоистолкование культурной традиции в ее «ключевых словах» («Из истории «нигилизма») и самоистолковании художника. «Это как бы один из главных тезисов, если не самый главный: в истории культуры самое важное и существенное, на что надо обращать внимание, — это самоистолкование культуры. Не наше толкование ее, а само-истолкование ее» [21: 673]. При этом пространственные метафоры несут в себе и «временное» измерение: «в пространство время обращается», «граница в пространстве всегда граница и во времени».

### ОБРАЗ «ПРОСТРАНСТВА» И САМОИСТОЛКОВАНИЕ ХУДОЖНИКА

В работе «Н. М. Карамзин в общении с Гомером и Клопштоком» (1993–1994) А. В. Михайлов говорит об «устоявшемся, гармоничном и обустроенном пространстве» — «духовном пространстве особым образом постигающей себя и сознательно направляющей себя творческой личности литератора». Личность писателя увидена как бытийное пространство, «внутри» которого свершается судьба культуры — в процессе самоистолкования художника через «открытие путей для русской литературы и культуры в целом» [22: 249].

Н. М. Карамзин сумел «открыть простор» и «обнаружить свободу для поэтического творчества»; это свобода создавать «небывалые отношения между личностью поэта и его творчеством», когда «творчество все от начала до конца есть самопостижение и самоистолкование» [22: 249–250] — культурной эпохи и своего места в ней. Задача науки — понять такое творческое «самоистолкование», осуществляющееся посредством «пространственного» мышления художника.

В статье «Искусство и истина поэтического в австрийской культуре середины XIX века» (1976) А. В. Михайлов отсылает к «традиции», согласно которой поэт «создает впервые существующее», а не «отображения уже существующего». Это и есть «творчество в собственном смысле слова, в его полноте» как «творение всего истинного», как «все создаваемое впервые». Тем самым «есть такой смысл слов «искусство», «истина», «поэтическое», «когда они значат одно и то же» [1: 683].

Это философская традиция, вехой которой была для Михайлова и мысль Гегеля [24: 355], но принципиально она продумана М. Хайдеггером в работе «Исток

художественного творения» (1936), переведенной А. В. Михайловым. «Есть некая инстанция, — сказано в статье об «истине поэтического», — которая как бы требует от писателя последней существенности» [1: 702]: творчество художника понимается здесь как раскрытие «истины» — сущности бытия.

И «сущность эпохи», и сущность художественного творчества исследуются в логике и контексте мысли М. Хайдеггера, что закономерно обусловило необходимость обращения к проблематике пространства и вещи как «основному для всей эпохи углу зрения на время». «Все создаваемое впервые» сближает художника и Бога-творца: «Для традиции и вообще поэт есть alter deus, второй бог» [1: 683]. Михайлов ссылается здесь на «Эстетические опыты» Шефтсбери, комментатором русского издания (1975) которых он был. Слова «и вообще» показывают, насколько близка эта концепция автору статьи. Сущность «творения» — в создании нового, небывалого; это «новое» создает и занимает некое место, но при этом располагается среди уже существующих вещей. Потому необходимо исследовать соотношение «нового» с уже сложившимися художественными мирами. Прежде всего такое понимание творчества заставляет думать о «пространстве», рождающемся впервые, насыщающем свое время новым смыслом.

Это «пространство» — не художественный образ и не фигура речи, а реальная константа творчества, «вырастающая» в методологическом плане и из философии, и из языка самого искусства — пространства пейзажа и интерьера в живописи и его осмысления в литературном произведении. Если у Канта пространство понимается как «субъективное представление», а «ньютоново пространство — равномерное и пустое, то пространство, воплощаемое художником, имеет бытийную «полноту»: это «люди, их лица и души»; и вещи, «сущность» которых «выводится наружу» на картинах Ф. Г. Вальдмюллера и в прозе А. Штифтера. Причем «душа» у Вальдмюллера — «не интеллект и не психология, а отражение в человеке данной ему наперед полноты бытия».

«Вещь, введенная в человеческий мир» (то есть создающая осмысленное пространство и размещенная в нем), «означает не свое безразличное наличие, а существование человеческой души». Так «внутренней стороной окружающих человека вещей, вообще вещественности мира, оказывается поэтическая творческая сила» [1: 706], переживание которой заставляет художника искать пути к воплощению сущности вещей — самых простых и эстетически, казалось бы, незначительных. А. В. Михайлов выявляет это, обратившись к творчеству А. Штифтера. Герой рассказа «Потомства» (1863), художник-пейзажист, выбрал своим предметом самую воплощенную «пустоту» — болото. «Возможно ли передать средствами живописи скрытую сущность такой «вещи»? Стремясь к предельной «реальной реальности», герой рассказа не может дописать свою картину, поскольку искусство не является фотографией, о которой напоминают некоторые картины Вальдмюллера.

По убеждению А. Штифтера, не только талантливого литератора, но и живописца, для художника вещь — нечто «божественное», и «только художник, и никто иной, не поэт и не музыкант, имеет доступ к сущности вещей» [1: 706–707]. Так в эстетике бидермайера реконструировано «понимание искусства как предельной полноты», где «сходятся творчество, поэзия, истина», а цель искусства — «воспроизведение этого предельного тождества и его диалектики» «как свой особый, существенный путь к истокам, к изначальности художественного творчества».

Искусство бидермайера долгое время считалось «беспроблемным», антиромантическим, филистерским, но подход, реализованный в данной работе, раскрывает глубинные слои художественной мысли эпохи благодаря постановке вопроса о «сущности» творчества. Этот вопрос получает ключевое методологическое значение, обозначает путь исследования своеобразия эпохи: вопрос о понимании твор-

чества и предназначения художника в ту или иную эпоху ведет к ее сути и смысловому своеобразию. «То, как смысл этих слов и понятий расходится в конкретную эпоху художественного развития, — как именно истинность отделяется от создаваемого и от процесса творчества, как уже не совпадают поэтическое творчество и творчество вообще, и возможно ли вообще их уподобление друг другу, заключает ли в себе поэзия какую-либо изначальность и первоизданность, — все это показывает нам характер эпохи в самом принципиальном ее содержании» [1: 683].

К существу исследуемой эпохи ведет и избранный здесь способ изучения художественных произведений. Автор сопоставляет и сталкивает разные виды искусства, разные типы мышления (философское, естественно-научное, художественное), разные жизненные позиции, разные мировоззрения: «беспроблемность» как стиль венской жизни середины XIX в., то легкомыслие, когда поэт «ощущает необыкновенную свободу действий...как если бы он жил на открытом и пустом пространстве» (как венский поэт Кастелли), и трагическую серьезность Ф. Грильпарцера.

Центральным для обоснования и раскрытия всей проблематики работы стало осмысление пространства как бытийной полноты, что оказалось возможным благодаря постановке вопроса о творческом призвании художника по его месту в истории. Призвание это — сотворение «истины» как нового сущего. «Пространство» является «пустым», если сам художник как бы скользит по поверхности жизни, не отвечает своему бытийному, историческому предназначению. Тогда это будет не «сотворение истины бытия», а эстетическое «любование» наподобие составления музейных коллекций: «Бидермайер коллекционирует, он собирает ценности как смысл ушедших эпох словно на пустом от смысла пространстве современности» [1: 689]. Так выявляется дилетантизм как жизненная позиция художника, не принимающего своей ответственности перед историей, что показывает анализ рассказа Штифтера «Турмалин», где «из гротескного языка самих вещей Штифтер выводит две катастрофы — героя и самого искусства».

С другой стороны, творчество понимается как раскрытие истины, которая будет своей, особой у каждого художника, поскольку она реализуется через создание особого пространственного мира в его неповторимой бытийной полноте.

Это онтологическая концепция искусства, которая продумывается как онтологическая концепция исследования искусства и культуры в работах А. В. Михайлова. Ее ключевой принцип — постановка вопроса о бытийной «пространственной» сущности произведения, что и определяет направление поиска разных путей к сущности: произведения как целого, литературы или культуры как бытийного целого. Философская метафорика пространства, впервые развернутая в данной статье, указывает на свои широкие методологические возможности. Так, Зольгер, разработавший философию иронии, важную для бидермайера, упоминается здесь в контексте, который не будет ясен без учета методологического содержания пространственных образов. «Его мысль, — сказано о Зольгере, — раскрывается для нас...как картонный домик посреди детской книги с картинками» [1: 715]. То есть наивные, внешне непритязательные произведения живописцев бидермайера содержат в себе подлинную творческую глубину, если проблематизирована их онтологическая сущность, а эта последняя в свою очередь понята как «пространственная», смысловая объемность.

А. В. Михайлов исследует в своих работах самый разный материал: это творчество русских и европейских писателей, живопись, музыка, философия, проблемы теории культуры, вопросы поэтики одного стихотворения — и содержание целой культурной эпохи, становление историко-литературного процесса от его начал (греческая архаика) до искусства последнего времени. Кажущаяся «тематическая» разнородность обусловлена главным вопросом, над которым с неослабевающим

напряжением размышлял ученый: как изучать культуру? Каковы пути ее изучения? За столь разными, если судить по названиям, его работами угадывается неуклонная и строгая логика, заставляющая выдвигать новые исследовательские концепции, продумывать возможные научные подходы, пристально анализировать сложившиеся практики изучения произведения искусства.

Поскольку теория не бывает наличной и всегда должна вырастать из материала и существует, собственно, только в этом материале и в качестве его самого, то необходим поворот мысли исследователя к специфике видов искусства, жанра, к имманентным законам искусства как исторического бытия. Потому одним из важных теоретико-аналитических понятий в научном творчестве А. В. Михайлова становится «наклонение» — эпохи или творчества. Это слово — русский перевод понятия «Hinfälligkeit» Зольгера, указывающего на то, что у искусства — особая, трудноуловимая сущность, исторически зависимая от воли и такта истолкователя, от его готовности терпеливо и осторожно идти ей навстречу.

Слово «наклонение» напоминает, как подвижно произведение и в самом себе, и в своих прочных, но динамичных связях с историей — со временем своего создания и своей интерпретации. «Наклонение» придает произведению его исследователь, и важно, чтобы эта процедура не была произвольной, а вела к «смыслу» — сущности произведения, укорененной в глубинах эпохи. Такого рода укорененности и глубине и должен отвечать исследовательский подход, он должен быть направлен на само «существо дела». Потому подход не может быть предзадан раз и навсегда: новый для каждого интерпретатора, для каждой эпохи прочтения «материал» требует и поисков нового пути к своей сущностной «глубине».

В статье об «истине поэтического» истина искусства понималась как «творение». Художник-творец и пространство бытия составили нерасторжимое единство, внутренне противоречивое, разрешением которого становится само произведение. Осмысление «пространства» оформляется как методологическая задача науки, если она видит своей целью «сущностное постижение искусства».

#### ХУДОЖЕСТВЕННОЕ МЫШЛЕНИЕ «ПРОСТРАНСТВА» КАК ЯЗЫК КУЛЬТУРЫ

В работе «Природа и пейзаж у Каспара Давида Фридриха» (1978) способ разработки пространства в картинах знаменитого романтического художника предзадает путь изучения романтической культуры. Предмет изучения здесь — пространство в живописном произведении, разное у художников разных эпох: «реализм и романтизм лежат отчасти в разных плоскостях» [2: 742]. Жанр пейзажа, строящийся на отношениях природного и человеческого, рассматривается во всей своей драматичной сложности. В противоположность «эстетическому любованию» в произведениях Альтдорфера, «произведения Фридриха ввергают зрителя в подлинную жизнь», в «безмерное пространство жизни» [2: 722–723]. Жизнь у Фридриха постигается как природа, а природа — «сущностный образ действительности», создание которого — цель искусства для Фридриха. «Художник ничего не изображает ради красоты предмета, но всегда — ради некоей конечной истины, то есть именно ради смысла» [2: 729]. «Сущность», «истина» и «смысл» выступают здесь как очень близкие, даже тождественные понятия.

У Фридриха «природа сведена к сущностному состоянию прозрачного проводника смыслов... в постоянстве ее переходного бытия» [2: 733] и предстает как «образ судьбы истории». Изучение насыщенности пространства на его картинах позволяет понять, что природа у Фридриха — «не пространство субъективности человека, но в первую очередь пространство субъективности природы, выражающей себя в пору своего исторического заката». Такой вывод подготовлен онтологическим

подходом к искусству живописи, которое у Фридриха «понимает себя как воплощение ясно увиденных и все время созерцаемых смыслов, духовной стороны природы и вещей, а не как собственно художественное воспроизведение и претворение видимого мира» [2: 736].

«Сущность природы» овеществляется в пространстве пейзажа, но не художник придумывает ее, он ее раскрывает. «Художник у Фридриха — «хрупкий и робкий передатчик смыслов, с одной стороны, он удостоен видеть глубинные судьбы природы и истории, а с другой, — совсем неудивительно, что он исполнит свое предназначение весьма несовершенно и неполно». «Его картины ждут своего зрителя, а не зовут его к себе... Пейзаж — проводник высшего, божественного смысла, сходящего на нет», «и художник здесь — медиум этого умирающего божественного» [2: 737]. «Неизмеримость пространства» на картине раскрывает «бесконечность как финальность судьбы».

Это историческая судьба, поскольку все «у Фридриха создано от лица эпохи, сущности которой уподобляет художник свою жизнь, и создано для эпохи» [2: 740]. Так художник и пространство образуют динамическое единство, направленное на сущность эпохи и выражающее ее.

Сущность произведения понимается в этой работе как историческая, возможная только «в свой час», что передается ярким понятием «пространственный момент», улавливающим это неповторимое соединение индивидуальности творчества и эпохи художника: «Местность стала пространственным моментом...и обрела свою сущность». Историчность раскрывается через «диалектику творчества»: «Одновременность цветения и увядания — общий закон творчества Фридриха». «Пространство» выразит сущность истории, если художник преодолет грань «эстетического любования» природой и примет на себя ответственность перед своей эпохой, разделит ее судьбу. «Фридрих — один из тех редко встречающихся людей, которые берут на себя всю боль века и воплощают ее и в своем творчестве, и во всем своем бытии. Творчество Фридриха — это именно такой, прошедший сквозь глубины и странности индивидуального существования отклик на судьбы эпохи, далеко не всем понятный, но данный за всю эпоху» [2: 730–731].

Таким образом, движение к сущности романтической живописи требует диалектического соотнесения художника и пространства как своего рода методологических констант в изучении истории искусства и культурной эпохи. Такой путь исследования безусловно труден, но, по убеждению автора, столь же безусловно необходим. «Очень трудная задача — поместить Фридриха во взаимосвязь его эпохи... Чтобы разобраться в ней, нужно брать в руки микроскоп научного исследования и начать заниматься самым сложным — историей культуры на конкретном, локальном уровне, ее крупномасштабной топографией, не пренебрегая ничем фактическим и не уступая очень удобному, традиционному высокомерию литературоведческого верхоглядства» [2: 746].

В дальнейшем проблематика пространства развертывается в продумывание «вещи» в ее онтологическом статусе «топоса». Работа «Судьба вещей и натюрморт» (1986) посвящена жанрам живописи, изобразительному искусству. Но горизонт исследования значительно шире, чем при традиционно искусствоведческой постановке вопроса, он предзадан основной, теоретико-методологической проблемой изучения искусства в соответствии с его бытийной и исторической природой.

Разговор об искусстве ведется в контексте спора с искусствоведческой наукой, представленной не определенными точками зрения и их авторами, а на уровне общепринятых, распространенных подходов, не учитывающих онтологической «специфики» видов искусства, когда в живописи не замечают «ее скрытых диалектических процессов», сложных отношений между изображением («видимостью») и ос-

мыслением вещи; в поэзии — между словом как поэтическим материалом и словом вообще. Это приводит к типологическим упрощениям, когда суть и видимость смешиваются, подменяют друг друга.

Исследователи зачастую видят в картине нечто непосредственно запечатленное, тогда как картина всегда окружена «огромной работой понимания», «в которой все видимое не непосредственность, а напротив, сугубо опосредованное. Наука здесь до сих пор борется с большими трудностями» [13: 48].

Проблема понимания и становится тем горизонтом, внутри которого решаются задачи работы. По убеждению ее автора, для осуществления понимания в искусстве нельзя надеяться на верное восприятие произведения самого по себе, нужно «эксплицировать целостное знание», а это «самое сложное».

«Целостное знание» — знание, живущее в определенной культурной эпохе, эксплицируемое произведениями искусства. То есть понять произведение можно, лишь составив сколько-то адекватное представление о «целом», по отношению к которому всякое произведение есть «отдельное», поэтому с мысли Гете «об истине в целом и отдельном» начинается работа. Чтобы выйти к «целостному знанию», необходимо «реконструировать скрытые принципы» каждого искусства, те фундаментальные смысловые основания, на которых вырастает творчество художника и всякое «отдельное» произведение.

В работе осуществляется такая реконструкция «скрытых принципов» изобразительного искусства. Автор показывает, что в разное время по-разному понималась «вещь» как реалья и компонент живописного изображения. Вещь как «топос», «носящая на себе свое бытийное место», предопределила характер ее изображения в искусстве Ренессанса и барокко, вещь как «предмет» начинает осознаваться в XVIII в. и полностью воплощается в реализме середины XIX в.

Натюрморт — особый жанр, в котором два сложившихся в традиции и удержанных ей представления о вещи находятся в сложном, колеблющемся равновесии. Так высветилось само «существо дела», тот смысловой принцип изображения вещи в произведении, знание о котором уже позволяет различить видимое и скрытое и делает возможной уже не случайную, продиктованную субъективной волей искусствоведа, а глубоко содержательную, сущностную интерпретацию отдельного произведения.

Каким образом оказалось возможным сделать такие фундаментальные выводы? Какие подходы и приемы их подготовили? Другими словами, как должен работать исследователь искусства, чтобы суметь получить настолько репрезентативные, методологически существенные результаты?

Прежде всего, смысловые основания изобразительного искусства выявляются с опорой на философскую методологию. Предельное внимание к философии присуще всем работам А. В. Михайлова, что свидетельствует о намерении создать такую науку о культуре, примером для которой должна стать философия с ее научной строгостью и проясненностью предмета, проблем, методов. Философия — путеводный знак, «точка отсчета». «Топос» Аристотеля, в работах которого «не было понятия пространства, а было понятие места» [13: 49], стал такой точкой отсчета. «Я не хочу сказать, что до конца XVIII в. оставалось в силе давнее платоново-аристотелево представление о вещи, но оно задает нам общее направление», «оно показывает, откуда идут «вещи» в их уразумении. А ведь живопись сама является, скрыто, философией природы, так что для нее это небезразлично» [13: 50].

Итак, «философия» здесь — не только обобщающее, направляющее понимание внутреннего движения искусства знание. Философия задает сам метод исследования и способ видеть художественный материал. Его основополагающие центры — вещь, пространство и движение — философские категории, максимально обобща-

ющие и, разумеется, абстрактные. Свою живую наполненность они обретают уже в произведении — но из него же и вырастают.

Стремление к философскому обобщению как итогу работы над многими конкретными явлениями искусства позволяет увидеть «два состояния искусства», за каждым из которых — свой принцип изображения вещи, доступный через применение диалектического метода. Искусство постигается в непрерывной изменчивости, в «диалектических процессах», в «противоречиях» исторической жизни, в их споре и сосуществовании, когда индивидуальное творчество Фридриха увидено как «совмещение и диссонанс художественных принципов разных эпох» [13: 52]. Философская мысль, художественный образ и «аксиомы практической жизни» соотнесены в их исторически конфликтном и насыщенном взаимообитии. «Целостность» знания реконструируется через разные, отнюдь не согласно звучащие голоса: художника, зрителя, философа. Привлечены и иные свидетельства — письма, дневниковые заметки, в которых запечатлено живое настоящее истории, что позволяет «открыть вид» на искусство как диалектическое, неравномерное, внутренне конфликтное и творчески плодотворное становление.

Далее изобразительное искусство рассматривается в предельно широком и в то же время строго очерченном горизонте — это традиция жанра от момента его зарождения и до настоящего времени, причем изучается не только и не столько натюрморт. «Судьба вещей» реализуется во всех жанрах, в которых конституируются «вещь» и «пространство» — интерьер, пейзаж и собственно натюрморт. Акцентируются вехи традиции, знаки ее изменения и роста: аллегории Рубенса, эмблематика барокко, романтические импульсы Фридриха, классицистские — Давида, ощущение «вещественности вещи» у Менделя и ее «развоплощение» у Сезанна. На таком последовательном разворачивании жанровой традиции, четко и емко прослеживаемом, и становятся видны «скрытые принципы» искусства. Научно обосновать их на меньшем материале и ограниченном временном отрезке, судя по всему, было бы просто невозможно.

Третий участник развития исследовательской мысли — «жизнь»: искусство вырастает из стихии жизни, оно «выявляет ту непосредственность постижения, которая осуществляется в самой практической жизни... в форме целостного знания». Поэтому нельзя понять искусство вне этой жизненной стихии — стихии бытия произведения. Она заявляет о себе в отношении к вещи: «существуют аксиомы практической жизни», «пространственные аксиомы нашей жизни» [13: 49], заставляющие, побуждающие так или иначе выстраивать интерьер, так или иначе вести себя в мире вещей, когда вещь понимается не как наличность, а как модус жизненного поведения.

Очевидно, что в этой работе отнюдь не выдвигается в противовес современному искусствознанию какой-то совсем новый и неслыханный метод. И обращение к традиции, и изучение философских работ, и внимание к реалиям «практической жизни» давно стали частью наук об искусстве. Автору статьи это известно во всей полноте находок и потерь науки, и в ходе дискуссии с наукой он называет свой метод привычным «типологическим анализом».

«Наши противопоставления сжатое/разжатое, материальное/духовное, внешнее/внутреннее — тоже типология... Два состояния искусства — тоже абстракция... Нужно помнить об основе вещей, спускаться на дно, где зарождается осмысление вещей, чтобы понять суть видимого в искусстве. И тогда это не упрощения, а принципы — движущиеся, резко ломающиеся [13: 55]. Но «специфика» предмета исследования, то «целостное знание», которое несет в себе искусство, требует и «целостного» подхода: А. В. Михайлов разрабатывает этот «целостный» подход, когда не одно из необходимых слагаемых (избранная философская «идея» или только эле-

менты традиции), а все они входят в расчет, глубоко и содержательно учитываются в мысли исследователя.

В этом и заключается сложность применения подобного подхода: нужна такая полнота знания и такая основательность работы по его осмыслению, которую не назовешь рядовым явлением в науке. С другой стороны, у данной методологии исследования культуры есть определяющая черта — историзм видения. Даже самый «мелкий» факт искусства предстает в его исторической жизни, в диалектике исторического совершенства, и в этом случае, даже без всей полноты культурного контекста, работа ученого уже будет на уровне его предмета. Собственно, здесь не создается «новый» метод, а проблематизируются и решаются конкретные вопросы науки, проясняются те ситуации, созданные произведением, когда наука как будто «бессильна» перед ним.

Что же это значит — правильно понять произведение искусства? Этот вопрос задает напряжение всем работам А. В. Михайлова, создает их смысловой подтекст и смысловое единство. Этот вопрос позволяет понять, почему так непривычно на первый «филологический» взгляд написаны его работы: о натюрморте, заявленном в названии статьи, — лишь несколько фраз, причем упомянут лишь один художник, специализировавшийся в этом жанре, а большая часть работы — вроде бы совсем о других вещах, открывающих, что правильно понять произведение искусства означает увидеть его как часть *целого*. И опыт философии, художественной традиции, «практической жизни», а также экзистенциальный опыт художника и зрителя, не исчерпывая этого «целого», намечает пути к нему. За образом «целого» угадывается не названное прямо, но введенное в горизонт присутствия понятие Культуры: культура и есть такое целое, по отношению к которому и в диалектических связях с которым может открыть свою глубину произведение искусства.

Произведение может быть понято лишь в той среде, которая создает его бытийную полноту — в культуре. И здесь снова слышатся отзвуки спора: что такое культура? С точки зрения автора работы «Судьба вещей и натюрморт», ответ на этот неотступный вопрос не может быть окончательным и зависит от решаемой в настоящий момент задачи. Нельзя не признать, что слово «культура» чаще всего в трудах «практических» искусствоведов и литературоведов не дефинируется, если же оно упоминается, то как нечто само собой разумеющееся. Тем самым слово «культура», по сути, и не означает ничего основополагающего, это конвенциональное понятие, с помощью которого отдельным фактам придается видимость их репрезентативности. Культура выглядит или превращается, незаметным образом, в ряд имен, выстроенных в хронологическом порядке, задаваемом датами рождения и смерти художника, течения или направления в искусстве. Так произведение лишается главного — бытийной полноты, незримых связей с жизнью эпохи.

Потому в данной работе о натюрморте, как бы в ответ на подобный подход, столь важное место отдано мысли о пространстве, о смысловой объемности художественного видения и восприятия.

Культуре задано пространственное измерение, она понимается как пространство, где вещь «как бы незримыми линиями синтаксической связи соединена со смысловым верхом и низом, с порождающим ее началом, с направляющим ее верховным принципом, с материальностью земного мира и... со всем тем иным, что эта вещь означает в своем бытии самой собою» [13: 59–61].

Искусство показывает нам лишь «верхушку» «сложнейших процессов», а «нужно опускаться на дно». Подобные обозначения создают образ духовной культуры как пространства, имеющего свою сложную «устроенность». Это не «готовое» пространство, не изначальная пустота, куда что-то помещено. «Пространство не было готово как пустое, оно получилось из сложения вещей с их духовной и материаль-



ной энергией, из сложения вещей-пространств, вещей-мест» [13: 51]. Так сказано об изобразительном искусстве, представляющем культурную эпоху, представляющим от ее лица. Далее будет обозначена «трехмерность смысла», сопологающая отношения «между видимым и невидимым».

То, что пространство создается изнутри, должно заставить исследователя культуры искать эти иерархические связи, смысловую трехмерность, в напряжении которой рождалось произведение искусства. Искать те особые закономерности, «основания» и «скрытые принципы», которые в каждом культурном пространстве будут различными. Отличаются друг от друга сами «вещи» искусства — но эти скраденные, малозаметные в видимом отличия объясняются различным устройством культурных пространств, тем, что зарождается на их «дне» и обуславливается их «смысловым верхом».

Потому у «вещей» есть своя «судьба» — ее определяют и создают как законы культурного пространства эпохи, где есть своя система ценностей («Пространственные отношения изображения и измерения смысла взаимосвязаны» [13: 53]), так и смена культурных пространств, когда все меняется, почему и становится возможным выявлять закономерности этой «судьбы».

\* \* \*

«Александр Викторович Михайлов писал научные труды, в этом нет сомнений. Но он обладал способностью, изучая вещи как ученый, **видеть** их как художник, — отмечает С. Г. Бочаров. — Вопреки, как представляется, строгим установкам, исходящим от семиотического движения последних десятилетий и состоящим в том, что язык исследователя («язык описания») принципиально отличается как научный от исследуемого языка художественного, он склонен был два эти языка сближать и роднить», и потому для А. В. Михайлова «слово теории оказывается в глубоком родстве со словом самой поэзии» [23: 12–13].

В осознании сущностного единства слова науки и слова художника, теории и истории литературы актуализируется проблема онтологического подхода, языком которого в научном творчестве А. В. Михайлова стали пространственные метафоры.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Михайлов А. В. Искусство и истина поэтического в австрийской культуре середины XIX в. (1976) // А. В. Михайлов. Языки культуры. М., 1997.
2. Михайлов А. В. Природа и пейзаж у Каспара Давида Фридриха (1978) // Там же.
3. Михайлов А. В. Диалектика литературной эпохи (1982) // Там же.
4. Михайлов А. В. Гете и отражения античности в немецкой культуре на рубеже XVIII–XIX вв. (1983) // Там же.
5. Михайлов А. В. Идеал античности и изменчивость культуры. Рубеж XVIII–XIX вв. (1988) // Там же.
6. Михайлов А. В. Проблема характера в искусстве: живопись, скульптура, музыка (1988) // Там же.
7. Михайлов А. В. Йохан Хейзинга в историографии культуры (1988) // Там же.
8. Михайлов А. В. Проблемы анализа перехода к реализму в литературе XIX в. (1989) // Там же.
9. Михайлов А. В. Из истории характера (1990) // Там же.
10. Михайлов А. В. О. Павел Флоренский как философ границы (1994) // Там же.
11. Михайлов А. В. Вводная часть доклада «Генрих фон Клейст и проблемы романтизма» (1969) // А. В. Михайлов. Обратный перевод. М., 2000.
12. Михайлов А. В. Культура комического в столкновении эпох (1976) // Там же.
13. Михайлов А. В. Судьба вещей и натюрморт (1986) // Там же.

14. Михайлов А. В. Стиль и интонация в немецкой романтической лирике (конец 80-?) // Там же.
15. Михайлов А. В. Проблема философской лирики (80-е?) // Там же.
16. Михайлов А. В. «Герой нашего времени» и историческое мышление формы (1989?) // Там же.
17. Михайлов А. В. Терминологические исследования А. Ф. Лосева и историзация нашего знания (1991) // Там же.
18. Михайлов А. В. Судьба классического наследия на рубеже XVIII–XIX вв. (1991) // Там же.
19. Михайлов А. В. Иоганн Беер и И. А. Гончаров. О некоторых поздних отражениях литературы барокко (1993) // Там же.
20. Михайлов А. В. О Томасе Манне (1993) // Там же.
21. Михайлов А. В. Из лекций (1993–1994) // Там же.
22. Михайлов А. В. Николай Михайлович Карамзин в общении с Гомером и Клопштоком (1993–1994) // Там же.
23. Бочаров С. Г. Огненный меч на границах культур: Предисловие // А. В. Михайлов. Обратный перевод. М., 2000. С. 7–13.
24. Гегель Г. В. Ф. Философия религии: В 2 т. Т. 2 / Примеч. С. С. Аверинцева, Ал. В. Михайлова, при участии А. В. Гулыги. М., 1977.
25. Михайлов А. В. Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры: Очерки из истории филологической науки. М., 1989.
26. Михайлов А. В. Вместо введения // М. Хайдеггер. Работы и размышления разных лет / Сост., перевод и вступ. ст. А. В. Михайлова. М., 1993. С. У11–L11.
27. Михайлов А. В. О методе в искусстве // Современное искусствознание: методологические проблемы. М., 1994.

**Елена Леонидовна КЛИМЕНКО** —  
доцент кафедры зарубежной литературы,  
кандидат филологических наук

## **Лабиринт как метафора мироощущения передового западного интеллигента XX века, или Лабиринты сознания А. Роб-Грийе**

УДК 821.113.09

*АННОТАЦИЯ. В статье анализируется один из интереснейших ранних романов А. Роб-Грийе «В лабиринте» с точки зрения психологии творчества.*

*The author makes an attempt to analyse A. Robbe-Grillet's one of early novels «In the Labyrinth» from the point of view of psychology of art.*

Так вот заголовок: «Испытание лабиринтом». Испытание — потому что все время приходится вспоминать полузабытое, а сам процесс — идешь, утыкаешься в тупик, возвращаешься назад, снова идешь — очень напоминает блуждание по лабиринту.

М. Элиаде. Одиссей в лабиринте [3: 160].

Новороманисты всегда особенно отстаивали собственный эгоцентризм: каждый из писателей — и Роб-Грийе, и Бютор, и К. Симон — мог бы выразить ключевое положение создаваемой ими эстетики словами Н. Саррот: «сейчас важно ... изобра-